

La silla estilo campo, perspectivas plurales: diseño, fuentes de información y construcción del saber disciplinar y no disciplinar

Gastón Girod ⁽¹⁾

Resumen: El artículo examina la evolución del estilo campo en la arquitectura, el diseño interior y el mobiliario, centrándose en la silla como objeto clave entre 1990 y 2021. Se destacan casos específicos como las sillas pulpera, junco, criolla y matera, explorando su relación con las prácticas de diseño y las fuentes de información. Se investiga la fundamentación de los modelos actuales de diseño de mobiliario, con énfasis en las sillas de campo en San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires. Se analiza el proceso de institucionalización del discurso del diseño, ampliando la perspectiva para incluir otros tipos de saberes, ya sean prácticos, contextuales, orales o perceptivos, tanto individuales como colectivos, y sus correspondientes fuentes de información.

Palabras clave: silla estilo campo - diseño - fuente de información - saber

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 195]

⁽¹⁾ Doctorando en Diseño Universidad de Palermo. Magister en Gestión del Diseño. (Universidad de Palermo). Arquitecto y especialista en diseño de mobiliario (FADU.UBA). Curso de Posgrado en Gestión de la Pyme de la Madera y el Mueble (Univ. Nac. de Gral. Sarmiento). Registrado como investigador en El MINCYT, en la Base de Datos Unificada, del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva. Secretaría de Articulación Científico Tecnológica. Presidencia de la Nación. República Argentina.2015/24. Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Diseño de Objetos y Productos de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Introducción

El presente artículo¹ analiza las referencias documentales en la creación de muebles de estilo campo en San Antonio de Areco, Buenos Aires, entre los años 1990 y 2021. Para ello, se centra en casos de estudio específicos como la silla matera, la silla misionera, la silla junco y la silla criolla. El punto nodal del trabajo consiste en explorar la interacción entre fuentes formales (saber académico) y no formales (conocimientos heredados o contextua-

les). Mientras que las primeras provienen de publicaciones académicas, libros y artículos científicos, las segundas se basan en el conocimiento transmitido en el taller.

El objetivo principal es examinar las fuentes utilizadas en la creación de muebles de estilo campo, investigando sus características, evolución histórica y la posible emergencia de un lenguaje propio o regional en la elaboración de muebles inspirados en modelos históricos o contemporáneos.

Para abordar este objetivo, se analiza la intersección entre la sociología, la filosofía y la antropología con el diseño de mobiliario, explorando cómo el diseño de muebles se relaciona con la construcción del conocimiento y las fuentes de información. Se examinan las fuentes utilizadas por artesanos, diseñadores y productores en la creación de muebles de estilo campo: primero, se investigan las fuentes primarias de información empleadas por ellos. Luego, se analizan otras fuentes o referencias documentales que influyen en la creación de estos muebles, explorando su evolución histórica y situación actual. Finalmente, se estudia la caracterización estilística de las sillas, resaltando aspectos de diseño, manufactura y contexto de uso, considerando aspectos morfológicos, técnicos y funcionales.

El análisis se organizó en torno a tres ejes interconectados. El primero aborda la construcción del conocimiento, el discurso del diseño y su consolidación en el mueble de estilo campo, considerando tanto saberes disciplinarios como no disciplinarios. El segundo se enfoca en el desarrollo del mueble, particularmente la silla de campo, como símbolo de un estilo en arquitectura, diseño de interiores y mobiliario. El tercer eje explora nuevas perspectivas en la producción de muebles en el contexto contemporáneo, resaltando la apreciación de conocimientos en el ámbito del mobiliario de campo.

Para la identificación de las fuentes de información involucradas en el proceso de creación de sillas de estilo campo se desarrollaron entrevistas en profundidad a diseñadores, empresarios y artesanos de San Antonio de Areco. Además, se llevó a cabo un registro de sillas en estancias históricas de la zona, donde se examinó el mobiliario en diferentes ambientes, tanto públicos como privados, interiores y exteriores, contribuyendo a la caracterización histórica y contemporánea del mueble de campo y estableciendo rasgos distintivos que pueden servir como fuentes de información en futuros análisis. También se examinaron sillas de estilo campo que fueron rediseñadas por diseñadores contemporáneos, así como aquellas que mantienen características distintivas del estilo. Estas observaciones muestran cómo el mueble de campo ha evolucionado como un elemento social, revelando fuentes de información que han cambiado con el tiempo, dentro del contexto del discurso de diseño y la creación de conocimiento.

Históricamente, el estudio del mobiliario ha sido abordado desde campos como la historia del arte, el diseño industrial, la arquitectura, la filosofía y las ciencias sociales. Este artículo se aborda desde teorías modernas y posmodernas, junto con reflexiones de pensadores críticos, que contribuyen a comprender la relación arquitectura-hábitat-mueble. Esta revisión es fundamental para entender las influencias en el diseño contemporáneo de muebles de estilo rural, subrayando el papel de la disciplina como práctica profesional y creativa y anticipando nuevas visiones en diseño e investigación.

La diversidad de perspectivas actuales conecta el mobiliario con diversas disciplinas, siendo un elemento cotidiano íntimamente ligado a la cultura. La forma y los materiales de los muebles reflejan las costumbres, estilos de vida y creencias arraigadas en la sociedad

y el territorio. En el caso de la silla, el interés por conocer cómo los artesanos aprenden a fabricarla y cómo los diseñadores abordan su creación, nutriéndose de diversas fuentes, echa luz sobre el proceso de construcción y transmisión del conocimiento, explorando diferentes vías de formación en el eje saber-discurso-institucionalización.

En este sentido, la institucionalización se examina desde una perspectiva pedagógica, contextualizando su papel en el ámbito del conocimiento y su influencia en el aprendizaje como guardiana del orden social y cultural. Este tema se aborda mediante la exploración de los discursos y saberes científicos consolidados, especialmente influyentes en la formalización del conocimiento y la dinámica poder-saber.

Para comprender este proceso en el ámbito nacional, este artículo explora la formalización del discurso de diseño en Argentina, destacando la tensión entre los conceptos de cultura y civilización en Europa del siglo XX que influyeron en el surgimiento del diseño como disciplina. Se analiza la producción local en comparación con el diseño internacional predominante, así como la problemática de centro y periferia en el contexto histórico del diseño y las identidades artesanales en América Latina.

En relación con la tipología estudiada en estancias y casas de campo, el artículo proporciona información sobre la evolución de las viviendas del patrón y del campesino, detallando su mobiliario. Estos temas arrojan luz sobre la estructura social en entornos rurales, explorando la estancia como centro de relaciones económicas y sociales en los siglos XVIII y XIX. Esto permite reconstruir la vida cotidiana de las familias rurales y los cambios en el uso de los espacios, incluyendo el hábitat del campesino para contextualizar el mobiliario en la historia argentina, contribuyendo así al análisis del mobiliario en su contexto original.

Los principales hallazgos del artículo se centran en destacar la importancia del discurso de diseño y visibilizar la construcción de conocimiento más allá de las instituciones, incluyendo saberes populares o no escritos que han sido marginados del saber oficial por la racionalidad científica occidental pero que desempeñan un papel estratégico en las relaciones de poder-saber. Gradualmente, los saberes se han institucionalizado y formalizado, desde talleres hasta escuelas, academias y universidades. Estos saberes institucionalizados operan excluyendo saberes no institucionalizados (informales y no escritos), que en este artículo se evidencian a partir de los casos de estudio. Ello permite comprender cómo se fundamentan los actuales modelos en la construcción de muebles de estilo campo.

Asimismo, enfatiza procesos sociales que revelan regularidades subyacentes y estructuras objetivas en prácticas grupales, las cuales se naturalizan y se vuelven subjetivas. En este sentido, se destaca la persistencia de transmisiones orales y prácticas corporales en la comunicación de información primaria y en la transmisión de conocimiento, ejemplificadas en contextos como el taller, la organización social y la relación maestro-aprendiz.

El artículo se divide en nueve secciones: en las primeras tres se explora la construcción del conocimiento y las fuentes de información en el ámbito del mueble. Luego, se presenta el marco teórico que abarca fuentes secundarias (formales) y primarias (no formales) en relación con la fabricación de sillas de campo. Además, se lleva a cabo un análisis detallado de eventos históricos que ilustran la difusión de información en la historia del mueble, estableciendo conexiones entre los saberes heredados y los institucionalizados en Europa y América en lo que respecta a la construcción de sillas.

En los apartados cuatro, cinco y seis se aborda la definición del mueble de campo en Argentina. Se examina su historia, destacando su relación con la arquitectura y su contexto de uso. También se analiza la evolución del mueble en la casa de campo y los orígenes de la silla como tipo de mueble establecido. En los apartados séptimo, octavo y noveno, se presentan algunos elementos que definen el estilo campo en Argentina, y su manifestación en San Antonio de Areco, entre los años 1990 al 2021. La última sección aborda la tipología silla de estilo campo para entender su contexto de desarrollo y las tipologías contemporáneas existentes.

Metodológicamente, se combina observación de estancias y mobiliario de interior, en especial sillas de las tipologías seleccionadas, con entrevistas a artesanos y diseñadores, información que es volcada en una matriz de análisis. La sección de conclusiones evidencia que, si bien coexiste el conocimiento teórico con el práctico en la creación de sillas de estilo campo, el saber no formal, invisibilizado, constituye una fuente de inspiración y creación fundamental. Ante la ausencia de trabajos académicos que den cuenta de esta relación, el artículo constituye un aporte sustancial al campo del diseño.

1. Las fuentes de saber y conocimiento en el mundo del mueble

El proceso de absorción de conocimientos de diversas fuentes, institucionalizadas o no, se produce de manera cotidiana, ampliando la base de aprendizajes de las personas. Aunque este proceso suele ser naturalizado, se vuelve más cuestionable al examinar afirmaciones específicas, lo que plantea dudas sobre su veracidad o valor (Sabino, 1992). Dos preguntas esenciales surgen sobre el conocimiento: ¿cómo se adquiere y qué tan válido es? El saber, como práctica vital, engendra diferentes formas de conocimiento racionales o emocionales basadas en observaciones prácticas y reflexiones profundas, aunque no siempre estructuradas de manera estricta. Así, el conocimiento representa un proceso gradual para establecer un saber más riguroso y confiable, tanto a nivel individual como colectivo (Sabino, 1992).

De manera similar, el conocimiento puede ser entendido como una interacción con la realidad, hipótesis que explora Esther Díaz (2010) mediante el ejemplo de un campesino que, basado en experiencias pasadas, puede prever una tormenta. Al comparar este saber con el científico, señala similitudes y diferencias, centrándose en cómo se legitiman a través de títulos o experiencias cotidianas. Esta comparación le permite comprender que el conocimiento empírico se relaciona con saberes prácticos, mientras que el científico se valida institucionalmente.

Desde el enfoque de la gestión del conocimiento, es posible distinguir dos tipos de saberes: explícito, relacionado con el conocimiento colectivo y expresado en datos y procedimientos; y tácito, vinculado a saberes individuales, presente en la mente y difícil de formalizar (Salgado, 2022). Diez Gaviria (2016) incorpora a la definición de conocimiento su carácter multidimensional, subjetivo y contextualizado que se construye en la experiencia de cada individuo y explora el conocimiento tácito de grupos. Referenciando la teoría de Nonaka

y Takehuchi (1995), clasifica el conocimiento en general como explícito e implícito, abarcando tipos tácitos, sociales, somáticos y colectivos.

La oralidad ocupa un lugar preponderante en el proceso de conocimiento como vía para la escritura que, en la cultura actual, prevalece sobre la oralidad (Ong, 1982). Esto evidencia que existe un proceso de retroalimentación entre la cultura oral y escrita (Ginzburg, 1999). La escritura, según Bourdieu (2007), libera la memoria individual y permite acumular conocimientos en textos, lo que constituye una evolución del saber, dado que la información se transforma en conocimiento al ser procesada y comunicada textualmente (Ledezma, 2003).

Este artículo explora los conocimientos transmitidos oralmente a lo largo de generaciones en el diseño de sillas de estilo rural, examinando conceptos como conocimiento, saber, información, discurso y poder en la evolución histórica del mobiliario. En culturas orales, el pensamiento se transmite mediante técnicas mnemotécnicas como refranes. Se destaca que el saber teórico y práctico forman parte de un ciclo continuo, tanto a nivel individual como social.

En el proceso de diseño y fabricación de sillas se distinguen dos campos: el saber académico y el conocimiento de artesanos, productores y diseñadores, con diversos conocimientos y fuentes de información. Bourdieu (2007) identifica estas interacciones como un “campo”, donde agentes e instituciones compiten por dominio. La lucha por posiciones dominantes es esencial y se manifiesta en diversos ámbitos sociales. El capital común motiva la lucha por su apropiación, generando jerarquías. Bourdieu entiende el capital no sólo en términos económicos, sino también simbólicos, culturales y sociales. En este contexto, el campo, el capital y el *habitus* se entrelazan, donde la posición en el campo está relacionada con el capital acumulado y el *habitus* adquirido. Las fuentes documentales de información secundaria se integran al campo académico.

Bourdieu (2007) aborda la lucha de poder entre campos y *habitus*, analizando el conocimiento autodidacta y educativo, así como la formación de capitales en entornos familiares y escolares. La institucionalización de conocimientos funciona como un sistema que protege el orden social y cultural, donde la titulación valida y acredita el conocimiento, generando diferencias de estatus y remuneración. La titulación superior asegura acceso a conocimientos prácticos y aplicados (Alonso Castañeda *et al.*, 2012).

La positividad del discurso delimita un campo enunciativo, permitiendo la inteligibilidad de formaciones discursivas. El efecto de cientificidad reconoce al discurso como instaurador de una referencia a lo “real”, destacando la construcción social del conocimiento a través de discursos colaborativos e históricamente entrelazados (Verón, 2004). La discursividad, a nivel semiótico, revela las determinaciones sociales del sentido y desentraña la dimensión significativa de los fenómenos sociales. Verón (1993) destaca que la construcción social de la realidad se manifiesta en la semiosis, abriendo el camino al estudio de los discursos sociales. El poder del discurso varía según el contexto social, adoptando distintas modalidades en diversos niveles sociales (Verón, 2004).

Cuando el discurso es aceptado como verdadero, el saber y la verdad revelan su poder, develando una compleja red de entramados, estrategias y relaciones recíprocas que desafían la neutralidad del saber (Foucault, 2002). La construcción social de la realidad mediante el discurso establece una verdad en la sociedad, transmitida por instituciones o medios

de comunicación. Para Foucault, el saber constituye un conjunto de elementos formados regularmente por prácticas discursivas, constituyendo un dominio con objetos que pueden adquirir estatus científico. Al explorar la interacción entre saber y poder, donde todo saber implica poder y viceversa, evidencia que los discursos se encuentran atravesados por relaciones de poder.

En el diseño, el discurso, condicionado por factores económicos, sociales y geográficos, delimita una práctica y función enunciativa en tiempo y espacio, construyendo su propia verdad implícita. Este enfoque puede excluir otras verdades, limitando la representación de una realidad específica. Así, la verdad pierde su neutralidad en el conocimiento del diseño de mobiliario. Según Anderson (2015), el discurso académico silencia la producción artesanal del diseño de muebles, que representa la evolución hacia la producción industrial moderna. El autor aboga por analizar la teoría y práctica completa del diseño industrial, superando la limitación histórica propuesta en la enseñanza convencional que opera invisibilizando y sometiendo saberes otros (Foucault, 1979).

Enfoques contemporáneos sobre la construcción del saber incluyen críticas decoloniales hacia el eurocentrismo y la colonialidad del saber. Sánchez-Antonio (2020) propone la insubordinación de saberes invisibilizados por la modernidad colonial y la emergencia de epistemologías alternativas para descentralizar la genealogía foucaultiana, buscando superar la mirada eurocéntrica en poder. Estos saberes invisibilizados son también retomados por las epistemologías del sur, como el pensamiento posabismal propuesto por Boaventura de Sousa Santos (2010).

Lander (2000) analiza la construcción del conocimiento mediante la fragmentación del mundo real y la vinculación de los saberes modernos con el poder organizativo, identificando la colonización de América como el origen conjunto de la modernidad y la organización colonial del mundo. Mignolo (2003) introduce el concepto de geopolítica del conocimiento, destacando la resistencia de epistemologías no reconocidas por el pensamiento occidental y proponiendo la diferencia colonial como un espacio para la restitución del conocimiento subalterno y el surgimiento de propuestas epistemológicas alternativas.

Este breve análisis sobre el eje saber-discurso-institucionalización permite examinar los saberes ocultos relacionados con la silla de estilo campo y sus fuentes, distinguiendo entre fuentes formales (secundarias), vinculadas al conocimiento científico, y fuentes no formales (primarias), asociadas al conocimiento empírico. Las fuentes formales se basan en hechos verificables, obtenidos mediante métodos de investigación racionales, mientras que las fuentes primarias no formales representan conocimiento empírico no escrito, surgido de la observación y la tradición. Estas últimas, provenientes de la vida cotidiana, el gusto popular, las tradiciones orales, la autodidaxia o la tutoría, constituyen un saber no planificado y se transmiten de manera interpersonal.

Al analizar las fuentes relacionadas con la silla estilo campo, se observa una carencia de referencias documentales específicas en los repositorios y universidades consultadas. Los resultados detallados más adelante provienen del análisis de las fuentes usadas por creadores o diseñadores durante el trabajo de campo.

2. Saber y práctica en la evolución del mueble: desde la artesanía hasta la industria

Antes de la Revolución Industrial, el conocimiento artesanal era predominante en el diseño de muebles, el cual se organizaba en gremios que exhibían la correspondencia a distintos estilos (Devalle, 2021). A lo largo de los siglos XIX y XX, el diseño se separó de la artesanía y las artes decorativas, convirtiéndose en una disciplina independiente. Este período fue crucial para el desarrollo del conocimiento en la artesanía, influyendo en el mobiliario contemporáneo mediante diversas formas de transmisión de saberes. La transmisión de saberes evolucionó desde la tradición oral hasta la era preindustrial, a través de la imprenta y los catálogos de muebles, difundiendo ideas, estilos y técnicas.

En la era precedente a la Revolución Industrial, la Iglesia y algunos gobernantes europeos controlaban la producción artística y artesanal con un enfoque principalmente religioso. Los avances en técnicas constructivas, liderados por instituciones como concejos y gremios, aunque arraigados en lo religioso, también fueron significativos. Los jesuitas, presentes en América, difundieron técnicas de trabajo en madera. Según Ortega y Gasset (1964), el período de la “técnica del artesano” en carpintería abarca prácticas antiguas que perduran en la Edad Media. La transmisión de conocimientos técnicos probablemente ocurrió a través de viajes, migraciones y conflictos bélicos. La evidencia del mobiliario de esa época se complementa con inventarios, pinturas y manuscritos. Los monasterios fueron centros de experimentación técnica y meditación (Heskett, 2005).

Anderson (2015) denomina este período como “social-feudal” durante la Edad Media (800-1500), ligado al aspecto monacal dentro de la estructura socioeconómica. La clave radica en la adquisición de conocimientos, especialmente teológicos, arraigados en la fe religiosa como verdad absoluta. En la Edad Media, el clero preservaba la cultura intelectual en monasterios y escuelas, con gremios regulando conocimientos, condiciones laborales y funciones sociales (Cruz, 2001).

En el norte de Europa, con la consolidación del sistema gremial como el de los ensambladores, se produjeron cambios en la organización laboral que afectaron la fabricación de muebles. La división de tareas entre gremios se caracterizó por una estructura organizativa rigurosa para el aprendizaje y la gestión. Algunos gremios resistieron la adopción de nuevas técnicas extranjeras, evidenciada por artistas migrantes que se resistieron al cambio, contribuyendo a la difusión de estas prácticas y a mejoras tanto estructurales como estéticas en el mobiliario (Lucie-Smith, 1980).

Heskett (2005) indica que la expansión geográfica entre productores y mercados creó la necesidad de representar ideas previamente concebidas. La capacidad abstracta en el lenguaje permitió acumular, preservar y transmitir conocimientos, procesos y valores a generaciones futuras. La introducción de estereotipos, basados en formas naturales copiadas y verificadas por su eficacia funcional y repetidas para propósitos específicos, cumplió un rol fundamental. Cruz (2001) analiza la inclusión de dibujo y escritura en la construcción del conocimiento, enfocándose en los gremios de albañiles y carpinteros en el siglo XVII en el reino de Sevilla, revelando la estructura organizativa de estos gremios y la institucionalización del saber.

Gremios itinerantes recorrían Europa para cumplir encargos, impulsando cambios estéticos y funcionales en el mobiliario, gracias a la movilidad de artistas y muebles. Según Ortega y Gasset (1964), en la era de maestros y aprendices, el artesano se enraizaba en tradiciones preexistentes, sin conciencia del invento, aprendiendo técnicas consolidadas y manteniendo vínculos con el pasado, sin surgir innovaciones radicales, sino variaciones de estilo transmitidas como tradición formal en escuelas.

Con la difusión de ideas mediante la imprenta, Ortega y Gasset (1964) destaca un cambio esencial: la separación del rol planificador y ejecutor del artesano en su obra, marcando un hito en la construcción del conocimiento. Heskett (2005) resalta que algunos diseñadores liberaban a los artesanos del control gremial al publicar folios con ejemplos. Esta difusión en Europa y América impactó profundamente en los mueblistas, introduciendo teorías del nuevo clasicismo renacentista y desarrollando una gramática ornamental renovada.

Desde otro registro, Lucie-Smith (1980) destaca la influencia crucial de la palabra escrita y sus ilustraciones en el norte de Europa, especialmente con el primer texto de Vitrubio en 1543 en Estrasburgo. La escritura y la imprenta transformaron las antiguas estructuras intelectuales orales, cambiando el mundo oral-auditivo a uno de páginas visualizadas (Ong, 1996). Gay y Samar (2004) sostienen que durante el Renacimiento se produjeron cambios en el comercio, la vida social, el arte y las ciencias. Los primeros libros sirvieron como guía precisa para los mueblistas en cuestiones de estilos (Lucie-Smith, 1980). Según Feduchi (1985), a partir de entonces emerge una nueva relación con la filosofía, el arte y la ciencia, marcando una transformación significativa.

Europa, desde otra perspectiva en la construcción del conocimiento, elabora una narrativa universal que abarca la dimensión espaciotemporal, territorios, pueblos y culturas del planeta. Esta narrativa se basa en la posición de dominio y privilegio asociada al poder, así como en una autoconciencia europea de la modernidad que destaca su avance en contraste con el resto del mundo (Lander, 2000). Esta institucionalización del saber configura un *habitus*, según Bourdieu (1998), generando efectos condicionados por las circunstancias materiales de existencia, cuya eficacia se subordina a la acción de formación e información a lo largo del tiempo.

En este período, el conocimiento de la naturaleza se manifiesta en la investigación, inventos y descubrimientos ultramarinos, otorgando una nueva dimensión al ser humano (Bomchil y Carreño, 2011). En esta época resaltaba la búsqueda de satisfacción de necesidades personales, gloria y riqueza, caracterizando el individualismo renacentista que destaca al artista sobre el equipo artesanal. Surge un artista con formación científica, liberado de actitudes medievales y elevando su estatus social. Se introduce una nueva concepción arquitectónica con espacios y grupos sociales innovadores, así como enfoques novedosos en el mobiliario y avances técnicos en la representación (Feduchi, 1985). Este cambio se atribuye, en parte, a la necesidad de respaldar la planificación de nuevas construcciones.

A partir de estas transformaciones se abandona la perspectiva intuitiva medieval en favor de un método científico y metódico: la perspectiva de un punto o perspectiva artificial. El palacio reemplaza al castillo y se redefine la distribución de la casa, presentando un programa de necesidades actualizado. El desarrollo económico impulsó el intercambio de conocimientos en Alemania y Flandes, generando nuevas corrientes estilísticas. A pesar de la fragmentación política y la conflictividad religiosa, la región se convirtió en el principal

centro económico europeo de la época, con un aumento poblacional significativo y el surgimiento de poderosos gremios y corporaciones artesanas (Lucie-Smith, 1980). Heskett (2005) indica que esta dinámica cambia con el control y la utilización de diseños, disminuyendo la influencia de los gremios. Las migraciones, como en Francia, donde artistas italianos instruyen discípulos en talleres reales, establecen tradiciones en el trabajo de la madera y evolucionan estilísticamente hacia el Luis XV (Lucie-Smith, 1980).

A principios del siglo XVII, Francia atrajo a destacados artesanos a la corte parisina, ofreciéndoles lujos y privilegios para controlar la producción y el comercio de objetos de lujo. Se consolidaron conocimientos sobre muebles de alto nivel técnico, dando lugar a la aparición de ebanistas. Durante este período se institucionalizaron las artes a través de academias, como la *Académie de France à Rome* (1666) y la *Académie royale d'architecture* (1671), bajo la dirección de figuras como Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun y Gian Lorenzo Bernini (Lucie-Smith, 1980). El diseño de muebles para la Corte estuvo a cargo principalmente de Jacques Androuet du Cerceau y Hugues Sambin. Francia continuó su aprendizaje con artesanos especialistas italianos, esenciales para transferir conocimientos estético-técnicos y desarrollar un estilo propio. Se establecieron talleres reales, como el *Manufacture Royale des Muebles de la Couronne* y el *Garde-Mueble real*. Además, artesanos extranjeros y destacados ebanistas como Roentgen, Oeben y Weisweiler llegaron a trabajar en la Corte. En 1779, Roentgen fue nombrado *ébéniste-mécanicien du Roi et de la Reine*, reflejando su posición privilegiada (Lucie-Smith, 1980).

Según lo expuesto, es posible considerar como fuentes de información a las migraciones de artesanos y gremios (fuente primaria) y la abstracción de la forma, el uso de la escritura, los dibujos, la imprenta y la técnica del grabado (fuente secundaria), según el concepto de abstracción de Heskett (2005). Además, se expande el comercio, generando mercados a distancia y la necesidad de producir imágenes reproducibles en otros lugares. Se menciona la desarticulación gradual del poder de los gremios o su institucionalización a través de las escuelas.

Gradualmente se va estableciendo un discurso hegemónico sobre el conocimiento y el saber en el ámbito del mueble basado en la experiencia europea, lo que resulta crucial para evaluar la validez en los discursos. Esta perspectiva eurocentrista tendrá una influencia determinante en los territorios de América colonial. Desde una perspectiva histórica, el estilo neoclasicista es una de las últimas influencias estilísticas en las colonias del sur de América. Las exportaciones inglesas, dirigidas principalmente a las colonias más prósperas del sur, contrastan con las del norte, que contaban con sus propias manufacturas, dando origen a la primera industria independiente de muebles en América. Esta industria se basa en modelos importados como fuente primaria de información y, con el tiempo, desarrolla características distintivas.

En la construcción del saber y las fuentes de información, Inglaterra sobresale como centro de instrucción para artesanos que buscaban perfeccionar sus habilidades. La Academia *St. Martin's Lane* en Londres, destacado centro institucionalizado en el mundo del mueble, ofrecía enseñanza de dibujo y tenía vínculos con el grabador del libro de Chippendale, Johann Sebastian Müller. En 1754, Chippendale publicó *The Gentleman and Cabinet Maker's Directory*, una obra ilustrada con grabados que mostraban una amplia variedad de diseños de muebles contemporáneos. Reeditado en 1755 y luego ampliado con el es-

tilo neoclásico entre 1759 y 1762, se convirtió en la obra más prestigiosa del siglo XVIII, ofreciendo un estudio completo de los estilos de la época. Considerado un compendio de estilos europeos, la obra de Chippendale fue una herramienta de trabajo usada por muchos creadores como guía, ofreciendo información detallada sobre tipologías de muebles, detalles técnicos y medidas. Esta obra contribuyó a consolidar el canon de estilos mediante su discurso semántico-formal y técnico-constructivo.

Por su parte, Thomas Sheraton, destacado diseñador de muebles, aportó su experiencia práctica y habilidades de dibujo en su libro *Bosquejos de Ebanistería y Tapicería* (1791) que presenta un panorama de las tendencias de finales del siglo XVIII. Su trabajo se entrelaza con el de George Hepplewhite, cuyo libro *Guidebook* (1788) documenta, al igual que Sheraton, los diseños de la época.

El estilo Imperio, surgido en Francia durante el gobierno de Napoleón Bonaparte en 1804, fue concebido por los arquitectos y diseñadores Charles Percier y Pierre Fontaine. Su impacto se refleja en el libro *Recueil des decorations interieures*, publicado en 1801 y reeditado en 1812, cuyos grabados contribuyeron significativamente a popularizar el estilo mediante exposiciones organizadas de la industria francesa. Además, el libro del Conde de Caylus, *Recueil des antiquités égyptiennes, étrusques, grécques et gauloises*, que aborda hallazgos en diversas áreas, incluido el mobiliario, fomentó el interés por la antigüedad clásica en Francia.

En una línea similar, el estilo Reina Victoria (1819-1901), contemporáneo a la era industrial, impulsó un aumento en el mercado de muebles debido al crecimiento poblacional. Durante el período victoriano, el énfasis en el ornamento prevalecía sobre la forma en los muebles. En el tercer período, según Ortega y Gasset (1964), la relación entre el artesano y su obra se ve afectada por la introducción de la máquina herramienta, lo que degrada la estética y la forma de producción al perderse la conexión entre el diseñador y el producto. En respuesta a la producción industrial despersonalizada surge el movimiento *Arts & Crafts*, liderado por William Morris y Burne-Jones, que aboga por un estilo más cercano a las prácticas de los gremios medievales y promueve la recuperación del trabajo en comunidad, la relación maestro-aprendiz y la autoría del producto. Otros gremios, como el *Art Workers Guild* en 1884, siguieron los principios de Morris en la integridad de la construcción y la participación del autor en la producción de muebles tanto utilitarios como decorativos.

En relación con los orígenes y evolución de la silla en particular, la difusión de estilos mediante catálogos y la transmisión de conocimientos de maestros a aprendices que migraron, constituyen las fuentes documentales secundarias y primarias, respectivamente, que influyeron en su diseño y fabricación. Estas influencias se reflejan en el mobiliario exportado a través del comercio, actuando como modelos a seguir. Estas fuentes contribuyen a la creación de sillas en las colonias americanas, consolidando el discurso del canon estilístico del mueble europeo que se institucionaliza progresivamente con mayor influencia en áreas urbanas que rurales.

La conquista ibérica de América y la consolidación del colonialismo configuró la memoria, los lenguajes y los saberes en una narrativa universal que jerarquizaba las diferencias culturales. Esta información se difundió a través de catálogos, talleres, academias y muebles como referencias, llegando a América como fuentes para artesanos y empresas.

Ebanistas europeos contribuyeron al conocimiento para la realización de sillas de estilo, dando origen a estilos locales como el colonial americano y federal americano. En el norte surgió el estilo misión, mientras que en el sur se desarrollaron interpretaciones locales posteriormente.

En el siglo XVIII, el continente americano experimentó influencias tipológicas diversas y relevantes. Norteamérica recibió influencias europeas, principalmente de estilos inglés y francés. Tras la independencia de los Estados Unidos en la década de 1780-1790, la inmigración aumentó, dando lugar al estilo colonial americano, influenciado por los catálogos de muebles de Chippendale. Durante este período, el comercio activo entre Europa y América propició un intercambio de ideas sobre el diseño de muebles, destacando la silla Guillermo y María en 1725 y las sillas Reina Ana. La influencia de Thomas Chippendale, representante del rococó en el diseño americano, llegó a América alrededor de 1760.

Los centros de fabricación clave en el siglo XVIII estaban en Filadelfia, Nueva Inglaterra y Nueva York. Thomas Affleck, llegado de Londres en 1763, impulsó la popularidad de los estilos europeos al introducir un modelo de silla Chippendale en Filadelfia. Los talleres de Filadelfia destacaban por su habilidad en la confección de sillas, incluyendo tallado, torneado, tapizado y ensamblado. En Newport, las familias Goddard y Townsend lideraban el comercio de muebles, fusionando el nuevo estilo francés con elementos de la Reina Ana. Los catálogos europeos y el comercio contribuyeron como fuentes de información y modelos para la construcción de muebles. En Newport, se desarrolló el estilo Chippendale, una variante más decorativa del estilo Reina Ana (Bomchil y Carreño, 1987/2011).

Fuera de los grandes centros urbanos, los cambios fueron graduales y, a veces, apenas perceptibles. Las formas barrocas siguieron siendo populares incluso después de la Revolución. Desde la década de 1780, el exuberante estilo Rococó evolucionó hacia el Neoclásico, conocido en Norteamérica como estilo federal americano. En las colonias, las comunidades cuáqueras sirvieron como centros de enseñanza en carpintería y ebanistería. Gustav Stickley (1858-1942), figura influyente en América, adoptó las ideas del teórico Ruskin y, tras su viaje a Gran Bretaña en 1898, se inspiró en el movimiento *Arts & Crafts*. Fundó la *United Craft* en 1901, un sistema semicorporativo de producción que cerró en 1915 (Lucie-Smith, 1980). Su revista, *Craftman*, y su catálogo fueron herramientas fundamentales para la difusión y venta de productos, generando imitadores que copiaron sus diseños, incluida la icónica silla Stickley, de diseño simple y robusto en roble y cuero, conocida como estilo misión.

El movimiento *Arts & Crafts* floreció en América, especialmente en Chicago, abogando por la apreciación de estilos del pasado como el colonial. Se centró en el uso de materiales locales, motivos inspirados en la naturaleza y el arte indígena, influyendo en arquitectos con su énfasis en interiores sencillos, relación interior-exterior, formas geométricas, materiales naturales y arte oriental. Los muebles del estilo misión (1880-1915), asociados con las misiones coloniales españolas en California, fueron principalmente elaborados por nativos americanos en roble, con acabados naturales o pintados, y tapicería de cuero o tela, destacándose por su simplicidad y utilidad. Aunque populares hasta el cambio de siglo, el mobiliario estilo misión perdió su atractivo en el siglo XX.

En las colonias del sur de América, el mobiliario ha sido influenciado por estilos europeos desde la época colonial, manteniendo estas influencias hasta la actualidad. La formación

del conocimiento en el ámbito del mobiliario implica la combinación de artesanos europeos y conocimientos locales, con tipologías y estilos arraigados en el Renacimiento, Barroco y Neoclásico europeos, integrándose tanto en la arquitectura civil como eclesiástica. En América del sur, los jesuitas jugaron un papel crucial en la institucionalización del conocimiento mueblero, difundiendo estilos europeos consolidados a través de talleres y academias. Los rasgos de transculturización resultantes de la colonización y el intercambio cultural con los pueblos originarios se reflejan en el mobiliario.

En América del Norte, por su parte, destacan interpretaciones propias de estilos europeos como el federal americano y el estilo misión, mientras que en el sur de América sobresale el barroco peruano, fusionando motivos indígenas con tipologías extranjeras. Lucie-Smith (1980) destaca la producción de “muebles corrientes, utilitarios”, simplificaciones de modelos con rasgos menos ostentosos y más funcionales, influenciados por la cultura popular y que han dejado su huella en los diseños utilitarios modernos, especialmente en relación con el mobiliario campesino o popular.

En el período colonial en América del sur, las colonizaciones influyeron en el tratamiento del mobiliario, fusionando tradiciones locales con estilos europeos como el Renacimiento, Manierismo, Barroco, rococó y Neoclasicismo. Artistas de España, África y oriente transmitieron conocimientos en talleres civiles y eclesiásticos, incorporando técnicas como el guadamecil y lacas a través de la costa del Pacífico. En el siglo XVIII, artesanos alemanes e italianos introdujeron técnicas de tratamiento superficial con placas de marfil o hueso, pirograbados con escenas bíblicas sobre fondos de carey o caoba. La influencia europea marcó el continente, como se refleja en la arquitectura de Arequipa (Perú) con elementos barrocos. El mobiliario eclesiástico combina elementos amazónicos en muebles como la sillería de coro y altares. Los conocimientos locales, provenientes del entrenamiento europeo y la interpretación de muebles importados, resultan en muebles con rasgos criollos, conformando un mobiliario auténticamente americano (Campos Carlés de Peña, 2013).

En el virreinato del Perú, artesanos indígenas fabrican herramientas de hierro y trabajan con maderas como caoba, cedro y sauce. Utilizan técnicas como el pan de oro, lacas orientales y barnices autóctonos para decorar con policromías, carey, cuero y marfil. En el siglo XVI se establece la primera imprenta en Lima y varias universidades, como San Marcos de Lima y San Antonio de Abad del Cusco. Estas instituciones difundían conocimientos escritos y enseñaban oficios, además de promover la doctrina cristiana. La influencia de arquitectos como Andrea Palladio guía a maestros de obras y arquitectos. En el siglo XVIII, el virreinato del Perú incorpora elementos del imaginario aborigen en la pintura, las artes aplicadas y el mobiliario, creando un estilo barroco andino con una carga simbólica local (Campos Carlés de Peña 2013). Este estilo, autónomo y de calidad artística, se caracteriza por la frontalidad, el uso del color y una iconografía nativa en armonía con elementos universales. Durante el siglo XVIII, el Perú absorbe nuevas influencias comerciales de países como Inglaterra, desarrollando artesanías propias a partir de esos modelos (Bomchil y Carreño, 2011).

En 1603, Kano Domi fundó la escuela Kano en México, conocida por sus tratamientos superficiales junto con la dinastía Gonzales, expertos en este área. Los Gonzales, una familia japonesa convertida al cristianismo, continuaron utilizando técnicas tradicionales como el enconchado sobre madera, introducido por Tomás González Villaverde y su hijo Miguel

(Campos Carlés de Peña 2013). Estos métodos se combinan con conocimientos europeos, como la talla en relieve y la policromía, y con tradiciones americanas como la talla de piedra del Tahuantinsuyo.

Los estilos y tipologías introducidas por extranjeros, como el estilo nacional portugués en Brasil, influenciaron las formas funcionales de los muebles, evolucionando desde estructuras rectas hacia formas curvas durante el Barroco. En el virreinato del Perú se desarrolló un estilo cercano al rococó o barroco asimétrico, caracterizado por sillas con respaldo calado y curvas suaves. Aunque no hay registros del estilo neoclásico portugués en la región, se observan variaciones en muebles como el camoncillo o banqueta de estrado que muestran influencias venecianas distintivas (Bomchill y Carreño 1987).

Aunque los estilos europeos predominan, se observan reinterpretaciones regionales como el barroco peruano que incorpora motivos autóctonos en el mobiliario. Finos muebles de hechura indígena agregaban un toque criollo refinado a los salones (Bomchill y Carreño, 1987). Los muebles de los Moxos del Alto Perú influenciaron en Buenos Aires con su arte mojeño, destacando en la imitación de la pintura europea y la habilidad en la talla de muebles para iglesias.

El Virreinato del Río de la Plata ha sido influenciado por Europa desde la época colonial hasta el presente, forjando conocimiento en el ámbito del mueble mediante la fusión de saberes de artesanos europeos y técnicas locales. Las migraciones, frecuentemente motivadas por persecuciones religiosas, jugaron un papel crucial en la transferencia de conocimientos en diversos oficios moros y judíos que rechazaban la conversión al cristianismo y se embarcaban hacia el Nuevo Mundo, aportando mano de obra calificada a los adelantados (Carballo y Paz, 1998). Estos saberes influyeron en los estilos y tipologías presentes en el mobiliario rural, que incorpora elementos europeos como Renacimiento, manierismo, Barroco, rococó y Neoclásico en la arquitectura tanto eclesiástica como civil. Dos regiones destacan en el desarrollo del mueble: la ruta del norte, conocida como Camino Real del Perú, que conectaba Buenos Aires con el Alto Perú y Lima durante el Virreinato del Perú; y la región del Virreinato del Río de la Plata y el puerto de Buenos Aires. Según Bomchill y Carreño (1987), la nave de Mendoza era un lujoso palacio renacentista con una corte completa que buscaba establecer una civilización.

La silla frailer del Renacimiento sirve como antecedente para varias sillas, como la misionera, pulpera, matera, criolla y junco. Aunque estas sillas se alejan estilísticamente del Renacimiento, conservan su estructura morfológica original, como el esquema en «h», sección cuadrada en los listones, chambranas bajas desfasadas y remate del respaldo en piezas verticales. Cada caso de estudio incorpora detalles específicos con el tiempo, pero la estructura base se mantiene, considerándola un antecedente y fuente de información para esta investigación.

Durante el cierre del puerto de Buenos Aires en 1621 generó un aumento significativo del contrabando y la llegada clandestina de portugueses, quienes superaron en número a los españoles. Estos portugueses proporcionaron artesanos a una población prácticamente desatendida por sus líderes naturales en Lima. El comercio, crucial para la construcción del conocimiento mediante la difusión de ideas, escritos y muebles por el Camino Real del Perú, tuvo un arraigo profundo en el mobiliario eclesiástico.

Asimismo, Córdoba, centro religioso y universitario, fue vital en el comercio que traía piezas de todo el continente. Durante el siglo XIX, la ciudad experimentó cambios en sus interiores domésticos, impulsados por la importación de muebles desde Europa a través del puerto de Buenos Aires. Esta tendencia introdujo nuevos conceptos, como el confort, valorado en la construcción de los interiores burgueses (Moreyra 2018). Desde 1810, Buenos Aires adopta una estética barroca simple en elementos como puertas y muebles, reflejado en la cajonería de la catedral (Bomchill y Carreño, 1987). La influencia barroca portuguesa evolucionó hacia el neoclásico inglés y francés, marcando la importación de mobiliario de Europa y Estados Unidos. Estos cambios afectaron las costumbres, interiores y producción de muebles, desplazando temas eclesiásticos a espacios civiles.

La migración europea masiva enriqueció la diversidad cultural y los estilos de Argentina, convirtiéndola en un país cosmopolita. La mecanización del mobiliario, especialmente en Estados Unidos, trajo a Buenos Aires muebles desarmados para ensamblar “in situ” a bajo costo, aunque esto no afectó significativamente la calidad del mobiliario. Según Bomchill y Carreño (1987), las artesanías cedieron terreno ante la producción masiva, salvo en regiones remotas, lo que refleja la persistente disparidad entre campo y ciudad, así como la coexistencia de la artesanía y los productos manufacturados.

Tras la independencia de España en 1816, la división política entre unitarios y federales a partir de 1820 se reflejó en la decoración de interiores en Buenos Aires: rojo para los federales y colores neoclásicos como azul, celeste y oro para los unitarios. El mobiliario en el Río de la Plata era limitado, destacando el estrado. Se importaron piezas valiosas desde Perú, las misiones guaraníicas y Brasil, esta última influyente en el virreinato. La creatividad se mostró en el uso innovador de derivados del ganado introducido en el siglo XVI, caracterizando una “Edad del Cuero” que persistió hasta el siglo XIX tardío (Bomchill y Carreño, 1987).

Estas piezas históricas se basaban en una combinación de conocimientos adquiridos a través de copias de modelos comerciales, la enseñanza de artistas y artesanos extranjeros, escritos y, en la última etapa, catálogos foráneos, todo ello complementado con saberes locales. En la formación de estos saberes, resalta un aprendizaje arraigado en la práctica directa de los talleres, transmitido de maestro a aprendiz (fuente primaria). Este enfoque se complementa con un conocimiento más abstracto e institucionalizado vinculado a la escritura, la geometría, el dibujo y las academias (fuente secundaria). Esta dualidad es esencial para comprender cómo se construyó el conocimiento en la creación de sillas, demostrando la influencia mutua de ambos canales de llegada, lo que se refleja en los estilos locales mencionados.

3. La transición del diseño artesanal al industrial en Argentina y la institucionalización del conocimiento en el diseño industrial

Dentro del contexto latinoamericano, la dicotomía centro-periferia tuvo una influencia significativa en la difusión global de objetos e imágenes que entraron en tensión con las identidades artesanales locales. Durante las décadas de 1920 a 1950, la consolidación del

diseño industrial generó un corpus específico de conocimientos y prácticas principalmente formalizadas en Europa y Estados Unidos. La simplificación de la producción cultural a formas limitadas que respaldaban la noción de un único origen europeo ignoraba otras formas de producción local (Devalle, 2021).

El debate sobre lo local se relaciona con el estilo como un componente de la identidad cultural. A finales del siglo XIX, se delinea el diseño como una entidad separada de la artesanía y las artes decorativas, las cuales se consideran formas de producción masiva sin distinciones de clases ni rasgos culturales esenciales. De acuerdo con Devalle (2021), la noción de universalización es obsoleta, ya que no hay esencias culturales perdidas por la dominación, sino construcciones históricas barridas por la misma dominación. La autora sostiene que las transformaciones en la manufactura y la producción artesanal e industrial, que dieron origen a la disciplina en Europa, no se repitieron en Latinoamérica, presentando matices distintos. Estas diferencias y similitudes en el contexto latinoamericano, aplicables también a Argentina, plantean desafíos únicos debido a las diversas y opuestas necesidades sociales, lo que exige una reconsideración en las soluciones proyectuales del diseño.

Devalle (2021) resalta la necesidad de valorar la artesanía como parte fundamental de la cultura material y la tradición productiva regional, distinguiéndola de la producción industrial en sociedades estamentales y de masas, tanto en su utilidad como en su significado simbólico. La autora cuestiona el enfoque moderno que promueve una producción abstracta y estandarizada a nivel global, argumentando que esta perspectiva, al institucionalizar el conocimiento del diseño, tiende a invisibilizar las ricas tradiciones artesanales locales, relegadas por la predominancia de un pensamiento homogéneo.

En el siglo XIX, el discurso del diseño giraba en torno a la arquitectura, que era vista como un arte principal que englobaba a las artes menores, como el mobiliario, considerado subordinado a la arquitectura. Los arquitectos prominentes establecían las estéticas y el mobiliario complementaba estos interiores como parte integral del conjunto arquitectónico. La enseñanza se basaba en esta relación y el conocimiento se transmitía principalmente a través de viajes a Europa, donde se estudiaba, registraba y adaptaba la arquitectura clásica y el mobiliario para su difusión en diferentes contextos.

En América Latina convergen las influencias precolombinas, de la colonización española y, en el siglo XVII, aportes franceses e ingleses. En Argentina, el mobiliario se entrelaza estrechamente con la arquitectura, especialmente en las mansiones y estancias de los terratenientes, donde se adoptan diversos estilos europeos. Surge así una fusión cultural que da origen al historicismo clasicista. En Argentina se desarrolla un estilo “criollo-francés” en las residencias, donde las influencias culturales aparecen como expresiones nacionales más que como imitaciones literales. Esta clase social, influenciada por la cultura europea, refleja sus aspiraciones sociales en la arquitectura y el mobiliario (Anderson, 2013a).

A finales del siglo XIX y principios del XX surge un nuevo debate en respuesta a las demandas del mercado masivo, abandonando la estética ligada a una clase específica y dando paso a un pensamiento renovado manifestado en el arte, la arquitectura y el mobiliario. Este nuevo enfoque se convierte en la meta deseada por otra clase social, generando así un nuevo discurso disciplinario mediante la transferencia cultural entre distintos contextos en la construcción del conocimiento.

López Martín (2015) analiza los principios del movimiento moderno, centrándose en el estudio de la silla como elemento emblemático. En contraste con el siglo XIX, que se enfocaba en grandes estructuras públicas, el siglo XX presenció un cambio hacia el estudio de la vivienda, marcando el surgimiento de la arquitectura moderna y otorgando al mobiliario un papel central en las preocupaciones disciplinares. Según López Martín, este mobiliario debía encapsular los valores de la modernidad, como la abstracción, la higiene, la fascinación por la tecnología y la confianza en la ciencia. El autor identifica tres factores cruciales que impulsaron el desarrollo de la construcción residencial y consolidaron el movimiento moderno: la estandarización en la producción masiva, la inversión pública en experimentación y la influencia de los avances en las artes visuales de diversas naciones, buscando un diseño abstracto y despersonalizado.

Según Anderson (2015) es posible evidenciar una conexión entre las expresiones artísticas y los sistemas de producción, delineando tres estéticas clave en la historia del orden social liberal: la estética burguesa no-moderna (1789-1939), la estética burguesa moderna (1928-1959) y la estética burguesa posmoderna (1960-2014). Estas corrientes estéticas representativas del capitalismo industrial y la ascendente burguesía han tenido un impacto significativo en la configuración y formalización del diseño industrial en entornos académicos. Desde los albores de la Revolución Industrial, especialmente con movimientos como la Bauhaus que enfatizaban la producción en masa, estas instituciones han promovido un discurso que relegó el valor del mobiliario asociado a épocas preindustriales o de artesanía tradicional.

El diseño industrial, central en el movimiento moderno, encuentra su máxima expresión en el diseño de muebles, especialmente de sillas, que históricamente se han integrado en la arquitectura. Los esquemas formales de sillas, desde los diseños clásicos en equis (x) y hache (h) hasta la evolución hacia esquemas en ese (s) y zeta (z) son características conceptuales del movimiento moderno (Blanco, 2005).

Investigaciones recientes sobre la formación y profesionalización del diseño en Argentina han impactado en la evolución del campo proyectual a través de diversos medios como artículos, bibliografía, investigaciones y la creación de las primeras universidades especializadas. Estas investigaciones se centran en dos áreas principales: producciones teóricas/metodológicas relacionadas con la especificidad del proyecto y trabajos históricos/críticos. Caride Bartrons y García de la Cárcova (2020) exploran la producción intelectual de las décadas del '60 y '70, enfocándose en la respuesta a las demandas de la industria. Identifican tres pares dialécticos que marcan etapas significativas: 1. lo nacional e internacional, 2. lo producido y lo consumido, y 3. lo interno y externo. Estas fases muestran la evolución del diseño industrial desde una etapa experimental hasta una consolidación disciplinaria. A lo largo del siglo XXI, el campo experimenta una renovación teórica y una mayor interdisciplinariedad con la participación de intelectuales de diversas formaciones en el diseño industrial. Estos planteamientos son fundamentales para este trabajo centrado en la construcción del conocimiento y su base informativa, así como en el discurso disciplinario. El cuestionamiento y la reconsideración fueron fundamentales para el desarrollo de nuevas herramientas metodológicas que permitieron revisar las teorías tradicionales y las fuentes establecidas (Caride Bartrons y García de la Cárcova, 2020).

Devalle (2012) amplía estos temas al incorporar debates europeos y norteamericanos, alejando al diseño de ser simplemente un aspecto de la proyectualidad ligada a la arquitectura moderna. En su lugar, lo posiciona como una parte esencial de la cultura material, enfocándose en la interacción entre las personas y su entorno. Esta perspectiva transforma el diseño en un factor significativo en la creación de artefactos, lo que suscita un interés dual en el estudio de las historias del diseño al desafiar presupuestos tanto históricos como teóricos.

Bernatene (2015) desafía la interpretación de los discursos de diseño en diversos contextos. Mientras que muchos países europeos disfrutaban de la prosperidad, otros, como Argentina, enfrentan crisis políticas y económicas, alejándose del ambiente hedonista y burgués. La autora propone enfoques interpretativos que superen las contradicciones y señala las incongruencias en el modelo del movimiento moderno. En Argentina, un paradigma epistemológico único desde 1977 ha generado limitaciones. Este enfoque ha impulsado programas educativos inspirados en la escuela de Ulm, descuidando las tradiciones locales y adoptando un “modelo de pedagogía descontextualizado” (Bernatene, 2015). La metodología de diseño relegaba lo simbólico en favor de lo racional, lo que resultó en una pedagogía autolimitante.

Anderson (2015) señala que el movimiento posmoderno abraza las producciones artesanales en una economía capitalista industrial tardía. Por otro lado, Devalle (2021) resalta la diversidad de formas económicas, sociales y culturales que moldean los procesos de producción cultural, desafiando la idea de una única tradición. Las desigualdades y la equiparación entre tecnología y progreso influyen en las decisiones de diseño. Además, propone una nueva mirada sobre el pasado a través del diseño, enfatizando su capacidad transformadora y libertaria. Devalle (2021) advierte que revisar el pasado no debe llevar a una mera *folclorización*, sino a una construcción abierta a la interrogación histórica y a los retos del presente.

Devalle (2012) sienta las bases teóricas para la formación de carreras de diseño y la consolidación de la disciplina en la región, partiendo de investigaciones que consideran el diseño como un ámbito genérico. Sus contribuciones teóricas, metodológicas, históricas y críticas exploran la interacción del diseño con la sociedad. Además, introduce un enfoque analítico centrado en la dimensión discursiva, resaltando que el objeto de estudio del diseño es una construcción completa cuyo fundamento no reside en sus propiedades intrínsecas, sino en su relación con instancias de producción y reconocimiento (2009). Asimismo, explora la construcción discursiva del diseño al discutir, las construcciones históricas y las identidades artesanales en Latinoamérica, enfocándose en la influencia cultural en las transferencias conceptuales de la modernidad. Destaca cómo el discurso disciplinario fusiona elementos artesanales, seriales e industriales para formar un discurso predominante (Devalle, 2012). No obstante, en el contexto argentino, este discurso tiende a ignorar conocimientos inherentes a otros ámbitos de producción, omitiendo realidades como el mueble popular, artesanal y la silla de campo.

En este apartado se ha abordado el concepto de información según su canal de transmisión, delineando la construcción de saberes tanto teóricos como prácticos, formalizados e institucionalizados a través de la escritura y el dibujo. Estas estructuras contribuyen a configurar un conjunto de prácticas y conocimientos específicos dentro del discurso del

diseño. Durante los siglos XIX y XX, Europa impulsó reformas en los programas educativos, fusionando escuelas de artes y oficios para dar paso a un nuevo paradigma: el de la modernidad, enfocado en la funcionalidad, la racionalidad y el progreso, y difundido globalmente, incluyendo a Latinoamérica.

A continuación, se explora la construcción del saber relacionado con el mueble de campo, centrándose especialmente en la evolución de la silla de campo, desde sus antecedentes hasta la contemporaneidad.

4. La evolución de las estancias argentinas

El proceso de poblamiento de las tierras argentinas fue avanzando conforme ofrecían seguridad o ventajas de interés. La zona norte experimentó una rápida ocupación gracias al comercio interprovincial. En Buenos Aires, las poblaciones se establecieron cerca de cursos de agua como el Paraná o el Río de la Plata, dado que resultaban útiles para su empleo como rutas comerciales, generando un constante intercambio con las ciudades del interior. Esto llevó al establecimiento de núcleos poblacionales con fortines defensivos.

Las primeras estancias se ubicaron en áreas de intenso movimiento, consideradas una continuación de las antiguas vaquerías, fundamentales en la economía pastoril colonial (Queiroz y De Elia, 1995). En las áreas rurales, la movilidad se convirtió en un recurso productivo, estableciendo circuitos estacionales desde puntos fijos. Las casas rurales tenían pocos muebles, ya que la vida se desarrollaba principalmente al aire libre, y los muebles eran fabricados por artesanos locales en lugar de ebanistas especializados. Con el establecimiento de marcas en el ganado y la estabilidad en ciertas regiones, algunos grupos optaron por asentarse permanentemente, dando origen a las estancias.

Las primeras estancias eran parcelas de tierra cuadradas donadas por el rey, protegidas por fosos como medida defensiva y contaban con viviendas rudimentarias de paja y cuero (Gutiérrez, 1947). Los jesuitas desempeñaron un rol importante en la creación de estancias, y junto con los franciscanos, enseñaban técnicas de carpintería en centros de producción locales. Los productos artesanales, tales como retablos, púlpitos y mobiliario, eran transportados a Buenos Aires, donde los artesanos contribuían con la creación de elementos para templos en construcción (Bomchill y Carreño, 1987). Pappolla (1948) resalta el papel dual del indígena en este circuito: aprender su oficio y dejar su huella en los objetos trabajados, reflejado en motivos y símbolos autóctonos.

Córdoba (fundada en 1573 como capital eclesiástica por los jesuitas se convirtió en un destacado centro educativo y artístico en 1626, con avanzadas chacras y estancias en arquitectura y artesanía (Bomchill y Carreño, 1987). Debido a las dificultades en el puerto de Buenos Aires, los conquistadores carecían de muebles hasta el siglo XVII, cuando comenzaron a amueblar las casas. Los muebles principales se fabricaban con quebracho, tipa colorada, nogal, petiribí, cedro (de Salta o Misiones) y jacarandá (de Córdoba y Salta).

Si bien inicialmente el término “estancia” se refería a extensiones de tierra con ganado, a partir de la elaboración de los censos coloniales (1789 en Areco y 1815 en San Isidro), el término “estanciero” comenzó a englobar a propietarios, ocupantes, dueños desconocidos,

arrendatarios y agregados en tierras vecinas. Junto al hombre de campo, precursor del gaucho, surgió otro tipo de asentamiento basado en el modelo jesuita de actividad ganadera y agrícola. Los jesuitas dedicaban sus ingresos a instituciones educativas y universidades. Hasta las primeras décadas del siglo XIX, el arrendamiento de tierras era común en chacras, quintas y estancias, promoviendo el crecimiento de pequeños productores, incluyendo a los “campesinos pastores”. Estos campesinos, con sistemas de producción más pequeños, ingresaron al mercado como vendedores de mano de obra y productos domésticos, generando nuevas dinámicas familiares y escenarios independientes de la estancia del patrón (Fradkin, 1996).

Respecto a las viviendas, Bomchill y Carreño (1987) señalan que, a pesar de la sencillez del entorno, los ranchos, contruidos con paredes de barro y de baja altura, se convertían en espacios distinguidos al incluir mobiliario como reposteros, mesas, sillones, camas de baldaquino, tapetes, platos de plata, imágenes y jofainas, provenientes de espléndidas embarcaciones. Marquiegui (2004) las describe como modestas y económicas, principalmente contruidas con paja y adobe. Aunque simples, el equipamiento incluía herramientas agrícolas básicas, arados rudimentarios y, en ocasiones, rudimentarias herramientas de tejeduría con peines y telares. A pesar de la relevancia de los cultivos y los bosques, estas estructuras rara vez tenían valor patrimonial destacado.

La ruptura del orden colonial y el surgimiento de la clase terrateniente argentina provocó un retorno al campo a partir de 1820 (Fradkin, 1996). Grandes comerciantes porteños y extranjeros impulsaron la expansión del sector rural en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XIX. La élite mercantil porteña se renovó y transformó, dando lugar a los grandes terratenientes de la Pampa, quienes adoptaron el estilo de vida rural sin perder sus vínculos urbanos.

El equilibrio de poder entre el estanciero y el peón se estableció cuando el peón comenzó a tener acceso a la tierra y, en consecuencia, contar con más oportunidades laborales que garantizaran su sustento, especialmente en un mercado rural con abundancia de trabajadores (Birocco, 2004). El estanciero colonial era un actor de menor importancia que el señor feudal: se trataba de ganaderos sin poder significativo, dedicados a una diversidad de actividades como la cría de ganado, la tala de bosques, la producción de ladrillos y tejas, que desempeñaban roles subordinados al sector mercantil urbano como carreteros, locadores y rentistas (Marquiegui, 2004).

Junto con las estancias coexistían otras unidades de producción como las chacras, y una clase campesina no propietaria de tierras que constituía la principal fuerza productiva y agrícola hasta la consolidación de la economía agroexportadora en 1820. Durante este período, las estancias evolucionaron desde simples casas de adobe hacia estructuras más sólidas, reflejando la compleja realidad de la época en términos de hogares y herramientas de uso.

Durante la *belle époque* argentina (1860-1936), los palacios de Buenos Aires, pertenecientes en gran medida a la clase terrateniente, evidenciaban la fuerte influencia europea en su mobiliario. La creciente demanda de mobiliario elegante llevó al surgimiento de prestigiosas casas de decoración en Buenos Aires alrededor de 1900, como Beaumetz y Jansen de París, mientras que palacios destacados como el Ortiz Basualdo o el Ferreyra fueron adornados por firmas europeas como Waring & Gillow o Krieger de París. Las artes decorativas

florecieron y se establecieron en la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en Francia, con el Art Nouveau y reinterpretaciones de estilos clásicos franceses que perduran. En el siglo XX, la Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos fusionó “arte decorativo” y/o “decoración de interiores” con la arquitectura. La clase social, presentando un estilo de vida civilizado y moderno a los visitantes internacionales, representaba el cambio del paradigma civilización-barbarie al paradigma salubre-insalubre en los términos de la Generación de 1880 (Anderson, 2013a).

Este discurso de progreso, con Europa como modelo de civilización, representaba el ideal a seguir por las sociedades consideradas menos desarrolladas. Muchas estancias, emblemas del crecimiento económico de esa época, reflejaban tanto en los palacios urbanos como en los rurales la representación arquitectónica y mobiliaria de ese ideal civilizatorio. Anderson (2013a) vincula las estéticas de diferentes períodos europeos con distintos estratos sociales, destacando dos estéticas para un mismo estrato: la burguesa, tradicional, con muebles artesanales del siglo XVII y XIX, y la moderna, con muebles industriales de fines del XIX y XX, como los de la escuela Bauhaus.

A finales del siglo XIX, en los interiores de las residencias de las clases altas argentinas destacaba el mobiliario no convencional asociado con las estéticas feudal-monástica y cortesana-monárquica del Antiguo Régimen vinculado a la Monarquía Absolutista. La burguesía oligárquica de ese período, al adoptar una actitud aristocrática, “prefirió para sus residencias en la Argentina el mobiliario que representaba a dichas cortes monárquicas” (Anderson, 2013a, p. 240). Mientras las monarquías perdían poder en Europa, la burguesía aristocrática, ilustrada y con fuertes lazos económicos con la tierra de Argentina mostró preferencia por el mobiliario de las cortes monárquicas europeas.

La casa de campo, surgida de las estancias en la provincia de Buenos Aires, se distingue por dos elementos fundamentales: la evolución estilística de la residencia del propietario, influenciada por el desarrollo económico y la estética europea; y la funcionalidad del espacio del trabajador, ya sea peón o campesino, que en ocasiones imita el mobiliario del propietario. El mobiliario, como expresión social, refleja los estándares y estilos de vida en el hogar. Este enfoque se evidencia en los casos estudiados, resaltando tanto el mobiliario del propietario como los muebles comunes en los entornos laborales de las estancias, lo que revela la transmisión de conocimientos en la elaboración de la silla de campo y sus influencias.

En relación con el surgimiento de las estancias en la provincia de Buenos Aires, Guzmán (2013) analiza varios cascos de estancia con menor atención al mobiliario, pero resalta los rasgos estilísticos de la casa de campo, lo cual es relevante para este estudio. En la estancia El Callejón junto al río Salado, resalta un estilo villino italiano con paredes rosadas y bordes de aberturas blancos. La descripción señala dos áreas que influyen en el mobiliario de campo: el área de trabajo, con menor influencia extranjera y elementos antiguos y tradicionales, y la casa principal, influenciada por estilos foráneos.

Asimismo, el autor resalta en las estancias La Postrera y Juancho Viejo diversas influencias arquitectónicas, demostrando la variedad en estas residencias rurales. Al referirse a la casa en la estancia Los Ingleses, la describe como un casco estanciero de estilo escocés, donde el rancho se transforma en un chalet, una estructura tradicional del campo argentino. Dentro de Los Ingleses, destaca una silla *windsor* de origen británico. Este mueble popular,

de autor desconocido, influyó en movimientos estilísticos como los *Shakers* y los *Arts & Crafts* en Inglaterra, siendo un precursor del mobiliario rural. Otro mueble común en el área de descanso del peón es el banco matero, de diseño rústico. Artesanos de la zona de San Antonio de Areco lo describen como una solución ingeniosa y práctica propia del trabajador rural, posiblemente elaborado con maderas de embalaje de productos importados. Este banco presenta una estructura básica eficiente, adaptada a su función, sin adornos y utilizando materiales reciclados.

En relación con la estancia El Durazno en Mar Chiquita (provincia de Buenos Aires), Guzmán (2013) relata el testimonio de Nicanor Ezeyza (1906) sobre la primera vivienda construida en 1851 para el peón *cuereador* Domingo Giménez. La descripción resalta la sencillez inicial de la construcción, hecha con madera de tala, paredes de duraznillo y techo de paja de espadaña. Según Ezeyza, el mobiliario consistía en un catre de madera y cuero de potro, una silla, un pequeño escritorio y en la cocina, un asador, una olla, un plato de lata y seis cucharas de hierro.

En su análisis, Guzmán (2013) describe también la estancia Miraflores, construida en 1887, como un ejemplo representativo de las edificaciones rurales de finales del siglo XIX. Por otro lado, La Peregrina, erigida a principios del siglo en estilo italiano, se distingue por su planta rectangular y amplias galerías, lo que le otorga un aire europeo. En el caso de la estructura rural de El Rincón de López, describe una casa de baja altura con paredes de barro, característica de la construcción original en la pampa. Se centra en el área de trabajo y resalta la presencia de una “reliquia criolla: una matera” entre los galpones, que ejemplifica la coexistencia de espacios relacionados tanto con el propietario como con el peón.

Asimismo, en la estancia Rincón de López en Chascomús (Buenos Aires), se destaca una silla con brazos frailer, posiblemente precursora de la silla misionera o pulpera en su diseño y estilo. Además, describe una silla baja con el distintivo asiento quebrado, característica que será examinada más adelante. En la estancia La Segunda, cerca de la laguna de la Viuda, sobresale una silla en el área de trabajo llamada la matera, evocando la silla mediterránea. De diseño simple en forma de hache (h) y sin adornos, cuenta con un respaldo en escalera, coronado por un listón curvado y una base con chambranas bajas desfasadas. Este tipo de silla está relacionado con la silla criolla y la silla junco, temas que se explorarán más a fondo en las propuestas de artesanos en San Antonio de Areco.

Finalmente, en la estancia San Juan Poriahu de Corrientes, vinculada al circuito de estancias de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII, se encuentran tres asientos junto al fogón. Dos de ellos son sillas dobles con una estructura que recuerda a la silla frailer, con formas rectas, respaldo ligeramente inclinado, copete recto compuesto por dos listones y chambranas, además de travesaños en la base. Destaca el asiento quebrado, característico de la silla misionera o pulpera, que sigue siendo un mueble popular.

El análisis de este autor evidencia una amplia gama de estilos arquitectónicos, desde majestuosas residencias que imitan castillos europeos hasta modestos ranchos que se transforman en chalets rurales. Se aprecia la diversidad constructiva, con influencias italianas, españolas e inglesas. En muchos lugares, surgen casas principales, viviendas de trabajadores y puestos de vigilancia con estilos distintivos.

Dentro de las estancias, es fundamental distinguir las áreas designadas para el trabajo de las consignadas al descanso de los peones, con muebles más simples y prácticos en compa-

ración con los del propietario. El mobiliario, especialmente las sillas para casas de campo, muestra una variedad temporal. Algunas conservan sus piezas originales, mientras que otras presentan configuraciones más simples o de estilo provenzal. En lugares como postas o galpones, se encuentran muebles asociados a las labores de los peones. Además, en casas contemporáneas recicladas se incorpora mobiliario moderno que no guarda relación con el entorno rural.

A través de esta reconstrucción, se pudo evidenciar que la evolución de las fuentes de inspiración en la silla de campo presenta complejidades. Aunque hay una marcada influencia de estilos extranjeros, también se observa un proceso de creación de sillas ligado al peón o trabajador rural. Estas muestran sobriedad, practicidad y eficiencia, tanto en sus formas como en las técnicas de construcción.

5. Historia y diseño de la silla rural: un estudio de antecedentes tipológicos

La evolución del mobiliario rústico refleja una configuración ligada predominantemente a entornos no urbanos, aunque su uso puede extenderse más allá de ubicaciones específicas. Algunas tipologías han permanecido inalteradas con el tiempo, mientras que otras han experimentado cambios funcionales. Cabe destacar que, en los primeros tiempos del mobiliario, no se distinguía claramente entre el uso de sillas en entornos rurales o urbanos. Este tipo de mobiliario se caracteriza principalmente por ser fabricado por ebanistas locales en lugar de artesanos altamente cualificados y/o de origen urbano.

Generalmente, el mobiliario rústico utiliza maderas autóctonas y presenta diseños tradicionales con detalles característicos. Aunque a veces se reproducen modelos con una calidad inferior debido a la complejidad técnica y la combinación de materiales, el mobiliario rústico persiste en el uso cotidiano con tipologías populares auténticas. El aparador destaca como una de las tipologías más prominentes, junto con la silla, que emerge como una auténtica tipología popular con su propia lógica constructiva y funcional. A pesar de su aparente sencillez, estas piezas no son necesariamente toscas o rudimentarias. Además, aunque las piezas sean tradicionales de ciertas regiones, también es posible encontrar reconfiguraciones (Forrest, 1996).

El mobiliario rústico, representado por piezas como la silla *windsor*, las sillas *shakers* y el aparador provenzal francés, destaca por el uso de maderas y materiales locales que muestran signos de desgaste y la incorporación de accesorios autóctonos (Forrest, 1996). Forrest destaca que gran parte de estos muebles se fabricaban utilizando medios y técnicas tradicionales, incluyendo la construcción por ensamble.

La silla *windsor*, surgida en el siglo XVIII en Inglaterra, aún se produce artesanalmente en áreas como High Wycombe, aunque su fabricación se ha mecanizado durante el Siglo XX (Forrest, 1997). A lo largo del tiempo han surgido variantes en su diseño, siendo adaptable a diversos entornos, tanto rurales como urbanos, y utilizada en interiores y exteriores, en espacios públicos o privados, y en viviendas de diferentes niveles económicos. Esta silla, introducida alrededor de 1710 en los jardines del castillo de Windsor por encargo de Jorge II de Inglaterra, se extendió a América del Norte en el siglo XVIII con modificaciones

simplificadoras realizadas por colonos locales. Varias adaptaciones surgieron, como la eliminación de la espina central para hacerla más liviana y asequible. La silla *windsor* utiliza diversas maderas locales para abordar problemas estructurales específicos y tiene un acabado superficial uniforme para disimular las diferencias de especies de madera.

El mobiliario provenzal francés, precursor de la silla de campo, surge en el siglo XVIII como una versión simplificada de estilos nobles, vinculado a la región mediterránea del sur de Francia. Inspirado en la corte, se simplifica en formas y acabados mediante técnicas como blanqueado, encerado y decapado. Adoptado en respuesta a un entorno urbano excesivo en París, fusiona valores estéticos provinciales y rurales. Las casas de esta región reflejan una estética sencilla y práctica, destacando la cocina como centro conceptual. Las sillas adaptan configuraciones nobles para viviendas campesinas, presentando una estética rústica y campestre.

La silla sevillana, un ejemplo europeo con información limitada, destaca por sus listones de madera torneada unidos mediante ensamble de caja y espiga. Su respaldo se ensancha ligeramente hacia arriba, con dos piezas laterales que funcionan como patas traseras, y presenta tres tablonces en forma de escalera con detalles decorativos. La tapicería del asiento, tejida en mimbre, enea o ratán, se observa en casos como la silla junco y variantes de la silla criolla en San Antonio de Areco. Por otro lado, la silla holandesa de lamas, asociada al estilo rústico, comparte una configuración similar con la silla mediterránea. Fabricada con listones de olmo torneados, presenta un respaldo de lamas en forma de escalera y patas traseras con un detalle abotonado. Vínculos espigados y chambranas bajas añaden detalles estéticos, mientras que las patas delanteras terminan con un detalle abotonado en la parte inferior. El asiento puede ser tejido o de madera.

Entre 1850 y 1935, en Estados Unidos la comunidad cuáquera *shaker* formada por nueve personas que escapaban de la persecución religiosa en Inglaterra, se distinguió por su singular enfoque en la fabricación de muebles. A diferencia de otras comunidades religiosas, los *shakers*, asentados en la costa este, producían muebles para uso comunitario. Cada miembro necesitaba al menos una silla personalizada, con diseños simples y funcionales que reflejaban su exigencia espiritual y filosofía de perfección. A sus muebles les añadieron soluciones refinadas como dispositivos para nivelar las sillas y dobles respaldos en escalera para mecedoras, siendo utilizado el de la parte posterior para secar la ropa. Los muebles tenían funciones móviles y algunos modelos pesados estaban equipados con ruedas. Además, las sillas tenían respaldos bajos para facilitar la limpieza y las danzas rituales. Las sillas de respaldo alto presentaban un travesaño inferior estrecho para equilibrar proporciones visuales. Forrest (1996) destaca que el acabado era barniz semitransparente o teñido en colores como rojo, verde, azul o amarillo, reflejando la transmisión de conocimientos y la perfección de técnicas constructivas.

Por su parte, la silla *sussex*, diseñada por Philip Webb para Morris & Co., representa un vínculo histórico entre el uso rural, el trabajo artesanal y la madera. Inicialmente formó parte del movimiento *Arts and Crafts* que promovía valores medievales para destacar la artesanía frente a la industrialización. Este movimiento perseguía una utopía de regeneración humana a través del cuidado y respeto por los materiales y las técnicas artesanales. Los talleres enseñaban de maestro a aprendiz, generando diversidad de estilos, desde imaginaria medieval hasta creaciones simples basadas en el tratamiento del material. Estas va-

riaciones reflejaban las contradicciones inherentes a la transición de la teoría a la práctica en el movimiento *Arts and Crafts*.

La revalorización de los oficios medievales durante la era victoriana buscaba colocar al ser humano por encima de la máquina, promoviendo la creatividad y el arte sobre la producción industrial. Este movimiento reformista, influenciado por el anti-industrialismo británico, impactó a artesanos y creadores tanto en Europa como en América, aunque hubo diferentes enfoques en distintas regiones. Mientras en el norte de Europa se enfocaban en el diseño industrial urbano, en otras partes surgía un romanticismo nacionalista ligado a tradiciones locales. Este renacimiento de culturas minoritarias y habilidades artesanales guarda similitudes con el movimiento *Arts and Crafts*. En Estados Unidos, entre 1910 y 1925, surgió el estilo misión, que ya ha sido mencionado anteriormente.

En lo que respecta al trabajo artesanal, el término “artesano” está estrechamente ligado al trabajo en madera, tallado y ebanistería, donde el conocimiento se obtiene a través de la práctica en talleres, tiendas o de manera autodidacta, alcanzando reconocimiento por habilidades propias. Durante el período colonial en Norteamérica, los artesanos en las trece colonias británicas, en su mayoría formados en Europa, produjeron piezas que aún se reproducen en la actualidad, fusionando estilos europeos con características regionales en el diseño (Smith, 1980).

El estilo rústico, precursor del mobiliario de campo, implica una configuración simplificada, a veces condicionada por limitaciones técnicas o reinterpretaciones regionales de muebles de referencia. Su carácter se vincula con estilos originales, modelados o guiados por maestros, siendo fuentes primarias de información. Además, se destaca el papel de publicaciones como recursos documentales secundarios. Los antecedentes de la historia de la silla de campo revisados en este apartado forman parte del conocimiento disponible en este ámbito, los que permiten evidenciar la existencia de características morfológicas, funcionales y técnicas propias del contexto de producción y uso de este completo objeto.

6. La silla de estilo campo argentina: saberes no disciplinares en su creación

La silla *matera*, de origen rural, se vincula originariamente al ritual de compartir mate alrededor del fuego, ritual que le valió la denominación de silla de fuego. En las estancias, esto implicaba reuniones en áreas con fuego para los peones. Ilustraciones de la época muestran soluciones improvisadas con troncos o cajones, reflejando la tendencia rural de resolver problemas con los recursos disponibles.

La silla baja, conocida también como silla de niño, ha evolucionado como una tipología del campo. Imágenes de estas sillas (como las que se presentan en el libro *Monte 2011* de Carballo y Paz), originarias de Santiago del Estero en el siglo XIX la presentan como una silla de madera maciza con una estructura cuadrada lineal. El respaldo tiene un remate central curvo y esférico en los listones. El asiento utiliza nudos constructivos tridimensionales que conectan la pata, el travesaño y el marco frontal, donde se ubica la tapicería de cuero, tensada para adaptarse al nudo y cosida en la parte inferior. La base cuenta con

chambranas bajas desfasadas con la pata, siendo una en el frente y otra atrás, más bajas que las laterales. En la versión de la silla baja, la configuración es similar, con chambranas cilíndricas en la base y un respaldo sin detalles decorativos. La tapicería del asiento se trenza con tiras de cuero, las que se trabajan mojadas para obtener tensión y resistencia, logrando una estructura robusta y bien vinculada debido a la tensión generada por el cuero al secarse.

La silla misionera o pulpera, arraigada en la cultura rural del norte argentino, destaca por su estructura recta con un diseño en forma de hache (h). Su configuración lineal de sección cuadrada incluye un respaldo ligeramente inclinado y dos piezas horizontales rectas dentro de los listones laterales, rematados en forma de gancho, que son característicos de esta silla. Este detalle sugiere un uso pasado en el que se la colgaba de un alambre en entornos como las pulperías para limpiar el piso. La silla se distingue por las chambranas bajas desfasadas en las patas, una en cada lado, y su asiento presenta una particularidad: está quebrado en paralelo al respaldo para mayor comodidad. Algunas variantes incluyen detalles en el respaldo, como listones verticales, y un remate curvo en el coronamiento, aunque mantienen las características distintivas de las chambranas bajas desfasadas y el asiento quebrado.

Finalmente, la silla junco, originaria del delta del Tigre y la región de Entre Ríos, se distingue por su construcción en madera de sauce, pino y, especialmente, totora para la tapicería tejida. Su estructura, de forma lineal y sección circular, adopta un diseño en forma de hache (h), con chambranas bajas desfasadas en la base y un sistema de ensamblaje de caja y espiga oculto. Tanto el asiento como el respaldo están cubiertos con junco o totora, esta última formando una sola pieza laminar ligeramente curvada.

7. Regionalismo en las sillas: entre saberes disciplinarios y no disciplinarios

Una de las principales fuentes de información secundaria sobre la producción de mobiliario en las casas de campo argentinas es el archivo de Nordiska. Según el estudio desarrollado por Mazza (2013), esta empresa que operaba en madera no sólo proporcionó equipamiento sino también estableció un archivo técnico, contribuyendo significativamente a la formación de carpinteros en Buenos Aires. De este modo, se convirtió en una valiosa fuente de información secundaria. Además, en 1968, el Grupo Charcas, en colaboración con el estudio Comte, lideró un proyecto de diseño tipológico para el mobiliario residencial, presentando líneas como Corrientes y Neuquén, entre otras. Estas líneas estéticas reinterpretaron elementos del mobiliario provenzal francés y características regionales, combinando técnicas artesanales e industriales.

Otros trabajos, como los de Levisman (2015) y Blanco (2003, 2005, 2016) proporcionan contextos históricos fundamentales sobre la producción de muebles en Argentina, especialmente influenciada por el movimiento moderno. Estos estudios resaltan las variables que integran características regionales tanto en el diseño de muebles urbanos como rurales. Además, se analizan imágenes de archivo y datos de mueblerías argentinas disponibles

en la plataforma digital de la Fundación Investigación en Diseño Argentino (IDA) (2020). En las décadas de 1920 a 1940, el diseño de muebles en Argentina se caracterizó por la influencia del *art déco* y el surgimiento del movimiento moderno, con una síntesis propia. Destacan mueblerías internacionales como la mencionada Nordiska, Eugenio Diez, Maple y Comte. Esta última, fundada por Ignacio y Ricardo Pirovano, Mariano Mansilla Moreno y José Enrique Tivoli, tenía presencia en varias ciudades argentinas. Comte incorporó elementos del estilo campo y rediseñó la silla misionera o pulpera, de Celina Arauz de Pirovano, y participó en el diseño del mobiliario del hotel Llao Llao de Bariloche, junto a Jean Michel Frank y el arquitecto Alejandro Bustillo. Este proyecto marcó el fin de la imitación de modelos extranjeros, destacándose por la integración de elementos regionales, como las maderas locales. Aunque Jean Michel Frank lideró el desarrollo del mobiliario del Llao Llao, se considera un antecedente del diseño de mobiliario argentino debido a su síntesis, calidad y conexión territorial, a veces denominado “estilo Bariloche”.

Por su parte, Maple, una empresa británica, estableció su presencia en Argentina entre 1914 y 1918, inicialmente importando muebles y luego tercerizando la producción según especificaciones técnicas de Londres. Se destacó por equipar el Museo de Bellas Artes. Por otro lado, Eugenio Diez, fundada en los años 1940, se destacó en la producción de muebles para el hogar, obteniendo reconocimiento con premios internacionales.

En 1938, los arquitectos Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy crearon el icónico sillón BKF, reconocido a nivel internacional. Tras ganar un concurso en Buenos Aires, el sillón fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), donde se exhibe permanentemente. Inspirado en la silla plegable “tripolina” de Joseph Fenbey, que llegó a Buenos Aires en 1938, fue transformado en una pieza moderna y artística por los arquitectos argentinos. Representado por Martin Eisler, Arnold Hackel y Susy Aczel de Knoll Internacional en Buenos Aires, este diseño argentino se ha convertido en un símbolo de la modernidad.

En 1943, Amancio Williams presenta el sillón Safari, una versión moderna de una tipología popular que combina madera y cuero, siendo desmontable para facilitar su transporte. En 1954, Cesar Jannello introduce la silla W, un ícono del diseño argentino que comparte similitudes con el sillón BKF, destacándose por su estructura de caño y la innovadora separación entre el asiento y el respaldo. Según Blanco (2016), los diseños de esta época, creados por arquitectos vanguardistas, son posiblemente los mejores del país, ya que la producción en serie no comprometía la calidad del diseño, sino que era una parte integral del proceso creativo. El diseño de muebles en Argentina tuvo sus raíces en las vanguardias artísticas, concebido como un proceso que reflejaba aspiraciones vanguardistas, convirtiendo influencias de la pintura y la arquitectura en una herramienta para el cambio social. Según Levisman (2015), el diseño industrial de muebles en Argentina se origina en la Organización de Arquitectura Moderna (OAM), fundada en 1948 por un grupo de jóvenes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Tomas Maldonado, influenciado por Max Bill y Theo Van Doesburg, introdujo directamente las ideas de la Bauhaus en Buenos Aires y las mantuvo vivas a través de la escuela de Ulm, fundada por Bill en 1950 y dirigida por Maldonado hasta su cierre en 1968.

En los años ‘60, empresas como Harpa y Six adoptaron las líneas estilísticas del movimiento moderno, enfocándose en la racionalidad en sus diseños. Durante este período,

se observaron eventos significativos, como la creación de estudios de diseño y la llegada de diseñadores extranjeros como Walter Loos y Martin Eisler, junto con empresas como Expanso y Nordiska. Esta última introdujo modelos suecos al país y experimentó con reinterpretaciones locales. Desde los años '80, también estableció una escuela de ebanistería que formó artesanalmente a carpinteros en la construcción de sillas, basándose en modelos clásicos europeos.

En los años '60 y '70, se consolida la institucionalización del diseño en la industria con estudios como Stilka, dirigido por Celina Castro y Reinaldo Leiro, y CH Estudio, bajo la dirección de Alberto Churba. Paralelamente, el Estado participa a través del Centro de Investigación del Diseño Industrial (CIDI), liderado por el ingeniero Basilio Uribe. Se registra un aumento en la apertura de escuelas de diseño industrial y gráfico, con pioneros como Leonardo Aizenberg, Almeida Curt y Samuel Sánchez de Bustamante. La revista SUMMA, fundada por Carlos Méndez Mosquera, emerge como una voz importante en este contexto.

Durante la dictadura militar (1976-1983), la preferencia por productos importados desencadenó un declive en las prácticas de diseño nacional debido al retroceso de la industria local. En este período, el diseño de mobiliario se limitó principalmente a círculos culturales, con exposiciones en lugares como el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg, y el espacio Giesso, bajo la dirección del arquitecto Osvaldo Giesso. Muchos diseñadores optaron por emigrar del país en busca de oportunidades profesionales.

Tras el retorno a la democracia en 1983, se revitalizó la actividad de diseño y se establecieron nuevas carreras. En 1985, la Universidad de Buenos Aires (UBA) introdujo las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico, a las que les siguió la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Además, en Mar del Plata se implementaron carreras de Diseño Industrial e Indumentaria. Para 1990, la FADU-UBA incorporó las carreras de Diseño Textil e Indumentaria y Diseño de Imagen y Sonido, seguidas por el posgrado en Diseño de Mobiliario en 1995. En 1996, se inauguraron las carreras de Diseño Gráfico en San Juan, Santa Fe y Chaco. Este período también vio surgir estudios liderados por jóvenes, como el estudio Cabeza, fundado por Diana Cabeza, graduada en Bellas Artes que introdujo el sillón Sensual Pampa en 1989.

En los años '90 y hasta el año 2001, se observa un impasse, destacando el surgimiento de estudios de jóvenes diseñadores, algunos autoproductores, como Tónico objetos de Bianchi y Stehle, y Team Fierro muebles de autor de Girod y Busnelli, este último con una propuesta orientada a la producción y comercialización de diseño argentino, con rasgos identificatorios regionales en sus productos.

El diseño argentino puede analizarse, siguiendo a Blanco (2016), distinguiendo artefactos y mobiliario. Mientras los artefactos abarcan una variedad de tecnologías, el mobiliario se destaca por el uso de tapicería, madera y metal, con producción limitada a pequeñas series artesanales. Esta categoría engloba tanto muebles domésticos (sillas, sillones, mesas) como públicos (para espacios de espera, urbanos, corporativos y almacenamiento). El autor examina la reinención de dos sillas argentinas, la silla de junco (S252) y la silla correntina o misionera, junto con la silla SH, inspirada en el diseño nórdico, resaltando su interés en la cultura popular. Dado el escaso material secundario disponible sobre estas sillas, se infiere que se basaron en diseños preexistentes (información primaria). La silla

de junco (S252/1954), diseñada por Aizenberg y Rey Pastor y fabricada por Harpa, utiliza materiales como el mimbre y el junco para ofrecer versatilidad y anonimato. Inspirada en un diseño popular, se simplifica y dimensiona ordenadamente, fusionando el junco y la madera de forma artesanal y sin cambios tecnológicos significativos (Blanco, 2016).

La Fundación IDA (2020) elogia en redes sociales los diseños de Harpa como un “mueblamiento moderno integral”, influenciado por el arte concreto y utilizando materiales como maderas, metal cromado y vidrio. Esta perspectiva moderna también se ve en el sistema junco, que ofrece una reinterpretación contemporánea de la silla de campo. Por su parte, la silla misionera de 1968, diseñada por Celina Arauz y producida por el Grupo Charcas, es otro antecedente importante según Blanco (2016). Este grupo se destaca por su coherente recuperación de la silla misionera, resaltando características nacionales como el asiento partido y quebrado. Aunque la producción es artesanal y simbólica, se señala la falta de acabados de calidad para usos más representativos. A diferencia de los productos de Harpa, que se alinean con la concepción de arte concreto (Blanco, 2005), la silla misionera se distancia de ciertos conceptos abstractos. Destaca un detalle en el listón frontal que resalta el asiento y la superficie, mientras que las clavijas a la vista generan ritmo y detalle en el encuentro de caja y espiga del asiento y respaldo.

En los tiempos contemporáneos, es posible hallar sillas de estilo campo con rasgos identificatorios regionales que evidencian el uso de fuentes de información primaria. Un caso es el de la arquitecta Agostina Branchi quien, al diseñar sillas para una empresa italiana, encuentra inspiración para la silla Folka. Su morfología simboliza la fusión de dos mundos, el industrial y el artesanal, mediante dos aros entrelazados. Tanto el asiento como las patas torneadas se integran con la forma general. La silla con doble aro en el respaldo representa la fusión industrial-gauchesca, encapsulando la esencia del campo y la naturaleza.

Según la propia arquitecta, no es sólo una terminación o tapizado, sino el alma del artesano impregnada en la pieza. Las sillas Folka y Caña pertenecen a la colección Criolla, acompañadas de textiles. Folka presenta dos círculos entrelazados para asiento y respaldo, mientras que Caña, con tres círculos, utiliza sólo dos para el respaldo. El asiento es de cuero de oveja y el respaldo de círculos entrelazados está cosido a mano y revestido en cuero. Estas sillas amalgaman técnicas artesanales con métodos de producción industrial y son desarmables para reducir su volumen. Branchi, al ser consultada sobre el uso de fuentes documentales de información y su inspiración en lo rural, respondió: “Generalmente me inspiro de la naturaleza, de la arquitectura, de lo vernáculo. Soy una persona en constante movimiento y me voy nutriendo de las distintas culturas, de sus tradiciones” (comunicación personal, 09/09/2021). En la creación, Branchi colabora con artesanos locales, elaborando prototipos y realizando pruebas una vez resuelta la estructura base.

El asiento y las patas torneadas de la silla Folka se integran con la forma general, empleando la técnica de torneado que proporciona trabajo a torneros locales. La silla representa la fusión industrial-gauchesca con doble aro en el respaldo, homenajeando a los artesanos locales. El revestimiento en cuero evoca la soguería rural, siendo un desafío que demanda máxima concentración y refleja el alma del artesano en la pieza. En la creación, Branchi colabora con artesanos locales, elaborando prototipos y realizando pruebas una vez resuelta la estructura base.

Otro caso es el de Julio Oropel, arquitecto que explora dos versiones del banco de cuero, fusionando técnicas contemporáneas y conocimientos artesanales con la ayuda de un artesano y un herrero. Inspirado en los estribos de los caballos, el artesano domina la técnica original, lo que es difícil de conseguir, ya que “a los artesanos tan especiales no es fácil encontrarlos” (Oropel, J., comunicación personal, 22/07/2021). Ambos bancos tienen una lámina de acero curvada para las patas y la superficie, o cuatro patas rectas con sutiles ángulos hacia afuera y detalles de sustracción en los laterales. Revestidos en cuero suela y ribeteados con clavos de plata, alpaca o cobre, destacan por su elegancia y funcionalidad. Además, Oropel diseñó la silla Matungo, con una estructura simple en forma de «h» y una paleta neutra que resalta la tapicería con trama en el asiento, revestida en cuero de potro. El respaldo sigue el mismo movimiento que el asiento, siendo un ejemplo de transferencia que hace referencia al cuero como anclaje.

Un tercer caso es el del diseñador industrial Alejandro Sarmiento, quien destaca la necesidad de adaptarse a factores como la economía y la funcionalidad al abordar sus proyectos rurales. Reconoce la importancia de considerar las opiniones de clientes y otros profesionales, como diseñadores de interiores y estudios de arquitectura. Sarmiento encuentra inspiración en sus experiencias personales de vida, más que en lo académico, y enfatiza la importancia de desaprender lo aprendido para encontrar su propio estilo. Sobre su proceso de diseño o fuentes de inspiración, expresa: “no me nutro con nada que tenga que ver con lo académico, todo está basado en experiencias personales de vida, (...) también hay mucho de desaprender lo aprendido para poder ser yo” (comunicación personal, 16/05/2020). Aunque ha experimentado con el diseño en entornos rurales, no ha explorado específicamente el diseño de sillas de estilo campo. Sin embargo, menciona que extraería elementos del entorno rural para inspirarse. Según Sarmiento, la conexión estética entre el campo y la ciudad es cada vez más evidente en la actualidad.

En cuarto lugar, se menciona el caso del diseñador industrial Cristian Mohaded, quien presentó su línea Entrevero en *Art Basel, Design Miami*, donde el asiento y taburete Aro se integraron al Philadelphia Museum of Art. La colección también fue nominada al Best Collection en los *Créateurs Design Awards 2020* en París, destacando su enfoque experimental y conexión con la artesanía. Mohaded refleja su preferencia por la materialidad y la colaboración con artesanos en su metodología más intuitiva y práctica, que se sumerge en la investigación y conversaciones con artesanos en el campo. Sobre su metodología, menciona: “Es un hecho más intuitivo y de campo; yo me meto más en el hacer, en el investigar por ahí, hablar con la gente (...) y entender un poco más como lo hacen, desde qué lugar, cómo, dónde lo trabajan, ese tipo de cosas me interesan más” (Mohaded, C., comunicación personal, 5/01/2022). Subraya la conexión respetuosa entre diseñador y artesano, destacando la importancia del aprendizaje compartido. Aunque su enfoque tiene elementos rurales y artesanales, no sigue un estilo específico, sino su intuición y expresión momentánea. Las ediciones limitadas permiten un nivel de expresión artística no siempre alcanzado con pedidos de clientes comerciales. La colección Entrevero, desarrollada con Josefina Ruiz, fusiona técnicas artesanales e industriales, reflejando la tradición argentina en la silla y el taburete Aro, que incorporan elementos como piel vacuna, cuero de caballo y plata 900 en un diseño evocador de la cruz en el campo argentino.

Otro de los casos contemporáneos es el de Jorge Cereghetti, arquitecto que fusiona lo industrial y lo artesanal en su mobiliario, destacando el uso de cuero y mimbre para recuperar técnicas y materiales locales. Su silla CS12, creada con varilla de hierro y mimbre rural, colabora con un artesano mimbrero para soluciones técnicas. La continuidad entre asiento y respaldo, tipo monocasco, y la base tipo patín aportan un toque contemporáneo. Al respecto, Cereghetti explica que: “la tipología patín (...) no es una pata común, es una pata más como contemporánea” (comunicación personal, 28/07/2021). La construcción se basa en trabajos anteriores del artesano, permitiendo el método de prueba y error.

Finalmente, destaca el caso de los diseñadores industriales Federico Churba y Patricio Lix Klett, quienes desarrollaron el trompito matero en el proyecto La Feliz, utilizando el monofilamento de alambre revestido en plástico conocido como mimbre plástico. Este material surgió de la investigación del alambre, cercana a las técnicas del mimbre. La silla cuenta con una sola pata que permite su uso como asiento cuando es necesario, proporcionando estabilidad con el apoyo de las piernas. Sobre sus fuentes de información, Lix Klett menciona que hay muy poca o nula información sobre mimbre, por lo que “tenía que generar un tejido auto portante donde no había nada sobre el tema” (comunicación personal, 25/03/2021). En una nota del diario *Página 12* el 17 de febrero 2007, Federico Churba subraya el anclaje regional y la conexión con la artesanía, especialmente el mimbre, destacando la influencia positiva del tejedor que trabajaba en su estudio-taller en Benavidez. En el siguiente apartado se explora el estilo campo y se analiza la relación entre el diseño y su enfoque disciplinario y artesanal, así como el rol de la silla como portadora de significado en la construcción y representación del estilo.

8. Explorando el estilo campo

Aunque el estilo campo sugiere simplicidad y conexión con la naturaleza, los interiores muestran una diversidad y riqueza en su diseño. Las estancias, en particular, conservan elementos tradicionales que indican estatus social, especialmente en el casco histórico, donde las regulaciones de preservación del patrimonio limitan cambios significativos en la arquitectura.

En particular, la silla revela su estilo a través de una variedad de materiales y formas, desde madera hasta metal y mimbre, y se distingue por detalles ornamentales como herrajes, incrustaciones y tallas. Este párrafo explora el estilo contemporáneo del campo mediante la investigación en artículos especializados y bibliografía, identificando características distintivas en arquitectura, diseño interior y mobiliario que le confieren una identidad única. A nivel nacional e internacional, el término “estilo campo” es ampliamente reconocido, evidenciando su arraigo cultural.

En la plataforma del diario *La Voz*, el periodista Héctor Magnone (2017) destaca características del estilo campo en diseño de interiores y mobiliario, “los estilos tradicionales (como el que tiene aires de campo) nos llevan a marcar una diferencia en la ambientación con espacios cálidos, íntimos y de excelente confort”. Menciona que estos estilos tradicionales utilizan una paleta de tonos tierra como beige, ocre, mostaza y terracota. Las termi-

naciones incluyen técnicas como esponjado o aguada. En cuanto a la materialidad, resalta el uso de maderas naturales, troncos rollizos, vigas visibles y pisos rústicos, principalmente de cemento alisado y estucado, junto con elementos diferenciadores como baldosas y ladrillos. Magnone subraya la importancia de la madera y la piedra en la decoración campestre, destacando opciones como algarrobo, quebracho o eucaliptus para el mobiliario. También menciona muebles de pino con acabado decapado o encerado como opciones asequibles que se combinan con colores vivos en distintos ambientes.

En otra nota del suplemento Lifestyle Living de *La Nación* del 26 de junio de 2016, el estilo es definido también como campestre: “La madera, los colores naturales y la apuesta por los muebles recuperados son algunos de los recursos que se utilizan para lograr un estilo campestre y artesanal”, haciendo referencia en este caso a colores vibrantes y muebles de diseño con una estética campo de la firma Usos.

Asimismo, en la Revista *Turismo y Desarrollo* (Monachesi y Tonello, 2015), se exploran las costumbres y tradiciones rurales incorporadas en productos artesanales, resaltando aspectos distintivos de la vida campestre. Este enfoque contribuye a comprender el estilo campo como una estética de consumo contemporáneo, destacando la continuidad de técnicas artesanales tradicionales transmitidas de generación en generación. Las habilidades argentinas, fusionando lo criollo con lo inmigrante, han consolidado una presencia internacional y provocado una revalorización nacional. Las técnicas artesanales rurales, como la platería criolla y la soguería, son fundamentales en la cultura rural, reflejando habilidades empíricas que representan un modo de vida. “El oficio es una actividad laboral que requiere habilidad manual o esfuerzo físico. El término da cuenta de aquella actividad que no necesita estudios formales, que se aprende observando, trabajando directamente, de manera empírica y es fruto de la experiencia” (Monachesi y Tonello, 2015, s/d).

Monachesi y Tonello (2015) resaltan la actividad en diferentes zonas de la región pampeana, mencionando a San Antonio de Areco, Olavarría y Tandil. También exploran el contexto rural y las situaciones de producción ligadas a la resolución de problemas prácticos, destacando cómo esos conocimientos se han trasladado a otros lugares, con los artesanos difundiendo y compartiendo su saber. Refieren a que “el estilo campo que se ha vuelto moda, encuentra tanto comercios tradicionales como de vanguardia” (s/d), fusionando elementos con el diseño contemporáneo y recuperando la cultura de la vida rural.

Algunos profesionales y artesanos de San Antonio de Areco entrevistados en el marco de esta investigación aportaron también elementos relevantes para el análisis. Rosana Azar, arquitecta de San Areco, describe el estilo campo en la arquitectura y comenta sobre el estilo pampeano y específicamente sobre un tipo de acabado superficial vinculado con este estilo: “Era muy básico, no el estilo palacio italianizante del pueblo con molduras y pilas-tras. Era (...) como la parte de servicio de la estancia, siempre tenía la misma moldura, el mismo guardapolvo, se repetía siempre lo mismo, sin mucho ornamento” (comunicación personal, 20/05/2020). Azar (2020) comenta sobre estancias donde trabajó, destacando la creación de muebles por una artista que recicla y refuncionaliza objetos antiguos con cuero y madera, logrando una estética rural contemporánea. Aborda el estilo campo, diferenciando entre una estética europea vinculada a la casa del patrón y otra más austera asociada a los campesinos, con cascos ornamentados en el primero y mayor simplicidad en los segundos (puestos).

Se suma Gabino Alvelo, arquitecto de San Antonio de Areco, que menciona que existen antecedentes de la casa de campo en la arquitectura blanca o colonial. Sobre el tipo de arquitectura en relación con el campo en la actualidad agrega, “Sí hay un lenguaje pampeano, pero no sé si es un estilo, lo que pasa es que no es un estilo colonial”. Agrega que hay poca bibliografía sobre este tema, y sobre “información de casas de campo o documentación hay pocos referentes (comunicación personal, 19/10/2020). Para él, en la actualidad existe una arquitectura ecléctica y con influencias extranjeras: “no hay un lenguaje en particular, sino que absorbemos un montón de cosas de afuera, en general lenguajes europeos” (comunicación personal, 19/10/2020). En su práctica profesional si bien su entorno lo inspira, evita replicar una arquitectura de hace cien años, buscando el equilibrio entre la tradición y lo contemporáneo, y teniendo en cuenta siempre al usuario.

Julio Oropel, arquitecto y profesor, aporta su perspectiva sobre el mobiliario de campo, vinculándolo con una estética sencilla, maderas locales y ensamblajes elementales. Relaciona este estilo con la arquitectura de pueblos originarios jesuíticos, especialmente en el norte argentino, influido por los colonizadores. Para él, la estética campo es austera, con colores tierra y una paleta limitada. En sus trabajos, como en un espacio de Casa Foa, busca reflejar el clima autóctono utilizando materiales regionales y trasladando técnicas de fabricación de estribos a sus diseños de objetos, empleando morfologías contemporáneas con cuero, suela, clavos de bronce y plata.

Asimismo, Alejandro Plenković, artesano carpintero de San Antonio de Areco, afirma la existencia de un estilo rural vinculado a la resolución práctica de problemas técnicos y detalles constructivos. Lo define como único, distinto “no es el europeo, ni el americano (...), ni tampoco el Bauhaus de la nueva escuela de carpintería. Es un estilo que se formó acá” (comunicación personal, 17/11/2021).

En una línea similar, Alejandro Sarmiento, destacado diseñador industrial argentino, desafía la percepción convencional del estilo campo asociado a lo rústico. Originario de una zona rural, cuestiona estereotipos sobre las casas de campo y su estética. Aunque rechaza la idea de que quienes residen en el campo busquen una estética rural, reconoce rasgos distintivos de la arquitectura, como techos altos y galerías, vinculándolos con la simplicidad constructiva. Señala la conservación de esencias funcionales propias del campo, como espacios grandes y cocinas con despensas. Destaca la presencia de mobiliario urbano y contemporáneo en casas rurales, atribuyendo esto a la diversidad de fuentes de información para quienes viven en el campo. Reflexiona sobre variables del mobiliario rural, como la silla matera para el peón, destacando la variabilidad según la región y las personas y afirma que la lejanía de los centros urbanos influye en morfologías, soluciones técnicas y materiales, otorgando un carácter distintivo.

Por su parte, Sergio Feltrup, arquitecto y profesor en FADU-UBA, aborda el estilo desde su contexto histórico. Afirma que de este estilo destaca la madera como material predominante y una rusticidad presente en las terminaciones. Plantea una clara diferencia entre el objeto abordado desde lo disciplinar, que puede referir a patrones estéticos y sintácticos de lo rural, y el realizado por el artesano del lugar, alejado de un pensamiento industrial, con “una rusticidad elaborada” (comunicación personal, 23/09/2021).

Jorge Cereghetti, director de Diseño de Interiores en UADE, cuestiona la existencia de un estilo campo definido, destacando la combinación de objetos antiguos reciclados y pátinas

en una reinterpretación contemporánea de estéticas pasadas. “No sé si es un estilo, para mí es un shabby chic, un reciclado de una estética de los muebles, pero no tanto de las estancias (...) sino de la parte de los edificios de servicio de la estancia” (comunicación personal, 28/07/2021).

Contrariamente, el arquitecto Fernando Domínguez manifiesta que “se podría hablar de un estilo campo para nuestro país”. Menciona la fusión de lenguajes a partir de materiales como ladrillo común, revoques a la cal, el uso de madera en ventana y postigones y el tratamiento morfológico a partir de tres componentes en su arquitectura: “el lenguaje de la arquitectura colonial, fusionada con las construcciones de los pueblos originarios, más la estética del tradicional rancho pampeano” (comunicación personal, 21/09/2021). Domínguez destaca la evolución del diseño y la identidad del mueble de campo, resaltando características como dimensiones, maderas duras (quebracho o algarrobo), cuero y textiles. Describe el enfoque artesanal, alejado de la producción industrial, con énfasis en tipologías reconocibles. Aborda la silla matera, catres con tientos de cuero, mesas y sillones en quebracho, así como el concepto de mueble *in situ*, integrado en el espacio con sustracciones o espacios de guardado.

Por su parte Virginia Braun, cuya revista D&D lleva más de 35 años ininterrumpidos en el mercado editorial y ha abordado las estancias de mayor relevancia en el país, afirma que “existe un lenguaje, que tiene que ver con el campo, que se caracteriza por los materiales utilizados, y una arquitectura que responde a necesidades funcionales” (comunicación personal, 31/09/2021), donde el diseño de interior fue variando con los años. Braun destaca haber encontrado estancias de estilo francés, renacentista e inglés, con interiores que incluyen pinturas de artistas argentinos del siglo XIX y XX, y objetos de platería criolla y altopereana, como mates, rastras y muebles finamente elaborados. En relación con el mueble de campo, sostiene que existe un estilo criollo, describiendo muebles europeos moriscos y destacando los materiales locales como cuero, mimbre, madera, junco y partes de animales en algunos asientos. Sobre los muebles de campo, Braun refiere: “[son] realizados a mano con tablas que se encontraban en la zona de manera manual por superposición, no por encuentro. Ajustados a mano, en general con bisagras realizadas artesanalmente” (comunicación personal, 31/09/2021).

Finalmente, el Doctor en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP) Ibar Anderson, refiere a que, desde la academia, específicamente en la enseñanza universitaria de diseño industrial, arquitectura y decoración de interiores, la respuesta es categóricamente negativa. Sin embargo, desde una perspectiva histórico-cultural, productiva regional y artesanal, la respuesta es afirmativa, “sostenemos que existe algo así como: estilo campo; aunque aquí también es interesante aclarar que no todo es estilo campo y solo poco (algunos casos) cuentan como un estilo campo” (comunicación personal, 09/12/2021).

En síntesis, el estilo campo no representa una innovación, especialmente en lo que respecta al movimiento artístico artesanal que se popularizó en la primera mitad del siglo XX. Este estilo varía significativamente según la región geográfica y las costumbres locales. Si bien surge en áreas rurales y se caracteriza por su simplicidad, naturalidad y durabilidad, se ha expandido a otros entornos y usos. Aunque carece de documentación bibliográfica y es escasamente abordado en el campo del diseño, persiste como una realidad perceptible en el mercado de consumo, contribuyendo a la construcción de su representación estética.

En el siguiente apartado se analizan estancias ubicadas en la localidad de San Antonio de Areco junto con su mobiliario, proporcionando detalles sobre la caracterización estilística de las sillas de estilo campo. Esto se presenta como una fuente primaria de información e inspiración situada. Además, se verifica el uso de tipologías seleccionadas como casos de estudio, abordando sus características formales, funcionales y técnicas. Este análisis se basa en la observación directa del mobiliario actual, destacando la caracterización estilística de las sillas de estilo campo como una posible fuente primaria de información e inspiración para los creadores.

9. Sillas de estilo campo en San Antonio de Areco: análisis de las tipologías *matera*, *misionera*, *criolla* y *junco*

San Antonio de Areco es una ciudad ubicada a 113 km de Buenos Aires, declarada Capital Nacional de la Tradición el 29 de enero del 2015 por la ley nacional 27105. Con arraigadas tradiciones gauchescas, es cuna de artesanos, plateros y sogueros, destacándose por su fuerte vínculo con la cultura rural. Dada la reconfiguración de uso de las estancias, las emplazadas en esta zona se han convertido mayoritariamente en espacios hoteleros, tales como La Cinacina, El Ombú y La Porteña.

A partir de un relevamiento del mobiliario hallado en estos establecimientos seleccionados, se exploró la relación del mueble con su espacio de uso y su representación en el ámbito doméstico (Moreyra, 2018), centrando la atención en las tipologías de asientos de interiores.

El primer caso que se analiza es el de la estancia La Porteña, construida en el siglo XIX y considerada monumento histórico nacional y una de las primeras en convertirse en alojamiento turístico. Su mobiliario abarca estilos variados en un contexto de arquitectura criolla. En el comedor se encuentran muebles de guardado victorianos, sillas Reina Ana y *shaker*. En las habitaciones se combinan configuraciones en hierro victorianas con muebles de guardado y sillas provenzales francesas. Entre las sillas que se estudian en esta investigación, se destacan la silla junco en áreas comunes y la silla misionera o pulpera en las habitaciones. Se evidencia una amalgama de sillas de diferentes estilos, incluyendo las de estilo campo junto a otras variedades.

En la estancia El Ombú, construida en 1880, pueden hallarse en áreas comunes asientos neorrenacentistas junto a sillas misioneras. En espacios privados, se mezclan muebles contemporáneos con piezas rústicas de estilo campo o provenzal. También se exhiben sillas de madera y cuero trenzado al estilo criollo, así como sillas plegables en madera y combinadas con hierro.

En La Cinacina, se observan sillas de junco que conviven con muebles de estilo campo y Luis XV en áreas comunes. Las habitaciones exhiben asientos de estilo criollo y piezas de autor en hierro, madera o cuero, así como muebles provenzales. Otras habitaciones presentan combinaciones de estilos como Art Deco y vintage italiano de los años 50, así como mezclas de Luis XV y Luis XVI. En áreas exteriores, se exhiben sillas de hierro fundido y madera, algunas contemporáneas. Esta estancia destaca por sus variadas combinaciones

de estilos y piezas de autor de artesanos locales, proporcionando una experiencia principalmente asociada al estilo campo antes que a tipologías específicas de mobiliario.

Mientras que en La Cinacina se destacan sillas criollas, en El Ombú predominan las sillas misioneras y en La Porteña, misioneras, materas y de junco. Caracterizadas por su rusticidad, materialidad sencilla y escasa ornamentación, reflejan austeridad y eficiencia en sus vínculos. Algunas, como las sillas criollas y de junco, presentan similitudes con la silla mediterránea en piezas torneadas y tapicería en junco o totora. Evocando el norte argentino, las sillas criollas, especialmente las materas, resaltan por su materialidad (madera y cuero) y pauta formal. Las sillas estudiadas se inspiran en estilos anteriores, a veces utilizando piezas originales recicladas o restauradas.

De esta observación, puede deducirse que el estilo campo abarca diversas épocas y contextos, desde estancias hasta casas de campesinos. Muebles importados o fabricados localmente bajo cánones estilísticos se entrelazan con reinterpretaciones y nuevos usos. En el mobiliario campesino, centrado en la funcionalidad práctica, destacan tipologías como la silla de ordeño, la matera, la silla junco, la silla correntina o misionera, junto con los muebles criollos. Estas tipologías comparten una elaboración artesanal percibida como práctica, vinculada a las clases subalternas o la cultura popular. La representación actual del estilo campo refleja una predominancia de muebles populares sobre los de estilo.

El análisis de establecimientos y mobiliario, especialmente sillas, se articuló con la elaboración de entrevistas con artesanos locales especializados en la fabricación de las sillas estudiadas de San Antonio de Areco, producto de lo cual se elaboró una matriz de observación para el análisis de las sillas. Fundamentada en la metodología de análisis de Blanco (2016), la matriz abarca tres parámetros: técnico (construcción y sintaxis), utilitario (uso y pragmática) y formal (morfología y semántica). Este enfoque sistematiza los rasgos identificatorios de la silla de estilo campo mediante un muestreo no probabilístico, abordando aspectos formales, técnicos y funcionales para reconocer fuentes de inspiración. Además, se incluyen determinaciones tipológicas históricas, identificando posibles referencias a estilos anteriores a través de la reiteración, variación o diferenciación en la construcción.

MATRIZ DE OBSERVACIÓN		
IMAGEN SILLA		SILLA
FORMA	DETERMINACIONES HISTÓRICAS - TIPOLOGÍAS	TIPOLOGÍAS EN LA HISTORIA
	TIPOLOGÍA	NIVEL MORFOLÓGICO LINEAL - LAMINAR - VOLUMÉTRICO - ESQUEMA TIPOLOGÍA DE CONFORT
	SEMÁNTICA DE PRODUCTO MOBILIARIO	NIVEL COMUNICACIONAL PRACTICIDAD - SOLIDEZ - CONFORT NIVEL SEMÁNTICO DE QUE ÉPOCA - DE QUE LUGAR - REFERENCIAL NIVEL EXPRESIVO
FUNCIÓN	USO Y FUNCIÓN PARA QUÉ PARA QUIÉN DÓNDE	NIVEL FUNCIONAL FUNCIONES COMPLEMENTARIAS - APILABLE - PLEGABLE - ARMABLE RAZONES DE TIPO OPERATIVAS USUARIOS NIÑO - ADOLESCENTE - ADULTO - ANCIANO - CAPACIDADES DIFERENTES ESCENARIOS
TECNOLOGÍA	TECNOLOGÍA	LA MATERIALIDAD TERMINACIONES (Pintado, laqueado, enchapado, lustrado, cromado) VÍNCULOS (soldadura, tarugos, tornillos) NUDOS CONSTRUCTIVOS (caja y espiga, cola de milano, a media madera) TRATAMIENTO SUPERFICIAL (talla, marquetería, incrustaciones) TAPICERÍA. Tipos de telas, rellenos, técnicas
OBJETIVOS	GENERAL	Aquí se especifica a partir de las entrevistas realizadas y la observación directa, las fuentes documentales de información utilizadas en este caso de estudio por el creador
	ESPECÍFICO 1	Fuentes de inspiración
	ESPECÍFICO 2	Tipos de fuentes utilizadas
	ESPECÍFICO 3	Rasgos identificatorios

Figura 1. Matriz de observación casos de estudio. Fuente: elaboración propia.

Uno de los entrevistados es Alejandro Plenković, artesano carpintero especializado en muebles, quien heredó el oficio por tradición familiar. Aunque no se enfoca exclusivamente en sillas de estilo campo, ha recibido encargos de estos muebles. Su experiencia incluye la restauración de casas de campo, donde descubre las técnicas de carpintería rural local. Destaca la rusticidad y durabilidad del mobiliario en casas centenarias, así como la inventiva en la resolución de detalles y el uso de materiales reciclados, como el pino *spruce* proveniente de embalajes. El taller, fundado por su padre, Javier Plenković, marcó el inicio de su aprendizaje desde la infancia. Aprendió observando a otros artesanos y dictando su propio curso. Sostiene que “el ingenio te resuelve esa problemática, sin tener la necesidad de tener que comprar la maquina específica. Y eso hay mucho en las carpinterías de pueblo que no tienen la máquina específica para ese trabajo” (comunicación personal, 17/12/2021). Plenković muestra su ingenio al adaptar y diseñar herramientas en su taller, evidenciando la creatividad del lugar para resolver problemas prácticos específicos. Para él, la carpintería es el arte y la técnica de unir y dar forma a la madera, destacando la importancia de la calidad de las uniones. Observa que, a diferencia de tutoriales internacionales, los carpinteros locales resuelven problemas eficientemente sin conocer el origen de los cálculos, transmitiendo el conocimiento de forma práctica y oral.

Otro caso es el de la sillería Cerase, liderada por Adrián Cerase, que representa una tradición familiar desde 1955. Con más de treinta años en la fábrica, Adrián y su hermano han trabajado en la producción de ochenta sillas diarias, cultivando árboles en el delta y seleccionando madera en diversas zonas. El proceso incluye el uso de máquinas como sierras y tornos, tanto manuales como automáticos. La habilidad requerida en el torno manual se refleja en la meticulosa creación de las piezas, midiendo con precisión las formas de la silla. Las varillas se tornean en una varillera especializada y las perforaciones se realizan con una agujereadora manual. El lijado se lleva a cabo tanto con una lijadora de banda como de forma manual antes del ensamblaje, que se realiza manualmente con cola y martillo. Se verifica la escuadra manualmente antes de enviar las sillas a las tejedoras locales.

La silla junco de Cerase, hecha de madera maciza de pino, presenta una estructura lineal en esquema en hache (h), respaldo sin ángulo y listones cuadrados, evocando la silla frailería. El tapizado en junco tejido y los travesaños ligeramente curvados sugieren influencias de la silla mediterránea. Las chambranas dobles al estilo español completan la composición. La silla *matera* destaca por su construcción en madera maciza, asiento de totora o junco y respaldo con listones horizontales. Existen variantes con respaldo torneado y sin torneado, incluida una versión para niños. Estas sillas comparten una estructura lineal laminar con esquema en hache (h), similar a la silla *matera* original, evocando la silla española en menor escala. Cerase también fabrica sillas rectas, similares a la misionera en esquema (h) y disposición de chambranas, pero con modificaciones en el respaldo y el asiento macizo sin el quiebre característico de la misionera.

Acerca de cómo surgen los diseños, German Godofredo, carpintero de la empresa, menciona que en ocasiones las innovaciones responden a las demandas de los clientes, así como a elementos que funcionan y van replicando: “la innovación de algún modelo de alguna otra silla nos gusta y por ahí la aplicamos” (comunicación personal, 4/12/2021).

La silla española, uno de los primeros modelos de la fábrica, combina piezas torneadas con el tejido artesanal de junco, añadiendo un toque rústico con su respaldo torneado y cham-

branas. Inspirada en la silla mediterránea, refleja detalles y mecanización influenciados por este estilo. Traída de Italia por el abuelo de Adrián Cerase, el diseño ha evolucionado, manteniendo la tradición y ajustándose a preferencias actuales. La producción sigue un enfoque oral y práctico, transmitiendo conocimientos de generación en generación. Godofredo relata su experiencia: “entré a trabajar mirando, arranqué cortando un día, arranqué usando la sierra, y así, de a poquito, fui hasta torneando (...). Aprendes del patrón, de los compañeros, de esa manera” (comunicación personal, 4/12/2021). Los tejedores, escasos pero valorados, enfrentan la complejidad del aprendizaje del tejido, y la falta de documentación técnica impulsa la creación de plantillas y la reproducción por observación directa. La verificación de medidas se realiza con instrumentos de madera hechos por los artesanos.

Otro caso es el de la firma Arte Étnico Argentino, fundada en 1982 por Ricardo Paz y Belén Carballo que comercializó mobiliario en San Antonio de Areco durante el período analizado. Aunque no colaboraba con artesanos locales, ofrecía productos acordes al estilo campo. Actualmente, Ricardo Paz continúa su trabajo bajo la marca Monte. Para este caso, se realizaron entrevistas con Ricardo Paz, Fernando Concha (artesano de la firma) y Renzo Galeano (artesano independiente y proveedor de Monte). La empresa tenía su local en San Antonio de Areco, comercializando sus productos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y la provincia de Buenos Aires. Fue pionera en abordar la representación del estilo campo, influyendo en muchos productores y creadores de sillas.

Ricardo Paz, autodidacta en historia del arte y anticuario, identificó en la década de 1980 un mercado potencial a partir de objetos antiguos del monte santiagueño, coleccionando piezas como sillas criollas y materas. Las sillas registradas en el libro *Monte* (2011) datan de mediados del siglo XIX, sirviendo como fuente secundaria para otras empresas y creadores.

En cuanto a las fuentes primarias para la creación de sillas criollas, Paz afirma que evita influencias externas al no consultar revistas ni imágenes, destacando el valor del anónimo y lo no descubierto en el interior de Argentina. Reflexiona sobre el riesgo de estudiar demasiado lo extranjero y la importancia de aprender en lugar de enseñar. Paz se nutre de piezas originales y del oficio artesanal, incorporando la técnica al mercado y destacando la importancia del saber arraigado en la tradición local: “El que manda es el artesano, yo no enseño, yo aprendo (...) saben que tienen que cortar la madera en una determinada época del año para que la madera no se pudra o no se abiche” (comunicación personal, 5/01/2022).

Para el diseño, se basa en creaciones previas de artesanos locales, prescindiendo de planos y adaptándose al entorno y al artesano. Para él, la transmisión generacional del conocimiento es esencial: “El artesano tiene una silla que hizo el abuelo, entonces a partir de la silla que hizo el abuelo empezamos a trabajar. Copia lo que hizo el abuelo o el bisabuelo o el padre; además, lo vio hacerla, ya eso es todo un camino recorrido por el artesano” (comunicación personal, 5/01/2022). Este saber arraigado en el entorno rural se refleja en el diseño, guiado por la función y el modo de vida campesino. La fabricación se realiza en talleres de Santiago del Estero con madera de chañar y huiñaj, completándose el acabado en Buenos Aires.

Fernando Concha, artesano de Monte, es originario de villa Silípica (Santiago del Estero), donde desarrolló sus habilidades en carpintería desde joven. Luego de su traslado a Buenos Aires en 1995, se especializó en las terminaciones de las sillas en la empresa. Al describir su oficio, señala: “lo poco que sé [lo] aprendí acá mirando y todos los días uno cada día va aprendiendo más” (comunicación personal, 30/07/2021).

Las sillas provienen de Santiago del Estero y reciben en Buenos Aires la terminación y, en algunos casos, la tapicería. El tejido manual con tiras de cuero de 1 a 1.5 cm, previamente ablandadas en agua, sigue los modelos originales en trama y nudo, fijándose con tachuelas al asiento. La técnica de tejido se aprende mediante la observación de otras sillas. En cuanto a las terminaciones, la pieza cruda experimenta desgaste en los listones, y el artesano perfecciona la técnica de lustre a muñeca, inicialmente aprendida por observación y mejorada con prueba y error. Al recibir la pieza en el taller, se procede al lijado antes de aplicar color y lustre. En el caso de las mesas, destaca la importancia del cuidado en la aplicación, guiándose por la percepción visual y el movimiento al momento de frotar el trapo. Utiliza piedra pómez con aceite Johnson para mejorar la calidad y evitar que se quede pegajoso, logrando así un acabado que realza la estructura de la mesa.

En este contexto destaca la silla obispo, con estructura lineal en esquema en hache (h), chambranas bajas desfasadas y respaldo simétrico, tejido en cuero trenzado y acabado natural con goma laca a muñeca. Se observa una conexión directa con piezas originales del monte santiagueño, fusionando elementos decorativos de dos sillas en una, como el detalle de cruz y el remate con forma de montañas en el respaldo. Otro caso estudiado es la silla matera, específicamente la silla Kakuy, un rediseño que mantiene rasgos tipológicos y morfológicos originales del monte santiagueño. Con esquema en hache (h), líneas predominantes y chambranas bajas desfasadas, destaca por su tapicería en cuero trenzado. El respaldo, compuesto por dos listones horizontales, presenta un detalle decorativo central curvo con perforaciones y elementos verticales que culminan en una pieza esférica. Se conservan referencias en la pieza original, notables en la variante de cuero entero y detalles expuestos de caja y espiga.

En este caso, Ricardo Paz y Belén Carballo encuentran la fuente de inspiración para la silla matera Kakuy en una pieza popular anónima del monte santiagueño, evidenciando una conexión directa con su territorio. La creación se basa en la observación de piezas antiguas y el conocimiento artesanal. Este vínculo con el lugar y la transmisión del saber ancestral entre los artesanos, tanto en el lugar de origen como en el taller de Buenos Aires, se refleja en la realidad contextual compartida por Renzo Galeano, un artesano que crea diseños propios y elabora sillas para los mencionados autores.

Renzo Galeano, artesano oriundo de Salavina (Santiago del Estero) es fundamental en la producción de Arte Étnico Argentino y actualmente de Monte, comercializando estas sillas en Buenos Aires. Su abuelo, un artesano de corazón, confeccionaba piezas para la familia. Galeano, siendo muy joven, a los 6 o 7 años, iba con su padre al monte, donde aprendió las primeras enseñanzas sobre la madera: “me enseñó a mí a observar (...) lo que era las formas de las plantas, las formas de los árboles, su tiempo, el tiempo es muy importante del árbol para tener una pieza que dure muchos años (comunicación personal, 23/07/2021). Este conocimiento, transmitido de generación en generación, se refleja en las

piezas rescatadas por su padre y Ricardo Paz, que se convierten en los referentes fundamentales para los modelos actuales.

Renzo Galeano comparte conocimientos sobre las maderas de guiña y chañar, destacando su versatilidad para trabajar con herramientas básicas, heredado de su padre y abuelo. Adquirió estas enseñanzas tanto en el ámbito familiar como en el monte y el taller. Sus primeras experiencias incluyen la creación de una mesa en 2005, exhibida en la Bienal Latinoamericana en Córdoba, donde obtuvo el segundo premio y una beca de arte durante tres años, enriqueciendo sus conocimientos estéticos y técnicos. Aspira a crear sillas únicas y duraderas que evocan la conexión con sus ancestros. Valora la oportunidad que brinda Internet para exhibir su trabajo y el de otros artesanos, considerándola como un cambio significativo en su vida. Destaca la dedicación y el enfoque mental y emocional que los artesanos ponen en la creación de sus piezas, enfatizando la importancia de la autenticidad en lugar de simplemente venderlas.

Elige la silla de niño, similar a la silla matera o baja, como la que más lo identifica porque representa lo artesanal, el recuerdo de lo que hacía su abuelo y su padre, y lo que está hecho con amor. “Esa pieza representa mucho para nosotros, para la gente que lo ve, y esa creo que es la esencia nuestra en cada que ponemos y en cada pieza que hacemos, es lo que nos caracteriza” (Galeano, R., comunicación personal, 23/07/2021).

La silla matera, de proporciones más amplias que la silla niño, exhibe un carácter rústico y artesanal con ciertas imperfecciones deliberadas. Su robustez y armoniosa proporción son notables, destacando un esquema en hache (h) con predominio de líneas simples. Construida en madera de chañar con técnica de caja y espiga, presenta chambranas bajas desfasadas en la base y un asiento tapizado en cuero entero. El respaldo, enmarcado por dos elementos laterales, exhibe tres piezas verticales coronadas por una horizontal de mayor amplitud con movimiento. El acabado, una pátina aplicada a muñeca, completa la estética. Sobre aspectos formales de la silla criolla pampa, en el respaldo se percibe un detalle en el centro, y sobre esto Galeano menciona que muchos la denominan silla obispo o moñito, pero que su origen es otro. “Esa silla, aunque muchos no lo digan, nosotros, los que estamos en el campo, lo que te cuenta tus abuelos, tus tíos, y la gente de antes, es la cruz del sur” (Galeano, R., comunicación personal, 23/07/2021). En algunos casos, el respaldo cuenta con un movimiento en su coronamiento, que representa las montañas, muy utilizado como motivo en textiles, según menciona Galeano.

En cuanto a los vínculos, Renzo Galeano destaca que son de caja y espiga pasante, una técnica antigua que otorga resistencia y durabilidad a las sillas. Menciona que, antiguamente, esta técnica era esencial, ya que no se utilizaban clavos, sino la fuerza de maderas duras. Sobre la tapicería en cuero, se emplea tanto tiento como cuero entero, transfiriendo la técnica del trenzado desde el trabajo del lazo, herramienta del gaucho. El cuero de vaca criolla se selecciona cuidadosamente, utilizando la parte más robusta para sillas estándar y la menos resistente para versiones matera, bajas o infantiles.

En la silla criolla pampa, conocida como silla tambor, se utiliza cuero criollo completo, sin pelo, trabajado en húmedo para adaptarse al vértice del asiento. El cuero se corta a cuchillo en forma circular, eligiendo partes específicas del animal según la resistencia requerida. Galeano subraya la importancia de mantener las técnicas tradicionales que han sido parte de su formación desde la infancia. El cuero debe ser de animal criollo, adaptado

a las inclemencias del tiempo y sin grasa, lo que le confiere resistencia. Estas propiedades únicas, derivadas del entorno natural, contribuyen a la estética y durabilidad del cuero en la tapicería. Esta cualidad permite trabajar el cuero en estado húmedo, manteniendo su resistencia durante el secado.

Las sillas de estilo campo, posiblemente creadas por Galeano, decoran un dormitorio en la estancia La Cinacina. Estas piezas, distribuidas en la provincia de Buenos Aires, pueden servir como modelo e inspiración para los artesanos locales de San Antonio de Areco. Según Galeano, “El artesano es medio (...), tenemos que encontrarnos en el lugar para trabajar bien, y no ser una máquina de producción sino una persona que hace piezas de calidad, y que sean duraderas, por supuesto” (comunicación personal, 23/07/2021).

La sillería Conti, bajo la dirección de Daniel Conti, también presenta sillas estilo campo, como la *matera* y variantes similares a la misionera recta, además de opciones con tapicería de junco, evocando estilos como la *provenzal* y la *mediterránea*. Aunque estas tipologías no coinciden exactamente con los casos de estudio, ofrecen valiosos testimonios sobre las fuentes de información primaria para la creación de sillas estilo campo. La tradición de la sillería Conti tiene raíces en los años ‘70, cuando Héctor Conti, padre de Daniel, inició el exitoso negocio. Daniel aprendió el oficio desde joven, observando y participando en las tareas cotidianas del taller. “Eso se suma al trabajo que uno ve de todos los días, lo ve laburar a su padre, y empieza haciendo cosas que no tengan que ver con las máquinas, sino armando sillas, trayendo maderas. Así se aprende el oficio” (comunicación personal, 6/12/2021).

Sobre su proceso creativo y las fuentes para construir sillas de estilo campo, Daniel Conti refiere a la platería de Areco, donde se observa una estética cautelosa, franca, sin excesos y austera, muy ligada a la tradición del lugar, con la cual se identifica: “Mi estilo ya está definido, implica una visión y concepción del mueble de campo, conectado con la historia, el paisaje y otras artesanías locales” (comunicación personal, 6/12/2021).

Arraigado en la tradición transmitida por su padre y conectado con la cultura rural de San Antonio de Areco, Daniel Conti fabrica sillas que combinan modelos heredados y creaciones propias sin un método formal. Utiliza principalmente madera reciclada como pino Brasil, pinotea y lapacho, con acabados mayormente naturales o tintes según las preferencias del cliente. Destaca que el estilo campo refleja la esencia local y un modo de vida. En cuanto al tejido de junco, se terceriza en talleres familiares de la zona basándose en el conocimiento contextual de la tejedora.

La silla de campo palmeta Luis, fabricada en diversos tipos de madera, presenta un diseño lineal con esquema en hache (h), chambranas bajas y respaldo recto de tres listones en escalera. Aunque inspirada en la silla mediterránea y las *shaker*, destaca por su limpieza formal y estructura simple, diferenciándose por la ausencia de detalles decorativos.

La silla española fusiona elementos del *provenzal francés Luis XV* y la silla mediterránea, simplificando sus rasgos históricos. Con un esquema en hache (h) y chambranas bajas, destaca por detalles torneados y un respaldo en escalera. Las patas torneadas y el respaldo curvo exhiben una estructura simétrica, mientras que la tapicería de junco o totora completa el diseño.

La silla Sombra, de pino Brasil recuperado y junco, presenta un esquema en hache (h) con estructura lineal y chambranas bajas solo en frente y laterales. El respaldo, compuesto

por dos listones horizontales y tres verticales más finos, destaca por movimientos curvos simétricos. El asiento, con marco levemente curvado y tapicería de junco, representa la sencillez y austeridad de la vida de campo. Conti describe su trabajo como arraigado en un microcosmos familiar, una acumulación de conocimiento y costumbres. Destaca que la platería gauchesca, por ejemplo, “es algo que surge de la propia necesidad que tenía el paisano en ese momento de tener las prendas de su caballo, que era su arma de trabajo, y su cuchillo para comer asado” (comunicación personal, 6/12/2021).

Esta sección se enfocó en examinar las sillas de cada artesano relacionadas con los casos de estudio, utilizando una matriz de observación que permitió sistematizar las determinaciones tipológicas históricas, pautas formales, funciones y técnicas. Este análisis, articulado con las entrevistas realizadas con artesanos y creadores locales, permitió evidenciar la relevancia de las fuentes de información primaria que sirvieron de base para la creación y construcción de sillas de estilo campo, ya sea a través de conocimientos heredados o inspirados en otras tipologías.

Conclusiones

Esta investigación surgió de la integración de diversos campos disciplinarios como el diseño industrial, la arquitectura, la sociología, la filosofía y la antropología, en su vinculación con el diseño de mobiliario. En el desarrollo de este trabajo se destacó la invisibilización de un conocimiento oral y contextual en el ámbito disciplinario, especialmente relacionado con el trabajo de los artesanos silleros de San Antonio de Areco y su contribución al desarrollo de la silla de estilo campo.

En las primeras secciones, se reconstruyeron los procesos involucrados en la construcción del saber, constituyendo el marco teórico de la investigación. Se exploraron las nociones de discurso y su impacto en la construcción de la realidad y la verdad (Foucault, 2002, 1979, 2007; Verón, 1993, y 2004). Se señaló cómo el discurso de diseño abandonó la neutralidad de la verdad al enfocarse en fundamentos de otras culturas, alejándose de realidades propias de nuestra región. También se abordaron las nociones bourdianas de *habitus* y campo (2007) para contextualizar la lucha de dominios propios de las clases y la formación de estructuras que limitaron la participación plural y la diversidad de otras voces en el discurso de diseño.

En los antecedentes sobre la construcción del saber en el mundo del mueble, difundido mediante migraciones de artesanos, gremios, imprenta, catálogos, academias y el comercio de muebles en América, se destaca un contexto de evolución del discurso premoderno europeo. Aunque admite interpretaciones locales, predominan mayormente dentro de los cánones de los estilos europeos. Estos estilos se desarrollan en el contexto europeo, donde surge el debate sobre artesanía o industria en el siglo XIX, estableciendo las bases del discurso del movimiento moderno. Este discurso, abstracto y pretendidamente universal, plantea tensiones al ser implementado en contextos diferentes a los originales en territorio latinoamericano.

El recorrido histórico y presente de la producción de sillas de estilo campo que se abordó en este artículo, revela la influencia del discurso de diseño desde el siglo XX, aunque anteriormente existía un discurso que afectaba las arquitecturas e interiores de estancias argentinas y, por ende, la elección de mobiliario de las clases terratenientes, fuertemente ligadas a la cultura europea. Este discurso premoderno, junto al discurso moderno, no son tan notorios en las sillas de estilo campo en los contextos contemporáneos estudiados.

Asimismo, se examinó el contexto de la casa de campo y sus antecedentes como espacio donde el mueble justificaba su fin y representaba estándares y modos de vida específicos. En este entorno, las sillas de las estancias históricas analizadas, vinculadas a estilos europeos y arraigadas en la tradición cultural del siglo XIX, coexistían con sillas populares como la *matera* y la mediterránea utilizadas por peones en áreas de trabajo o descanso.

Además, se abordó un recorrido por antecedentes históricos nacionales e internacionales de la silla de campo, proporcionando datos sobre la construcción del saber y las fuentes de información. La silla rústica o de campo se caracteriza por una configuración simplificada, ya sea por limitaciones técnicas o por interpretaciones individuales de cada artesano. Estas representaciones austeras y simples de la silla de campo reflejan características formales, funcionales y técnicas que se consideran fuentes de información para la construcción contemporánea de sillas estilo campo.

En el último segmento, la disciplina se destaca en los primeros ejemplos, como el rediseño de la silla misionera por Celina Arauz para Comte, estableciendo un vínculo fuerte desde lo formal. Sin embargo, entre los diseñadores contemporáneos, se aborda el diseño de sillas asociadas a rasgos rurales, centrandó la inspiración e información en la materialidad más que en la pauta formal. Algunos ejemplos recientes incorporan a los artesanos como participantes esenciales, aprovechando sus saberes no disciplinarios para identificar estos rasgos. En resumen, los diseñadores se apoyan en saberes no disciplinarios, según los casos analizados.

El objeto de estudio, enmarcado geográficamente, emplea fuentes primarias no disciplinarias, especialmente en el caso de los artesanos. En los contextos actuales de uso, como las estancias contemporáneas de la zona estudiada, se observan combinaciones diversas en arquitectura, diseño de interiores y elección de sillas, que fusionan estilos europeos con el estilo campo. Las sillas locales, creadas por artesanos, buscan evocar claramente un estilo campo, basándose en fuentes primarias no formales, transmitiendo conocimientos de oficio y tradición familiar. Aquí se entrecruzan diversas variables de mobiliario y diseño interior en relación con la ciudad y el campo, generando conexiones entre lo urbano y la naturaleza, así como configuraciones interiores más percibidas como urbanas y modernas. El análisis de estancias contemporáneas revela un estilo campo poco definido, manifestándose como un híbrido posmoderno sin un canon establecido para el estilo ni la silla de campo. Desde la perspectiva disciplinaria, aún no se ha desarrollado un análisis teórico exhaustivo, siendo abordado principalmente por los medios de comunicación en el contexto de un mercado de consumo que abarca diversas representaciones. Este fenómeno influye en las fuentes utilizadas por los creadores y diseñadores de sillas. En este artículo se evidencia que el estilo campo es una tendencia que refleja parte de la realidad, evidenciada mediante artículos periodísticos y entrevistas a referentes del diseño que abordan este estilo. En muchos casos, los referentes encuentran dificultades para definir con precisión

el estilo, lo que denota la circulación de información poco certera y la falta de documentación y estudios disciplinarios. La metodología empleada en este artículo confirmó, no obstante, la presencia de las tipologías estudiadas en las casas de campo, contribuyendo a la configuración del estilo campo.

Asimismo, las sillas estudiadas tienen determinaciones tipológicas históricas vinculadas con estilos anteriores, sirviendo como fuente primaria de información. La silla misionera y de junco se basa en el esquema en hache (h) de la silla frailer. La silla criolla y matera reflejan rasgos de sillas campesinas del siglo XIX del norte del país, incorporando referencias de las sillas *Arts & Crafts* por su carácter semiartesanal y simplicidad constructiva. La silla de junco, en sus rasgos formales, recuerda a una silla mediterránea modificada a lo largo de los años. En todos estos casos, se destacan los rasgos relacionados con el tratamiento del material local y conocimientos técnicos contextuales.

Las entrevistas con artesanos de San Antonio de Areco y creadores del estilo campo revelan distintas situaciones. Paz y Carballo encuentran inspiración en tipologías existentes, utilizando fuentes primarias. Las sillas son tercerizadas a talleres en el monte santiagueño, donde artesanos locales aportan su impronta antes de la terminación final en Buenos Aires por artesanos del norte argentino. En cambio, el artesano Adrián Cerase aprendió directamente en el taller de su abuelo y padre, manteniendo un enfoque artesanal. Aunque introduce modificaciones, crea nuevas piezas sólo a sugerencia de los clientes. Daniel Conti, otro artesano, sigue la tradición familiar replicando y creando modelos mediante prueba y error, prescindiendo de planos y basándose en saber adquirido prácticamente. Los artesanos de San Antonio de Areco carecen mayormente de formación disciplinar basada en conceptos modernos, encontrando inspiración en la tradición arraigada en su lugar y vinculada a la cultura rural, desde detalles constructivos hasta terminaciones superficiales. Complementariamente, se añadió información sobre diseñadores que exploran sillas con rasgos rurales o de estilo campo, basando sus creaciones en el conocimiento artesanal. Entre ellos, destacan Agostina Branchi, Jorge Cereghetti, Julio Oropel, Cristian Mohaded y Patricio Lix Klett. Estos diseñadores incorporan elementos rurales en sus sillas, apoyándose en los saberes de los artesanos. Los modelos nacen del discurso de diseño moderno, reinterpretándolo disciplinariamente y utilizando fuentes de información primaria, como la brindada por artesanos, para crear sillas con referencias rurales o estilo campo. La revisión y rediseño de sillas populares por diseñadores históricos como Aizenberg y Rey Pastor con la silla junco S252 (1954), o Celina Arauz con la silla pulpera o misionera (1968), y por diseñadores contemporáneos, se basa en fuentes de información primaria, con rasgos identificatorios desde la pauta formal, materialidad o terminaciones. Esto se logró mediante la colaboración de artesanos silleros expertos en carpintería y tejido de totora. Ejemplos históricos y contemporáneos, aunque no sean casos de estudio específicos, enriquecen este artículo al evidenciar el empleo de fuentes primarias para informarse e inspirarse en la creación de sillas estilo campo, respaldando así los interrogantes planteados.

A partir del análisis exhaustivo, con la síntesis de los resultados obtenidos en la búsqueda bibliográfica que fundamenta la ausencia de fuentes documentales secundarias en las academias –específicamente de libros universitarios– para la creación y construcción de sillas de estilo campo, así como también de los casos de estudios analizados, se destacan los siguientes hallazgos. Las sillas de estilo campo en San Antonio de Areco realizadas por

artesanos priorizan o utilizan saberes heredados, a partir de la transmisión oral y la contextualización de la práctica en taller, y sus fuentes de inspiración son tipologías existentes en la mayoría de los casos (fuente de información primaria).

Lo antedicho confirma los supuestos planteados de que no existe una demanda real o necesidad de fuentes documentales secundarias para la creación y producción de sillas de campo. La razón de esto es que los creadores –proyectistas profesionales o artesanos de oficio– de sillas estilo campo, priorizan o utilizan fuentes primarias como saberes heredados culturalmente, ya sea por oficio o inspirados en otras tipologías.

Los casos de estudio que se inscriben dentro del estilo campo son parte de la denominada insurrección de los saberes sometidos, evidenciando las dinámicas de poder-saber que han marginado históricamente a estos conocimientos. En este contexto, el saber artesanal, transmitido de generación en generación de maestro a aprendiz, encarna los saberes sometidos según la perspectiva de Foucault (1979). Estos saberes han sido sistemáticamente descalificados, considerados como jerárquicamente inferiores o insuficientemente elaborados en términos de la exigencia científica.

Es un saber contextual, regional, particular, un saber común de la gente, incapaz de unanimidad (no universal, no académico), y que sólo debe su fuerza a quienes lo poseen. Se trata del saber histórico de las luchas, de las resistencias del aborigen, un conocimiento que arraigó en el gaucho, un saber que no es ciencia (como la que se imparte en las universidades) ni conocimiento académico. Un saber que se expresa en la producción del mueble criollo, de forma discontinua, no articulada, fragmentada, que no es académicamente lineal. Un saber que sólo es lo que un grupo de artesanos comparte y decide que es la verdad, o su verdad; la verdad de los hechos, la materialidad de sus creaciones, construcciones, producciones o fabricaciones de muebles artesanales.

A la luz de los hechos, como plantea Sánchez-Antonio (2020), resulta necesario reubicar la genealogía crítica intra-europea de Foucault en una geopolítica del conocimiento, para superar su visión eurocéntrica de una producción de conocimiento moderno, que tuvo efectos globales, sin reconocer la experiencia colonial latinoamericana, como fundamentalmente constitutiva para su episteme.

Se requieren entonces perspectivas sensibles a la producción de conocimiento que aborden los saberes subalternos y las experiencias coloniales, desafiando la construcción hegemónica del saber. El pensamiento decolonial se presenta como un trabajo intelectual paralelo y complementario, impulsando un cambio epistémico en marcha en diversas regiones. Desde esta perspectiva, se busca incorporar conocimientos de otras epistemologías, principios y prácticas, dando lugar a nuevas formas de pensar, vivir y crear, incluyendo el diseño, construcción y experiencia de la silla criolla.

Por lo tanto, se establece una relación dialógica entre los aportes alcanzados por la genealogía crítica foucaultiana eurocentrista y el potencial liberador de la perspectiva decolonial latinoamericana. Un pensamiento fronterizo crítico para favorecer la insubordinación de los saberes sometidos y la emergencia de otras epistemologías de conocimiento artesanales no centradas en el paradigma académico-científico. Una exploración de la posibilidad de una genealogía crítica decolonial de los saberes sometidos y la emergencia de las epistemologías otras desde un horizonte local para crear justicia cognitiva con los artesanos del mueble gaucho, criollo.

La predominancia de una mirada hegemónica centrada en el ideal moderno en gran parte de los especialistas y expertos amplía la distancia entre la cultura experta y la de un público más amplio, silenciando otros saberes, y es una de las razones por las cuales no existe la demanda de fuentes secundarias de información por parte de los artesanos y creadores de sillas de estilo campo en San Antonio de Areco.

Este artículo pretende responder a esta vacancia detectada, constituyendo un aporte al campo de conocimiento del diseño que aborda la relación de la construcción del saber en el ámbito de la creación de sillas de estilo campo. Las necesarias articulaciones disciplinares que requiere comprender este proceso evidencian un campo del saber poco abordado y ajeno a la práctica disciplinar asociada a un discurso que lo invisibiliza, a partir de la academia y las carreras proyectuales como la arquitectura, el diseño de interiores, el diseño industrial, o el diseño de mobiliario y sus áreas institucionalizadas en las universidades. Instituciones que disciplinaron el saber, descalificando a priori el conocimiento que posee el artesano, el constructor sin título formal. Un saber que se origina en otra parte, un saber contextual, heredado, disperso.

Posiblemente ésta sea una de las razones por las cuales no existe producción teórica sobre los artesanos y sus producciones locales y regionales. El mero reconocimiento de esta carencia justifica la elaboración de este artículo que, paradójicamente, reconstruye el proceso histórico a partir del mismo poder formal de la academia, si bien complementando este saber con otros no científicos, enfatizando en la relevancia de esos otros saberes para el proceso de diseño.

Notas

1. El presente trabajo constituye una reformulación de la tesis de Maestría en Gestión del Diseño, presentada en el año 2023.

Referencias Bibliográficas

- Anderson, I. (2013a). *La Belle Epoque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)* (tesis doctoral).
- Anderson, I. (2015). *Teoría y crítica del diseño de muebles*. Universidad Nacional de La Plata.
- Alonso Castañeda, A.; Rosas Mendoza, A. y Molina Zavaleta, J. (2012). La institucionalización del conocimiento en la clase de matemáticas. Un estudio sobre el discurso del aula. *Perfiles educativos*, 34(135), 26-40.
- Barreiro, A. (2006). La difusión de la moda en la era de la globalización. *Revista de Sociología*, (31), 187-204.
- Bernatene, M. (2015). *La historia del diseño industrial reconsiderada*. Editorial de la Universidad de La Plata.

- Birocco, C. (2004). Quintas y solares en el Morón tardocolonial (1780-1810). *Revista de Historia Bonaerense*, 4(17), 50-54.
- Blanco, R. (1997). La inspiración, las influencias y las copias en el diseño industrial. Análisis en un tema: la silla. *Área: Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, (23), 69-77.
- Blanco, R. (2003). *Sillopatía*. Editorial Tribalwerks.
- Blanco, R. (2005). *Crónicas del diseño de mobiliario*. Ediciones Fadu.
- Blanco, R. (2016). *Diseño Argentino. Permanencias*. Kliczkowski.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Alfaguara S. A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bomchil, S. y Carreño, V. (1987). *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. Maizal.
- Bomchil, S. y Carreño, V. (2011). *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. Maizal.
- Boaventura de Sousa Santos (2010). *Descolonizar el saber reinventar el poder*. Trilce.
- Bueno, P. (2003). *Sillas, sillas, sillas*. Atrium Group.
- Cambariere, L. (2013). Atado con alambre. Suplemento M2, *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1135-2007-02-17.html>
- Campos Carles de Peña, M. (2013). *Un legado que pervive en Hispanoamérica. El mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XVII y XVIII*. El Viso.
- Carballo, B. y Paz, R. (1998). *Un arte escondido. Objetos del monte argentino*. Ediciones de arte Gaglianone.
- Carballo, B. y Paz, R. (2011). *Monte. El mueble de América del sur*. Ediciones Arte Étnico Argentino.
- Caride Bartrons, H. y García de la Cárcova, A. (2020). *El diseño industrial en Argentina. Temas y problemas de una construcción historiográfica (1969-2015)*. En Devalle, V. y Garone, M. *Diseño latinoamericano: diez miradas a una historia en construcción*. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Caldas, D. (2004). *Observatorio de Sinais. Teoría e práctica da pesquisa de tendencias*. Senac Rio. Cruz, F. (2001). *Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla.
- Devalle, V. (2009). Hacia la síntesis de las artes. El proyecto cultural y artístico de la revista Nueva Visión. *Anclajes*, 13(13), 61-70.
- Devalle, V. (2012). Relatos del diseño. Hacia un enfoque multidisciplinario de las modalidades de historización de los diseños en la Argentina. *Seminario de Crítica*, (176).
- Devalle, V. (2021). Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (96), 19-28.
- Díaz, E. (2010). *Metodología de las ciencias sociales*. Biblos.
- Díez Gaviria, A. (2016). *Un estado del arte sobre el conocimiento tácito de los grupos*. Tesis de Maestría en Gerencia de la innovación y el conocimiento, Universidad EAFIT.
- Doria, P. (2012). Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (42), 101-106.
- Feduchi, L. (1985). *La historia del mueble*. Blume S.A.

- Fiorini, V. (2015). Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda. Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (53), 79-89.
- Forrest, T. (1996). *El Mueble Antiguo*. Editorial Acanto S.A.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del Poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *La Arqueología del Saber*. Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Siglo Veintiuno.
- Fradkin, R. (1996). Tulio Halperin Donghi y La formación de la clase terrateniente argentina. *Anuario del IEHS*, (11).
- Gay, A. y Samar, L. (2004). *El diseño industrial en la historia*. Editorial Tec. Córdoba.
- Giddens, A. (1996). *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. Alianza.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Muchnik Editores S.A.
- Guzman, Y. (2013). *El País de las Estancias*. Editorial Claridad S.A.
- Heskett, J. (2005). *El diseño en la vida cotidiana*. Editorial Gustavo Gili.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Ledezma, M. (2003). *El diseño gráfico una voz pública*. Argonauta.
- Levisman, M. (2015). *Diseño y producción de mobiliario argentino 1930-1970*. Arca.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- López Martín, P. (2015). *La silla de la discordia, la pequeña escala como campo de experimentación en la modernidad: Breuer, Mies y Stam*. Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid.
- Lucie-Smith, E. (1980). *Breve historia del mueble*. Ediciones del serba.
- Magnone, H. (2017). Sillas y banquitos materos. *Rincones criollos. Diario La Voz, suplemento Casa Diseño*.
- Marquiegui, N. (2004). Estancias quintas y chacras en el ojo de la tormenta. Los estancieros coloniales bonaerenses ante los desafíos de la historiografía argentina de la última década. *Revista Historia Bonaerense*, (17), 50-54.
- Mazza, C. (2013). Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, 43(1), 55-68.
- Medina Salgado, C. (2022). El conocimiento tácito: una pieza clave en la innovación y la transferencia de conocimiento en las organizaciones. *Revista Gestión y Estrategia*, (24), 108-121.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Editora Akal S.A.
- Mohaded, C. (2022). *Diseño coleccionable. Silla y taburete ARO*. Cristián Mohaded. <http://www.cristianmohaded.com/sitio/index.php/collectible-design>
- Monachesi, A. y Tonello, S. (2015). Un estilo de vida rural reinventado: las habilidades y sus protagonistas. *Revista TURyDES Revista Turismo y Desarrollo*, (19).
- Morace, F. (1993). *Contratendencias. Una nueva cultura del consumo*. Celeste Ediciones.
- Moreyra, C. (2018). En busca del confort cotidiano. El mobiliario doméstico en Córdoba (Argentina), siglo XIX. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 23(1), 73-91.

- Ong, W.J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Meditación de la técnica, obras completas tomo V*. Editorial Castilla S.A.
- Pappolla, R. (1948). *El mueble de América del sur*. Centurión.
- Queiros, J. y De Elia, T. (1995). *Argentina. Las grandes estancias*. Ediciones Brambila.
- Reguera, A. (1999). Estancias pampeanas del siglo XIX. Estrategia empresarial para su funcionamiento: chacras agrícolas y puestos ganaderos. *Revista Quinto Sol*, (3), 51-82.
- Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación*. Panapo.
- Sánchez Antonio, J. C. (2020). Insubordinación de los saberes sometidos y emergencia de las epistemologías otras. *Tabula Rasa*, (34), 197-223.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido. Diccionario de lugares no comunes*. Editorial Gedisa.

Abstract: The article examines the evolution of the countryside style in architecture, interior design and furniture, focusing on the chair as a key object between 1990 and 2021. Specific cases such as the pulpera, junco, criolla and matera chairs are highlighted, exploring their relationship to design practices and sources of information. The foundation of current models of furniture design is investigated, with emphasis on country chairs in San Antonio de Areco, Buenos Aires. The process of institutionalization of design discourse is analyzed, broadening the perspective to include other types of knowledge, whether practical, contextual, oral or perceptual, both individual and collective, and their corresponding sources of information.

Keywords: countryside style chair - design - information source - knowledge.

Resumo: O artigo examina a evolução do estilo do campo na arquitetura, no design de interiores e no mobiliário, centrando-se na cadeira como um objeto-chave entre 1990 e 2021. Destacam-se casos específicos como as cadeiras pulpera, junco, criolla e matera, explorando a sua relação com práticas de design e fontes de informação. Investiga os fundamentos dos modelos actuais de design de mobiliário, com ênfase nas cadeiras de campo em San Antonio de Areco, Buenos Aires. Analisa-se o processo de institucionalização do discurso do design, ampliando a perspectiva para incluir outros tipos de conhecimento, sejam eles práticos, contextuais, orais ou perceptivos, individuais ou colectivos, e as suas fontes de informação correspondentes.

Palavras-chave: cadeira de estilo de campo, design, fonte de informação, conhecimento.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]