

**Hacia una historia
del diseño de interiores y mobiliario:
vicisitudes de una construcción teórica**

Andrea Tapia, Mauro Sánchez¹

Resumen

El desarrollo de la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario en la Universidad Nacional de Río Negro presenta varios y variados desafíos. Uno de ellos es la construcción de soportes teóricos, materiales didácticos de vocación operativa para las asignaturas referidas al estudio de los desarrollos históricos – proyectuales en el específico ámbito del diseño interior.

Tal desafío se dimensiona en cuanto emergen ciertas dificultades concernientes a aspectos que están directamente vinculados al relativo grado de novedad de la disciplina del diseño interior en el ámbito universitario comparativamente al consolidado desarrollo de carreras afines – arquitectura, diseño gráfico, visual e industrial -. Es clara la complejidad para establecer los límites y temáticas que implica el abordar el fenómeno arquitectónico en su espacialidad y

¹ Carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño. Universidad Nacional de Río Negro.

definición interior prescindiendo de su formalidad externa y su relación con el sitio y, por tanto, han de ponerse a prueba las correspondencias o reciprocidades posibles entre los criterios proyectuales aplicados al diseño arquitectónico general, con aquellos específicos vinculados al diseño de la espacialidad arquitectónica interior y del objeto – mobiliario complementario.

La escasa especificidad de bibliografía académica de referencia en contraposición a la abundancia de textos comerciales referidos a estos temas, es un factor que agudiza la necesaria existencia y profesionalidad del discurso teórico ante un lector habituado a las superficialidades y generalizaciones propias del objetivo mercantil de dichos textos.

Es indispensable diseñar una construcción que teorice sin perder calidad y exigencia académica, aunque de sencilla comprensión, facilitando el acceso a la construcción de conocimiento significativo por parte de los actuales alumnos.

Se cree que una redefinición y/o verificación de aquellos paradigmas, parámetros y conceptos que tradicionalmente dan cuenta de la evolución proyectual - histórica del diseño, tanto en sus aspectos mobiliarios, como en los arquitectónicos, son indispensable para una nueva construcción teórica, específica, que los aúne e integre.

Se propone plantear a través de esta presentación un marco de reflexión que permita definir ciertos nudos problemáticos con la vocación de encauzar la construcción y definir cuáles han de ser las directrices, enfoques y ejes teóricos e históricos de esta síntesis.

¿Son acaso las mismas lógicas proyectuales arquitectónicas, marcos posibles de encuadre de esta nueva construcción? ¿Serán los paradigmas estéticos y sus principios los aglutinadores necesarios para tal diversidad de temáticas involucradas?; ¿Habrán de ordenarse de acuerdo a las intenciones representativas y simbólicas del diseño del hábitat que Occidente ha recorrido desde la Antigüedad?; ¿Serán los modos y criterios de ordenamiento de lo material el aspecto que guíe o pauten la teorización?;

Finalmente, ¿Cómo dotar esta construcción teórica de incidencia en la acción proyectual?;

Este es el desafío que se intenta presentar a partir de esta reflexión, a través de la consideración de posibles variables que definan el campo de estudio, criterios que lo aglutinen y contenidos que lo expliciten.

El desarrollo de la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario en la Universidad Nacional de Río Negro presenta varios y variados desafíos. Uno de ellos es la construcción de soportes teóricos, materiales didácticos de vocación operativa para las asignaturas referidas al estudio de los

desarrollos históricos – proyectuales en el específico ámbito del diseño interior. Tal desafío se dimensiona en cuanto se atienden ciertas dificultades concernientes a aspectos que están directamente vinculados al relativo grado de novedad de la profesión y disciplina del diseño de interiores y mobiliario. Dicha novedad es significativa dentro del ámbito universitario sobre todo cuando se compara al consolidado desarrollo de carreras afines – arquitectura, diseño gráfico, visual e industrial – algunas de ellas con gran tradición académica. Complementariamente a tal grado de novedad de la disciplina se produce la concreta ausencia de textos referenciales de historia y teoría del diseño de interiores y mobiliario con nivel y vocación académica y *específicos* para nuestra disciplina. A esta escasez se contrapone una abundancia de material de índole comercial o amateur ocupados de estas temáticas sin el rigor y la vocación académica, factor que agudiza la problemática y fomenta la necesaria existencia y profesionalidad del discurso teórico ante un alumnado/lector habituado a consumir y frecuentar las superficialidades propias de los objetivos mercantiles o lúdicos que persiguen tales textos. En definitiva, se torna indispensable para nosotros realizar una propia construcción teórica de vocación didáctica y pretensiones de calidad y exigencia académica, aunque de sencilla comprensión, y que facilite el acceso a la construcción de conocimiento significativo y operativo por parte de los actuales alumnos.

Nuestra primera decisión fue adoptar la aplicación de los modos y características de la teorización e *historización* arquitectónica a fin de verificar su operatividad, su grado de pertinencia y adaptación a nuestra realidad, habida cuenta de nuestro *parentesco* disciplinar. Aunque en la enunciación misma del *diseño de interiores y mobiliario* se define una disciplina que opera proyectualmente puertas *a-dentro* del objeto arquitectónico, es decir, en su espacialidad y sus límites internos (prescindiendo así de su formalidad envolvente, su apariencia exterior, su relación con el sitio de implantación) incorporando además las soluciones del equipamiento y el mobiliario complementario y conformante de tal espacialidad, es evidente la *subordinación* respecto de la Arquitectura. Sin embargo, y tras un lustro de experiencia, tales referencias teóricas y bibliografías arquitectónicas tradicionales se demostraron ineficientes y fueron evidentes las limitaciones que tales enfoques y modos producían en su aplicación a nuestras problemáticas de estudio específicas. La realización de una paulatina tarea de redefinición y adaptación se volvió una tarea inevitable, sobre todo, la de aquellos paradigmas, parámetros y criterios operativos que tradicionalmente han dado cuenta de la evolución proyectual - histórica del diseño arquitectónico. Así, la construcción de un soporte teórico propio, si bien se inicia desde estas referencias *adaptadas*, emergió como necesidad indispensable y acuciante para nuestra tarea docente.

Puestos a realizar esta labor, hemos de aclarar la intención que subyace a nuestra propuesta de construcción y plantear con que instrumentos abordamos tal desafío. Haciendo propia aquella definición que de los arquitectos realiza Eco (1986) al plantear que

el arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto (...) Ha de convertirse en sociólogo, político, psicólogo, antropólogo, semiólogo, etc. (...) Obligado a encontrar formas que construyan sistemas de exigencias sobre las cuales no tiene ningún poder, obligado a articular un lenguaje, como el de la arquitectura, que siempre ha de decir algo distinto de sí mismo (...) está condenado, por la misma naturaleza de su trabajo, a ser con toda seguridad, la única y última figura humanística de la sociedad contemporánea, obligado a pensar la totalidad, precisamente en la medida en que es un técnico sectorial, especializado, dedicado a operaciones específicas y no a hacer declaraciones metafísicas. (pp. 304-305)

nos abocamos a aplicar una metodología que nos permita construir este conocimiento específico, pero desde una mirada totalizante, utilizando elementos de la Semiótica a fin de obtener una lectura de análisis y crítica de las espacialidades interiores y sus objetos como un *sistema complejo*. Si bien la cita de Eco vuelve sobre la disciplina arquitectónica, la creemos propicia y extensiva al proyectista- diseñador de interiores y mobiliario habida cuenta que - aun en su especificidad – comparte con el arquitecto tal “condena” de ser una figura humanística.

Planteada la problemática, las intenciones y el criterio genérico de aproximación de la disciplina en tanto *sistema complejo*, es nuestra intención consiguiente explicitar aquí la primera aproximación constructiva realizada y exponerla a vuestra consideración crítica. Para ello, ofrecemos una *instantánea* actual y genérica que grafica el modo en que la estamos efectivizando.

El *sistema complejo*, al que hacíamos referencia más arriba, es interpretado y configurado en los genéricos paradigmas formales-estéticos de la historia del mundo occidental – nuestro ámbito geográfico/cultural de actuación- y en las lógicas proyectuales de ellos derivadas. Este ha sido el criterio organizativo clave de abordaje de la problemática histórica y teórica en función de su pretensión operativa. Tales paradigmas y lógicas proyectuales son ordenados de modo de configurar un panorama macro, un marco *genérico*, adaptado y acorde a la disponibilidad temporal asignada a nuestras materias en el plan de estudios. Determinamos, por lo tanto, cuatro grandes momentos que denominamos paradigma clásico, paradigma moderno, paradigma posmoderno y paradigma contemporáneo. A continuación, describiremos sucintamente que hemos definido en cada uno de ellos.

1/ Paradigma Clásico: aquel desarrollado en la antigüedad preindustrial occidental, aun incluyendo el medioevo que si bien presenta particularidades propias continúa algunas pretensiones estéticas y definiciones filosóficas previas. En este paradigma las sociedades antiguas clásicas desarrollaron el concepto de belleza mimética persiguiendo la noción de armonía basada en un orden, derivado de la observación atenta de los ejemplos de la naturaleza entendida, a su vez, como creación perfecta de las divinidades o divinidad (según sean paganos o cristianos). Estas sociedades, de organización social jerárquica en capas o estratos, se desarrollaron por muchos siglos de un modo similar, los que les confería un genérico carácter estable (y, por ende, estático).

En cuanto a sus pretensiones estéticas, perseguían una búsqueda de la armonía a través de la belleza mimética, ordenada, obtenida en el cumplimiento de aquellas leyes que la naturaleza implícitamente obedecía, básicamente, las reglas de proporción y equilibrio logrado por el recurso de la simetría. Las cosas eran bellas *en sí mismas* pues obedecían estos principios. Sostenían una idea de arte representativo de tales *verdades divinas* y una noción de artista como conecedor y velador de ellas a través de su trabajo. La creación era entendida, entonces, como la capacidad de poner de manifiesto en las formas mediante el recurso compositivo todo aquello que, en la obra natural o divina, los simples mortales no podían observar por sí mismos. En las artes visuales, entendían que la ornamentación adicionada, simbólica, era una estrategia de embellecimiento de las cosas, ornamentación que seguía los mismos principios de mimesis, equilibrio por simetría y proporcionalidad representando figuraciones abstractas geométricas o figuraciones *naturalísticas* (vegetales y/o zoomórficas). Tal ornamentación era la manera más frecuente de definir las formas y las apariencias de las superficies *configurantes* de las cosas muebles, el equipamiento y las que limitan la espacialidad interior (solados, llenos y vacíos de los muros, cubiertas, cielorrasos). Finalmente, y de capital importancia para nosotros: entendían tal espacialidad como un vacío que se producía al ser un negativo de las formas. Habría que esperar al próximo paradigma para que éste sea comprendido como objetivo y elemento *proyectual* en sí mismo.

2/ Paradigma moderno: aquel desarrollado por las sociedades industriales ilustradas confiadas en el paradigma de la racionalización positivista. Este momento produce una revolución estética sin precedentes en la historia occidental tras 25 siglos de *clasicidad*. Se incluyen aquí las experiencias estéticas del periodo transicional entre ambos paradigmas en los que incipientemente han de surgir los indicios de tal transformación. La belleza cesa de ser un objetivo del arte y la subjetividad (iniciada con el romanticismo) determina nuevas concepciones de lo estético, en consecuencia, de lo artístico. De naturaleza dinámica, la sociedad burguesa moderna define un

paradigma de utilitarismo racional y actuación subjetiva que determina el principio conformador de sus objetos y espacialidades habitables. La ornamentación desaparece en esta fase dejando paso a la apreciación de la materia, el color, las texturas, en tanto abstracciones por valor propio. Las teorías estéticas del siglo XIX maduran en dos grandes actitudes por las que se definen las formas artísticas: idealismo y formalismo. Es la vanguardia del primer tercio del siglo XX la que plantea un principio común de acción de los diseños: la forma moderna es subjetiva, original, única y, por lo tanto, pretende formular sus propias reglas constitutivas. Se abandonan los principios compositivos clásicos que son reemplazados por los *modernos* (abandono de la jerarquía y de las reglas prescriptivas, dinamismo - equilibrio obtenido por el recurso de la asimetría compensatoria-, interpretación libre, etc.). Los artistas se plantean la creación de nuevas realidades formales-espaciales dinámicas abandonando la pretensión de reproducción mimética. El sujeto creador y el observador son protagonistas *activos*, constructores de la nueva experiencia estética de la forma. El diseño de la espacialidad interior es entendido como clave y se transforma en objetivo principal del proyecto arquitectónico. Su consecuencia directa es la ruptura de los límites que definían tal espacialidad provocando el diseño fluido en *continuum*. El mobiliario y equipamiento se basan en los mismos principios formativos y se continúa con la pretensión de integración estética entre ellos y la espacialidad, pretensión ya iniciada en el barroco.

3/ Paradigma posmoderno: aquel desarrollado desde mediados a fines del siglo XX en el que las sociedades industrializadas abandonan paulatinamente el paradigma utilitario racional de los grandes discursos y se convierten en sociedades fragmentadas, múltiples, pluralistas y de interpretaciones infinitas. Modifican su paradigma productivo - emerge el *Just in time* como modelo- y focaliza su atención en la elaboración de *imágenes*. Los medios masivos de comunicación y el desarrollo de las ciencias que estudian tales fenómenos comunicacionales aportan una revolucionaria teoría de análisis y generación de formas e imágenes que producen cambios significativos en la formalización de la espacialidad y los objetos. El arte incorpora los modos y objetivos del espectáculo de masas – valoración de lo *kitsch* y necesidad de *impacto* para asegurar la venta y consumo- y provoca de esta manera un giro en sus modos de crearse y una apertura hacia la incorporación de lo que *convenga*. Todo es mercancía y el arte no escapa a esa transformación. La *novedad* intrínseca a la construcción de la obra artística moderna – al ser creadora de su propia legalidad formal - se transforma persiguiéndose ahora lo *novedoso* – en tanto inesperado – como criterio principal de formación, valoración crítica y consumo. El diseño aborda en la conformación de sus productos un *inclusivismo*, un *vale todo*, en una actitud abierta a toda combinación de fragmentos disponibles según sea el criterio de su autor. Se pretende una

formalidad – espacialidad con capacidad de *comunicación* de las intenciones de su autor: el concepto/mensaje se vuelve principio formativo y la estrategia compositiva de collage, como *colisión de fragmentos*, su estrategia elemental. La ornamentación reaparece como recurso de terminación y la forma y la espacialidad interior se plantean como un reflejo y manifestación de la complejidad y contradicción en tal *inclusivismo* pretendido. Las variables posmodernas concluyen en una *deconstrucción* de la forma construida a través de complejas reglas compositivas y abiertas a incontables lecturas interpretativas en tanto metáfora de la realidad filosófica del momento. Como contrapartida, se desarrolla la pretensión silenciosa del diseño mínimo, abocado a intensificar la experiencia de la forma con la menor cantidad de recursos posibles.

4/ Paradigma contemporáneo: aquel producto de la sociedad globalizada y la revolución digital en el que las posibilidades abiertas por las nuevas herramientas de procesamiento de la imagen y la forma y los nuevos materiales de construcción, abren múltiples modificaciones en los objetivos, modos y resultados del diseño. La digitalización y conexión instantánea actual determinan la concreción de unos objetos / imágenes pensados para su reproducción global, es decir, atópica. Prolongación del paradigma posmoderno en la importancia que adquiere la imagen y en la valoración de índole comercial con la que se determina *la calidad*, se desarrolla un diseño obsesionado por lo vistoso, lo ingenioso o *sorpresivo*, frente a lo estable y repetible que se plantea como anacrónico. La cultura del usar y tirar, de la moda como paradigma de actualidad, profundiza lo fugaz de la vida de los objetos y concreta aquello de que “todo lo solido se desvanece en el aire” (en este caso, en la pantalla). La dinámica del capital, asimismo, impone la necesidad de un diseño de corta vida, a la espera de su inmediato reemplazo, lo que acelera los tiempos de proyecto y promueve la imprecisión y baratura.

La contracara es el diseño preocupado por su sustentabilidad ecológica, de reciclaje de materiales y respeto por el medio ambiente. Asimismo, la tradicional predominancia de lo visual en el diseño cede paso a la incorporación de una percepción más compleja y enriquecedora en la que los restantes sentidos juegan un rol de similar importancia en la experiencia de espacialidades, formas y terminaciones. Todos los modos y estilos coexisten y los diseñadores reniegan de su inclusión bajo clasificaciones, etiquetas u ordenamientos estilísticos. Los historiadores del diseño plantean topografías, mapas o redes que intentan describir la complejidad clasificatoria de la multiplicidad característica del ámbito contemporáneo del diseño.

Una vez fijados tales paradigmas, el paso siguiente implica comprender los modos en los que inciden - e incidieron - en el proyecto y concreción del diseño y definición de tres ítems básicos

de observancia: la espacialidad interior, sus formas y sus superficies limitantes y, el equipamiento y el mobiliario complementario y coexistente. Estos tres grandes ítems se observan, a su vez, bajo cuatro dimensiones analíticas: las intenciones de representación-simbolización-significación, la construcción material, la definición formal y apariencia sensorial y, la determinación práctica del uso. Finalmente, se abordan tres áreas tipológicas de estudio: las viviendas (individual y comunitaria); las instituciones (públicas y privadas); y los ámbitos de comercio - producción (en sus tres niveles: primario, secundario y terciario). En resumidas cuentas, definimos esta forma de red organizada en base a cuatro paradigmas que se aplican en los tres ítems de observación, bajo cuatro dimensiones de análisis, de tres tipologías básicas de estudio. Estos son nuestros ejes-guías de la construcción teórica e histórica a la luz de los cuales hemos de iniciar la paulatina construcción de nuestro propio soporte teórico y de selección de ejemplos referenciales específicos del diseño de interiores y del mobiliario – equipamiento.

Es necesario exponer que, en tanto desarrollamos esta fase de edificación de nuestro marco teórico específico, el trabajo docente realizado en el aula ya se pauta de acuerdo al abordaje de esta red organizativa de la problemática. Esta estrategia nos ha permitido afrontar el estudio desde cualquiera de estos puntos de acceso y nos brinda una apreciable dinámica y flexibilidad de acción: podemos iniciar el abordaje desde el ejemplo referencial, desde una de las tipologías específicas, desde una de las dimensiones de análisis o desde cualquiera de los ejes de observancia. Tal versatilidad nos permite evaluar el grado de eficiencia o pertinencia de cada una de los “inputs” de acceso a la red conforme se van aplicando en la realidad de cada ciclo lectivo. Sin embargo, la complejidad de esta trama ordenadora implica una laboriosa tarea de elaboración y puesta a prueba permanente, tarea que nos requiere – inevitablemente – una dialéctica incesante y una innumerable cantidad de ajustes teóricos consecuentes. La validez y juventud de nuestro enfoque, sin embargo, requiere aún su aplicación en un mayor número de ciclos lectivos consecutivos a fin de lograr la suficiente cantidad de ajustes y/o revisiones en términos operativos y, especialmente, proseguir la maduración de la construcción de este propio marco histórico-teórico de referencia, resultados todos que deseamos presentar en nuestra próxima participación en estos encuentros.

Bibliografía

Eco, H. (1986). *La estructura ausente* (3a ed.) Barcelona: Lumen.