

Diseño de producto y restauración del mueble. Encuentros y desencuentros

El diseño de producto genera, entre otras cosas, nuevos muebles. Éstos servirán para que el ser humano interactúe con su entorno más próximo, para crear confort e incluso forjar una identidad propia. La restauración del mueble recupera mobiliario antiguo para, de alguna manera, defender la memoria personal y colectiva. La restauración nos proporciona un pasado y el diseño nos propone un futuro. Este texto pretende reflexionar, a nivel didáctico-divulgativo, sobre la conexión entre ambos..

Noemí Clavería Pelegrín. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, especialidades de Diseño y Dibujo. Profesora de Diseño de Producto en la Escuela Superior de Diseño y Arte *Llotja*.
nclaveri@xtec.cat

Palabras Clave: diseño de producto, restauración del mueble, enseñanza, obsolescencia programada.

Fecha de recepción: 14-10-2013

INTRODUCCIÓN

Como el título indica, el objetivo de este artículo es dilucidar algunos de los encuentros y desencuentros que se producen entre el diseño de producto y la restauración del mueble. Ambas disciplinas son por sí mismas suficientemente ricas y complejas como para escribir varios libros. Por eso, nuestro objetivo es únicamente proporcionar algunas pinceladas básicas sobre ellas y explicar ciertos aspectos destacados, coincidentes o antagónicos.

Comenzaremos definiendo brevemente el concepto de diseño y, más concretamente, el diseño de producto, para proseguir enumerando algunas escuelas relevantes de este ámbito. Continuaremos estableciendo las características básicas de la restauración del mueble, así como el valor cultural del mobiliario. Finalizaremos reflexionando sobre la relación entre ambas disciplinas, el diseño de producto y la restauración del mueble.



Detalle de la silla *Alterege* diseñada por Albert Puig (Fotografía: Albert Puig)

EL DISEÑO DE PRODUCTO

Aunque el ser humano se ha rodeado de objetos desde la Prehistoria, muchos historiadores coinciden en establecer el origen del diseño poco después de la Revolución Industrial. La máquina de vapor trajo consigo la posibilidad de mecanizar la fabricación y producir en serie. Estos productos en serie requerían, entre otras cosas, un proyecto previo para evitar errores y un consiguiente despilfarro de inversión. Así es como, poco a poco, comienza a aparecer una persona que se encarga de planificar anticipadamente, de proyectar,

de diseñar. Sin embargo, la historiografía actual no se contenta con el estudio productivo de la época, sino que atiende a otras cuestiones más sociales. Igualmente relevantes son, por ejemplo, el aumento demográfico, la concentración de la población en los núcleos urbanos o el incremento del poder adquisitivo. Además, la historiadora londinense Penny Sparke destaca cómo la cultura material sirvió para definir y comunicar las identidades y aspiraciones del nuevo consumidor; éste comenzó a rodearse de objetos con el pro-

¹ Traducción del original en catalán en CAMPÍ, Isabel. *Què és el disseny?* Barcelona: Columna Edicions, 2006, ISBN 978-84-664-0791-5, p. 13.

² Véase, por ejemplo, los capítulos “Las funciones estético-formales”, “Las funciones indicativas” y “Las funciones simbólicas” recogidos en el libro de BÜRDEK, Bernhard E. *Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, ISBN 84-252-1619-2.

³ Véase la breve descripción que Penny Sparke hace de la enseñanza impartida en la Bauhaus: «Los pintores Wassily Kandinsky y Paul Klee enseñaban principios básicos durante el primer año, haciendo tabula rasa y exigiendo a sus alumnos que no trajesen con ellos nada del pasado, sino que desarrollasen su trabajo a través de una serie de estrategias creativas que les permitieran desarrollar imágenes abstractas a partir de las materias primas de la línea, el color y la forma. Este proceso sistemático de limpieza se utilizaba para que los alumnos fueran capaces de encontrar nuevas soluciones para nuevos problemas. Como explicaría Gropius más tarde “la primera tarea era liberar la individualidad del alumno del peso muerto de las convenciones y permitirle adquirir esa experiencia personal y el conocimiento autodidacta que suponen el único medio de percibir las limitaciones naturales de nuestra energía creativa”. A continuación, los alumnos avanzaban trabajando en alguno de los talleres artesanos (escogiendo piedra, metal, madera, arcilla, vidrio o tejidos), que estaban concebidos como laboratorios para la producción en serie. Allí aplicaban el conocimiento y las técnicas adquiridos en el curso previo y creaban objetos de diseño, como sillas, teretas, lámparas eléctricas y tapices, que planteaban los elementos funcionales y estructurales básicos de cada pieza. Dado que todos los objetos eran de fabricación manual, el enfoque adoptado era artesanal; sin embargo, al estar construidas a partir de componentes básicos y verse realizado este hecho en sus formas estéticas simplificadas y sin ornamentos, las creaciones de los alumnos resultaban metáforas, así como potenciales prototipos, de la producción en serie».

SPARKE, Penny. *Diseño y cultura. Una introducción: Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN 978-84-252-2296-2. p. 103-104.

Penny Sparke cita, a su vez, a Klee y Gropius: KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Londres: Faber and Faber, 1953. (Originalmente se publicó en 1925 como manual para los alumnos de la Bauhaus bajo el título *Pädagogisches Skizzenbuch*); GROPIUS, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres: Faber and Faber, 1935.

⁴ Permítanme los lectores hacer una mención especial de Llotja, escuela en la que imparto docencia: Llotja tiene una larga tradición en la enseñanza de diseño. Sus orígenes se remontan a 1775, cuando la Junta Particular de Comercio creó la Escuela Gratuita de Diseño. No obstante, y a pesar de su nombre, la escuela se ocupó fundamentalmente del dibujo destinado a las indianas de una floreciente industria textil. Llotja pasó por diferentes etapas: Escuela de Artes Nobles (1800), Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes (1900) o Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes (1910). Actualmente, la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja imparte Estudios Superiores en Diseño en sus cuatro especialidades (Gráfico, Moda, Interiores y Producto), así como numerosos ciclos formativos. Para más información véanse los apartados “Historia” y “Oferta educativa” de la página web de Llotja.

[En línea] < <http://www.llotja.cat/pages/page.php?numh=0&numv=1&cat=0&lan=1> > [Consulta: 10 septiembre 2013].

⁵ CAPELLA, Juli, LARREA, Quim. “La necesidad de escuelas”. En: *Nuevo diseño español*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991, ISBN 84-252-1451-3. p. 28-29.

⁶ Véase RUSKIN, John. “La lámpara del recuerdo”. En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Altafulla, 2010,

pósito de mostrar una posición social, real o deseada. De este modo, el concepto de diseño moderno intenta crear puentes e interacciones entre la producción (teniendo en cuenta materiales y procesos) y el consumo (entendido como un concepto amplio que engloba múltiples y complejos aspectos culturales).

Por otro lado, y para acabar de definir qué es el diseño, mencionaremos el significado concreto del término, muy bien explicado en el libro introductorio de la historiadora Isabel Campí. Bajo el título *Què és el disseny?*, aborda aspectos básicos de esta disciplina para orientar a los no iniciados en el tema. Campí evidencia que el término diseño puede utilizarse no solo como sustantivo, sino también como verbo y adjetivo. Esto provoca confusión y un mal entendimiento de lo que es el diseño puesto que:

“... fuera de los círculos académicos y profesionales su significado no siempre queda claro y los medios de comunicación lo utilizan como adjetivo. Como estos medios son poderosos quizás deberíamos acabar aceptando que *de diseño* es un calificativo de origen popular que ha adquirido, al menos en nuestro país, una cierta popularidad cuando se trata de criticar excesos de artificialidad, sofisticación y modernidad.”¹

Así, el diseño se desvirtúa para convertirse en un atributo superficial. Por eso, es importante difundir el verdadero diseño, aquel que se ocupa de enlazar aspectos estéticos, funcionales y simbólicos.² Los estéticos hacen referencia al aspecto del diseño: forma, color, materiales, etc. Los funcionales se encargan de que el diseño cumpla con el uso requerido. Los simbólicos se encargan de cuestiones intangibles: qué es lo que nos comunican los objetos, cuál es su capacidad para emocionarnos.

Para acabar las reflexiones sobre diseño, repasaremos brevemente algunas de las escuelas más relevantes, tanto a nivel internacional como a nivel local. Una de las escuelas de diseño más notables de la historia es la Bauhaus. Esta escuela alemana (1919-1933) sentó las bases creativas y metodológicas que constituyen el germen de las enseñanzas actuales.³ Pasada la II Guerra Mundial, la enseñanza del diseño se fundamentó en la ideología del movimiento moderno y animó a los potenciales diseñadores a considerar el diseño, no solo desde un punto de vista económico, sino también cultural. Algunas de las instituciones más relevantes fueron el *Royal College of Art* de Londres, la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm o el *Institute of Design* de Chicago.

En Cataluña, el diseño comenzó a forjarse como profesión durante la década de los sesenta y, por tanto, se hizo indispensable

la creación de escuelas que formasen a los futuros diseñadores. A continuación, ofrecemos una sucinta cronología sobre la creación de las escuelas más destacadas. En 1959, Alexandre Cirici promovió la *Escola d'Art del Foment de les Arts Decoratives* (FAD) que, a pesar del nombre, se estructuró según las tres especialidades clásicas de diseño (Gráfico, Interiores e Industrial). En 1961, debido a las escasas posibilidades económicas, el FAD buscó ayuda en el CICF (Centro de Influencia Católica Femenina), creándose la escuela Elisava. La escuela Massana proporcionó la especialidad de Plástica Publicitaria en 1963 y la de Diseño Industrial en 1964. En el mismo año, también Llotja implantó la especialidad de Diseño Industrial.⁴ En 1967 se fundó la escuela Eina a causa de una escisión producida en Elisava por divergencias ideológicas. Por su parte, la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona cuenta con la especialidad de diseño desde 1978.⁵

Finalmente, para ejemplificar los procesos de diseño de una escuela actual, mostraremos algunas imágenes de un Proyecto Final realizado en la *Escola Superior de Disseny i Art Llotja*. Sin entrar a valorar sus virtudes y defectos, observaremos el proceso de proyectación y elaboración, [pág. 139] así como los aspectos estéticos, funcionales y simbólicos conseguidos en la pieza final. [pág. 139]

LA RESTAURACIÓN DEL MUEBLE

Dejemos el diseño y pasemos ahora al tema de la restauración del mueble. Desde el momento en que el ser humano tuvo objetos a su alrededor, se vio obligado a “repararlos”. Sin embargo, deberemos esperar a mediados del siglo XIX para encontrar los primeros estudios teóricos sobre restauración. Además, dichos estudios atienden principalmente a la restauración arquitectónica, si bien pueden extrapolarse al resto de ámbitos. Se observan dos posturas contrapuestas: por un lado está John Ruskin y por el otro Eugène Viollet-Le-Duc. Ruskin, crítico de arte y sociólogo británico, planteó la intervención mínima de los monumentos, una postura contemplativa limitada al mantenimiento y la estricta conservación. En su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* se observa un carácter moralizante, una tendencia a ver el monumento desde un nivel poético e ideal.⁶ En un contexto bien diferente al de la Inglaterra victoriana, encontramos a Viollet-Le-Duc en pleno III Imperio francés. Este arquitecto y arqueólogo escribió el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, considerada la primera compilación que explica los criterios de restauración en los monumentos. Viollet-Le-Duc propuso la denominada restauración estilística que pretendía lograr un monumento ideal, de estilo unitario, en el que desapareciese cualquier vestigio de deterioro. Estas dos corrientes serán el ori-

gen de diversas tendencias en restauración, derivadas de las diferentes proporciones o relaciones entre ambas.⁷

Seguidamente nos concentraremos en la restauración del mueble. Esta tipología se caracteriza por definirse al margen de otros ámbitos de restauración, tal y como advierten Laura Moreu o las hermanas Ordóñez y María del Mar Rotaache. Por desgracia, la restauración del mueble se realiza en muchas ocasiones tanto por artesanos como por especialistas de otros campos de la restauración. En relación a la figura del artesano, podemos decir que, en el pasado, trabajaba en su taller, guardando con celo sus “recetas particulares” para evitar “copias” de su trabajo. Aunque los tiempos hayan cambiado, generalmente el artesano tiene un carácter científico, ya que no documenta su trabajo explicando dónde y cómo se ha actuado. Su principal objetivo es restituir la funcionalidad del mueble y borrar las huellas del deterioro. En el segundo caso, el restaurador no especializado carece de conocimientos específicos del mueble, desconociendo, por ejemplo, su evolución histórica. Por tanto, se deben formar nuevos profesionales que tengan tanto habilidades técnico-manuales como conocimientos teóricos, que valoren el mueble en profundidad, superando la antigua división entre alta cultura y artes aplicadas.

Así, si queremos conseguir buenos profesionales, el primer paso es valorar el mobiliario como se merece. Para ello nos remitimos nuevamente al libro *El mueble. Conservación y restauración* escrito por Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez y María del Mar Rotaache. Estas autoras reivindican el significado cultural del mobiliario mediante su valor histórico, sociológico, simbólico y artístico.³ [pág. 140] El mueble tiene un valor histórico tanto intrínseco –puesto que nos ayuda a tener conciencia colectiva del pasado– como documental o testimonial, ya que refleja, por ejemplo, la realidad científica o tecnológica de su época. Igualmente valioso es a nivel sociológico puesto que contribuye a mostrar el modo de vida: condiciones, gustos, tipos de hábitat, usos y costumbres.⁴ [pág. 141] Por otra parte, el mueble es un objeto comunicativo y, por tanto, transmite un valor simbólico gracias a su tipología o a su aspecto formal (decoración, material, etc.). Finalmente, podemos hablar de un valor artístico cuando la funcionalidad pasa a un segundo plano y el mueble se convierte en mero soporte.

Una vez asumido el valor cultural del mueble, podemos restaurarlo entendiendo los motivos de la intervención y los factores condicionantes de la restauración, teniendo siempre en cuenta unos criterios éticos, así como una metodología adecuada.⁵ [pág. 141]

LA RELACIÓN ENTRE EL DISEÑO DE PRODUCTO Y LA RESTAURACIÓN DEL MUEBLE

Después de explicar los puntos que consideramos más destacados del diseño de producto y de la restauración del mueble, pasamos a ver la relación que existe entre ambas disciplinas, esto es, los encuentros y desencuentros que adelantábamos en nuestro título.

Por desgracia, los desencuentros son más numerosos. Empezaremos por ellos, comprobando que la vinculación entre el diseño de producto y la restauración es mínima. Dichos desencuentros pueden tener diferentes grados, yendo desde el desconocimiento hasta la incompatibilidad.

En la mayoría de casos, el diseño de producto y la restauración han actuado independientemente, ignorándose mutuamente. Hablemos, por ejemplo, de la visión histórica del mueble que cada una de estas disciplinas tiene. Muchos diseñadores, en esa búsqueda incesante para conseguir innovar en sus productos, se desinteresan por la historia, relegando a un segundo plano los muebles históricos, aún más si son anteriores a la Revolución Industrial. Precisamente ése es el principal ámbito de actuación del restaurador de muebles quien, a su vez, se despreocupa por el mobiliario moderno sin tener en cuenta que éste constituirá su futuro trabajo. Así pues, sería interesante que ambas disciplinas tomaran conciencia mutua de su importancia, teniendo una visión de conjunto que recoja la historia del mobiliario desde sus inicios hasta la actualidad. Sin lugar a dudas, esta visión de conjunto resultaría muy provechosa. El diseñador industrial podría entender mejor por qué los muebles se modifican (a nivel funcional, estético y simbólico) en función de los requerimientos de la sociedad, ayudándole a proyectar con una mayor conciencia y riqueza. Por su parte, el restaurador de muebles tendría el conocimiento histórico necesario para intervenir con total idoneidad, tanto piezas del pasado como las futuras piezas que llegarán a su taller.⁹

circunstancias políticas o sociales (por ejemplo, la variación de mobiliario para remarcar el cambio de poder político, cuestiones de salud pública como la peste o transformaciones de hábitat, usos y costumbres) y, por supuesto, asuntos económicos, morales o religiosos.

En cuanto a los factores condicionantes de la restauración, Laura Moreu habla de antigüedad, época o estilo, uso del objeto (especialmente importante es el equilibrio entre el uso del mueble y el resto de factores), materiales, valor de la pátina, antiguas restauraciones y cliente final (los requerimientos serán diferentes si el mueble se realiza para un museo, un anticuario o un particular).

Además, y siguiendo nuevamente a Laura Moreu, toda restauración de muebles deberá tener unos criterios éticos que se manifiestan gracias al respeto máximo del original, a la búsqueda de comprensión de la obra, a la reversibilidad/compatibilidad de los materiales utilizados en la restauración y a la durabilidad de ésta.

Finalmente, las hermanas Ordóñez y María del Mar Rotaache explican una metodología para la restauración de muebles que cuenta con los siguientes pasos: análisis filológico y científico (información métrica, histórica y formal), diagnóstico e intervención que, a su vez, conlleva desinsectación, consolidación, limpieza, eliminación de añadidos, reparación estructural, fijación de la superficie decorativa al soporte, reintegraciones y acabados.

⁹ A modo de ejemplo, comentaremos cómo los muebles de plástico diseñados en los años sesenta comienzan a requerir procesos de conservación y restauración. Ante este nuevo reto, los restauradores estudian las características

ISBN 978-84-7900-122-3, p. 177-200.

Algunas citas que muestran sus ideas son:

“Lo que, como ya he dicho, constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueda dar los brazos y los ojos del artifice, no se puede jamás restituir. Otra época podría darle otra alma, mas esto sería un nuevo edificio. (...) El primer resultado de una restauración (...) es el de reducir a la nada el trabajo antiguo. El segundo, presentar la copia más vil y despreciable, o cuanto más, por cuidadosa y trabajada que esté, una imitación fría, modelo de las partes que se pudieran modelar con añadidos hipotéticos”, p. 197.

“No hablemos, pues, de restauración. La cosa en sí no es en suma más que un engaño”, p. 197.

“El principio de los tiempos modernos (...) consiste en descuidar los edificios y luego restaurarlos. Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos”, p. 198.

“... la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás. Los muertos tienen aún derecho sobre ellos y no tenemos derecho de destruir el objeto de un trabajo, ya sea una alabanza del esfuerzo realizado, ya la expresión de un sentimiento religioso, ya otro cualquier pensamiento el que ellos hayan querido representar de un modo permanente al levantar el edificio que construyeron”, p. 199.

⁷ Para ampliar el tema véase el blog “Los lugares tienen memoria” de Bárbara Palomares y más concretamente la sección “Memoria Restaurada”: PALOMARES SÁNCHEZ, Bárbara. “Y llegó John Ruskin, y con él, el pensamiento moderno sobre la conservación del Patrimonio: Teoría sobre la Conservación de los Monumentos (III)”. *Los lugares tienen memoria*: 2011, julio, 16. [En línea] <<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.com.es/2011/07/y-llego-john-ruskin-y-con-el-el.html>> [Consulta: 6 septiembre 2013].

PALOMARES SÁNCHEZ, Bárbara. “Eugène Viollet Le Duc y las teorías de la restauración francesas (I)”. *Los lugares tienen memoria*: 2011, junio, 25. [En línea] <<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.com.es/2011/06/eugene-viollet-le-duc-y-las-teorias-de.html>> [Consulta: 6 septiembre 2013].

⁸ Los escritos que explican estas cuestiones son múltiples y diversos. Nosotros nos basaremos en dos obras de referencia: ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia, ROTAACHE, María del Mar. *El mueble. Conservación y restauración*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006, ISBN 84-89569-53-3 y MOREU REÑÉ, Laura. *Muebles, restauradores y restauración*. Barcelona: Laertes, 2002, ISBN 978-84-7584-490-9.

En relación a los motivos de intervención, las hermanas Ordóñez y María del Mar Rotaache enumeran la reparación de deterioros, los condicionantes estéticos (que hacen referencia al gusto personal o local, así como a las modas del momento), las

concretas de estos materiales y trabajan para conseguir una metodología adecuada de intervención.

¹⁰ FRANCO RAMOS, César. "La Obsolescencia Programada. Reflexiones sobre la reducción deliberada de la vida de los productos para incrementar su consumo". *COIIM. Revista informativa del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Madrid*, Vol. 53 (2011), p. 14-18 [En línea] <http://www.coiim.es/revista/Articulos/53_Art.%20Obsolescencia%20Programada.aspx> [Consulta: 3 septiembre 2013].

¹¹ DANNORITZER, Cosima (guion y realización). *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la Obsolescencia Programada*. Barcelona: Media 3.14 – Article Z en coproducción con Arte France, Televisión Española y Televisió de Catalunya, 2010. [En línea] <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-documental/documental-comprar-tirar-comprar/1382261/>> [Consulta: 3 septiembre 2013].

Para complementar la información, véase: VALDEHÍTA, Carolina. "Objetos con muerte anunciada". *Tiempo*. Vol. 1589 (2013). [En línea] <<http://www.tiempodehoy.com/sociedad/objetos-con-muerte-anunciada>> [Consulta: 3 septiembre 2013].

Tal y como hemos advertido, el desencuentro entre el diseño y la restauración puede llegar hasta la incompatibilidad. Un ejemplo de esta incompatibilidad es la obsolescencia programada, concepto que trataremos ampliamente explicando qué significa, cuándo se originó, qué consecuencias provoca y cómo se presenta en el ámbito del mueble.

El término de obsolescencia programada hace referencia a la planificación de la vida útil de un producto. Es decir, la empresa productora decide previamente cuánto tiempo puede utilizarse su mercancía. La obsolescencia programada puede generarse por cuestiones tecnológicas (los continuos avances tecnológicos nos impulsan a comprar nuevos productos con el objetivo de compatibilizar nuestros sistemas o, simplemente, para "mantenernos al día"), funcionales (el objeto se estropea, deja de funcionar correctamente), estéticas (es aquí cuando debemos hacer referencia a la moda, a los sucesivos cambios de estilo) ⁶ [pág. 143] e incluso normativas ("...nuevos reglamentos empujan al consumidor a sustituir el producto dentro de su vida útil, siendo incluso subvencionado por ello: electrodomésticos de menor consumo, vehículos con menores emisiones, sistemas de aislamiento más eficientes, lámparas de ahorro de energía...").¹⁰ Sea cual fuere el motivo, todas estas cuestiones acaban potenciando el consumo propio de la actual sociedad capitalista.

Se considera que la obsolescencia programada surgió a raíz de la gran crisis económica del 29, en Estados Unidos, con la intención de reactivar la economía y generar empleo. Bernard London, un inversor inmobiliario preocupado por la crisis, propuso este nuevo concepto en el panfleto *Ending the Depression Through Planned Obsolescence* publicado en 1932 y posteriormente reeditado en el libro *The New Prosperity*. Sus ideas, que proponían la obligatoriedad de la obsolescencia, nunca fueron llevadas a la práctica. Tenemos que esperar a la década de los cincuenta para ver el crecimiento y la materialización de la obsolescencia programada. El consumo se convirtió en una cuestión social, ya no estaba sujeto a una necesidad concreta, sino que pretendía suscitar placer. Diseñadores industriales como Brooks Stevens proyectaron objetos con la intención de potenciar el deseo de consumo, acortando indirectamente su vida útil. De este modo, el estilo de vida americano de los años cincuenta sentó las bases de la sociedad de consumo actual, no sin generar intensos debates en la Asociación de Consumidores del país. Finalmente, merece la pena reseñar el primer análisis en profundidad sobre el tema, escrito en 1960 por Vance Packard. Este periodista y crítico estadounidense, en su escrito *The Waste Makers*, argumentó el impacto negativo que, desde su punto de vista, el consumo excesivo causaba en el individuo.

Seguidamente presentaremos algunas consecuencias producidas por la obsolescencia programada, tomando para ello diversos puntos de vista recogidos en el documental *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la Obsolescencia Programada*.¹¹ El documental proporciona, entre otras cuestiones, una visión actual y plural de las consecuencias ocasionadas por la obsolescencia programada. Muestra, por ejemplo, a Mike Anane, un activista medioambiental de Ghana que denuncia la incesante acumulación de residuos electrónicos que llegan a su país. Aunque hay tratados internacionales que prohíben el envío de residuos, los países del primer mundo envían cantidades ingentes de electrodomésticos con la excusa de que pueden ser reutilizados pero, según Anane, el 80% no pueden repararse. Desde una perspectiva bien diferente actúa Warner Philips, cofundador de Lemnis Lighting, quien fabrica una bombilla LED que dura 25 años, demostrando así que la durabilidad

de un producto no está reñida con el desarrollo empresarial. El tercer posicionamiento que destacamos es el de Michael Braungart, coautor junto con William McDonough del conocido best seller *Cradle to Cradle. Remaking the way we make things*. Este químico alemán y su colega arquitecto proponen cambiar la producción de manera que los productos, al final de su "vida", no se conviertan en residuos sino en nutrientes, de igual modo que actúa la naturaleza cuando caen las hojas secas. Finalmente, exponemos la visión de Serge Latouche, economista francés que evidencia la incompatibilidad entre la sociedad de crecimiento (basada en un crecimiento ilimitado ocasionado por el deseo de consumir) y los recursos finitos del planeta. Latouche propone el decrecimiento como núcleo originario de nuevas alternativas. Así, por ejemplo, explica cómo la reducción del consumo proporciona una liberación de tiempo (trabajamos para pagar créditos que se generan por nuestro insaciable consumo) que podría utilizarse para desarrollar otras "riquezas inagotables" como las relaciones personales o el conocimiento.

La obsolescencia programada, aunque tenga especial relevancia en los productos tecnológicos, está presente en todos los ámbitos de consumo. El mobiliario, por supuesto, no es una excepción. Encontramos empresas especializadas en muebles de bajo coste, fruto de la segmentación del mercado para satisfacer a un *target* o público objetivo sin demasiados recursos, que gusta de una renovación frecuente o, simplemente, quiere amueblar sin esfuerzo una segunda vivienda. Para conseguir precios competitivos, dichas empresas suministran muebles de materiales menos resistentes que la antigua madera maciza; algunos ejemplos serían el DM, el contrachapado o los rellenos de cartón en estructuras de nido de abeja. Estos materiales repercuten en la durabilidad del mueble, teniendo una vida útil inferior. Otro procedimiento recurrente para fomentar el consumo es la publicidad. Diferentes campañas nos animan, por ejemplo, a "redecorar nuestra vida" o a "empezar algo nuevo"; todas ellas apelan al cambio, a la sustitución de lo antiguo por lo nuevo sin cuestionar la necesidad de hacerlo.

En definitiva, la obsolescencia programada es enemiga acérrima de la restauración; es defensora de lo nuevo, del consumo. Para lograr sus objetivos, apela al deseo e incluso a cuestiones tan íntimas como la creación de identidad o la autoestima. Todo vale en una carrera trepidante y, por otro lado, insostenible. Insostenible para nosotros (derrotados por un anhelo de felicidad que nunca es saciado) y para el planeta (un espacio sobreexplotado que cuenta con unos recursos finitos). El diseño, por su parte, se ha posicionado tanto a favor como en contra de la obsolescencia programada. Obviamente, el diseño pretende proyectar nuevos objetos pero, a finales de 1960, comienzan a desarrollarse estrategias medioambientales. La doctora Raquel Pelta describe cuatro oleadas o enfoques de los diseñadores en relación al medio ambiente: el reciclaje surgió a comienzos de los setenta, el diseño verde de la década de los ochenta y, finalmente, el ecodiseño y el diseño sostenible, presentes paralelamente en la década de los noventa. Quizá la época actual sea un buen momento para que diseño y restauración aúnen sus fuerzas para dar una nueva oportunidad a los objetos que nos rodean.

Después de esta negativa visión sobre los desencuentros entre el diseño de producto y la restauración de muebles, intentaremos mostrar aquellos pequeños encuentros que se producen entre ambas disciplinas.

Comenzaremos hablando de segundas oportunidades. El restaurador de muebles es un experto en esta cuestión;

gracias a su intervención consigue que un mueble antiguo vuelva a utilizarse o a exhibirse con esplendor. Por su parte, el diseñador de producto es consciente cada vez más de la finitud de los recursos y se interesa por aspectos ecológicos como el reciclaje, tal y como hemos apuntado más arriba. El diseñador proyecta muebles que reciclan otros elementos de mobiliario o materiales, consiguiendo así una nueva oportunidad. Otro método sencillo de conseguir que un mueble tenga una mayor vida útil, una segunda oportunidad después de deteriorarse, es la previsión de piezas de recambio. Así, el diseñador podría incluirlas en el *packaging* de distribución para que el propio usuario pudiese utilizarlas cuando correspondiese.

Otro encuentro entre el diseño de producto y la restauración de muebles podría denominarse convivencia. Actualmente ha aumentado la creación de interiores heterogéneos donde conviven muebles de diseño con antigüedades y muebles *vintage*. Así, diseñador y restaurador son partícipes en la creación de nuevos espacios exclusivos y personalizados según los gustos del usuario.

En conclusión, el ser humano siempre ha estado interesado por elaborar un entorno adecuado a sus necesidades, se ha esforzado por rodearse de muebles que le agradasen desde el punto de vista funcional, estético y simbólico. Estos muebles trajeron consigo la formación de profesionales que se ocuparían de generarlos (diseñadores) o de "repararlos" (restauradores). Por desgracia, el diseño de producto y la restauración de muebles se han ignorado, y hasta contradicho, a lo largo de la historia. Esperamos que esta situación se modifique en el futuro y que ambas disciplinas se interesen y enriquezcan mutuamente.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPÍ, Isabel, *La idea y la materia. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, ISBN 978-84-252-2140-8.

PELTA, Raquel. "De verde a sostenible". *Monografía.org. Revista temática de diseño. Vol. 1* (2011) [En línea] <<http://www.monografica.org/01/Art%C3%ADculo/1236>> [Consulta: 3 septiembre 2013]

FOTOGRAFÍAS

1a y **1b** *Alterego*, silla diseñada por Albert Puig. Proyecto Final de estudios tutorizado por Ricard Melet en la *Escola Superior de Disseny i Art Llotja*. Imágenes del proceso de creación de *Alterego*. Planos y fabricación artesanal. Este diseño experimental se produce en pequeñas series, alejándose así de la producción en masa. (Fotografías: Albert Puig).

2a y **2b** Albert Puig nos describe *Alterego*: “Estéticamente, se distingue tanto por su simetría como por sus líneas agresivas y sofisticadas. Su aparente complejidad formal se genera a partir de la repetición geométrica de una estructura constituida por dos triángulos. Consigue ligereza mediante la madera de haya trabajada en grosores muy finos, posibles gracias a la triangulación y la repartición de fuerzas. Funcionalmente, tiene un respaldo que se adapta a la zona lumbar, dejando libre la columna vertebral y proporcionando una mayor sensación de libertad. Simbólicamente, plasma mi carácter: complejo, atrevido y dual. Además, intenta generar un vínculo emocional entre la pieza y el usuario” (Fotografías: Albert Puig).

3a y **3b** SAIA-ART realizó la conservación-restauración de dos sillones del CIRMAC (*Centre d'interpretació Romanticisme, Masia d'en Cabanyes*) y que pertenecen a un conjunto de sillería.

Antes de la intervención: sillón alfonsino, con el soporte de madera “ebanizado” (laca negra) y tallas o volúmenes dorados con pan de oro.

Presenta pérdidas de volumetría y dorados; en un reposabrazos falta volumen de talla decorativa dorada. Se realiza un molde, una copia, la reintegración volumétrica con escayola y, posteriormente, la protección de la superficie lacada y dorada.

Objetivos de la intervención: reintegración volumétrica, limpieza química y mecánica de la superficie del soporte, sacar el tapizado o tejidos dañados y no originales, volver a tapizar los sillones con tejidos que recuerden a los colores de la época Alfonsina y conserven todo el sistema de trabajo y tejidos interiores originales (Fotografías: SAIA-ART).

4a, **4b** y **4c** Tapicería: tapizado conservado, conservación de los tejidos interiores, protección interior de la tapicería y proceso conservador.

Los tejidos o tapicería exterior estaban totalmente dañados. El paso del tiempo, la suciedad y la mala conservación, hicieron necesario el cambio de la tela exterior (que tampoco era la original, aunque fuese “antigua”).

El interior: guatas, cinchas y crin se han conservado, ya que padecían de suciedad y descohesiones, y la aireación y la eliminación del polvo han sido suficientes para poder devolverlos a su lugar.

La tapicería recuerda los colores de la época Alfonsina, aunque no son damascos (Fotografías: SAIA-ART).

5a y **5b** Finalizada la labor de conservación-restauración: sillón alfonsino, detalle del asiento con las ornamentaciones y madera de caoba lacada y dorada.

Las dos sillas alfonsinas son un reflejo de la tipología referente de la época: respaldos altos, volúmenes de diamantes tallados en madera, tallas y relieves (bajo relieve: *ditada* o *uñada*). Además, estas sillas nos recuerdan la clara influencia del japonismo en esta época, lo vemos en la utilización del color negro lacado y “ebanizado”. Hay que tener en cuenta que la madera es de caoba, aunque se le daba más importancia a la madera de ébano.

Característica a destacar: los dorados no son una característica de este estilo, a pesar de ello, seguramente éstos reflejan la llegada del Modernismo, con sus tallas naturalistas y doradas (Fotografías: SAIA-ART).

6 Según el autor de la imagen, en las calles de Nueva York se pueden encontrar verdaderos tesoros entre mares de basura (Fotografía: cleverclever-Flickr. Bajo Licencia CreativeCommons BY 2.0 (2007) <http://www.flickr.com/photos/cleverclever/435268069/> [Consulta: 30 septiembre 2013]).