

Al voltant del binomi funcionalitat-esteticitat en els objectes de disseny

Wenceslao RAMBLA

Universitat Jaume I

L'Estètica, entesa com a reflexió sobre determinats objectes capaços de suscitar en nosaltres peculiars sentiments i judicis de bellesa, sublimitat o lletjor, no casaria malament amb les reflexions postulades en aquest assaig que vol remarcar la relació que hi ha entre un pensament més detingut sobre què és la bellesa i quelcom que perceptivament puguem abastar —i la indagació de la qual no respon a criteris de logicitat i normativitat moral, sinó a allò en què la impactació afectiva i, per això, eminentment subjectiva, té molt a veure— i, d'altra banda, la seua virtual vinculació amb aqueixa dimensió denominada *tekne*. Aquesta, si en un principi va poder servir com a criteri per distingir el que era *artístic* del que era artesà —segons es decantaran els que d'aquella es valien per a la creativitat expressiva, no exempta, tanmateix, de tècnica; o bé fos l'habilitat exclusiva i excloent—, amb el temps (1) ha evolucionat cap a un tractament molt definit on la mecanització i industrialització aplicades al procés configuratiu de l'objecte, reassignacions de finalitats —no sols d'índole utilitària, sinó també de prestigi social— com també l'apreciació d'aquella classe de potencialitat per la qual podríem argüir —tal com s'ha especulat en altres contextos i èpoques segons diverses teoritzacions— si reportava un desinteressat plaer, han vingut a conjugar-se en una sèrie de concrecions denominades més recentment com de «disseny». I de les quals es discuteix, al llarg de diversos moments de la seua història: 1) si són les raons pragmàtiques les úniques que condicionen la conformació de l'objecte, enginy o instrument; 2) en quina mesura la funcionalitat constreny la capacitat generadora d'efluvis estètics en la seua «relació» objecte-usuari; 3) de quina manera les condicions materials (enteses com a noves matèries descobertes per la indústria) poden propiciar la possible expressivitat artística en/de la peça; 4) o fins a quin punt els aspectes formals són capaços de provocar, encaminar o guiar determinades innovacions o millores tècniques. Totes quatre concrecions no deixen de recullir o contradir els diversos enfocaments que la societat manifesta com una manera d'entendre tota mena d'opinions relatives al gust.

Allunyats de l'estètica tradicional an el tema de la bellesa com a nuclear, els conceptes de la qual giraven entorn d'una exemplaritat modèlica, i centrats en les característiques *apariencials* dels objectes i en les reaccions que provoquen en els receptors, —com nota David Estrada— sent conscients

de com a partir de Kant els grans pensadors faran de l'Estètica un camp obligat de les seues reflexions, la nova disciplina es veurà involucrada en les grans qüestions de la filosofia, l'art, la psicologia, la sociologia i fins i tot la política, posant-se així en relleu el caràcter omnicomprensiu i universal del seu contingut (2).

En un recorregut des de la formulació d'allò artístic com una imitació de models exemplars captats per la ment fins a l'afirmació que allò que es conté en l'obra d'art és una imitació de les idees que el mateix artista ha projectat, passant per nombroses interpretacions del concepte de «mimesi», hi ha tota una història traçada en la qual les definicions sobre la *bellesa* han anat deixant pas a les definicions sobre *allò bell*; la diferència n'és notable. En parlar d'*allò bell* —en la línia de pensament de Mirabent— contraem la qüestió a dominis clarament asequibles, allunyats de la bellesa arquetípica o bellesa «en si». *Allò bell*, doncs, equivaldria a coses belles, acomodant-se el seu nivell a la nostra escala: la humana, la qual usa objectes múltiples, peces diverses on *allò bell* (multiforme i polifacètic) se'ns presenta com a qualitat *sensible, perceptible, real* (3).

Amb Baumgarten, l'Estètica descendeix de les altures i es concreta. Més encara: des d'un punt de vista estrictament antropològic els problemes superiors del *verum*, del *bonum* i del *pulchrum* s'han desplaçat des de la seua entitat abstracta cap a la concreta realitat de les coses veritables, de les coses bones i de les coses belles, entre les quals es mou la nostra existència. Així, «si aquelles essències eren considerades com un necessari suport ideal de tota valoració metafísica, aquestes realitats, *hic et nunc*, ens imposen urgents exigències vitals» (4).

Des d'aquestes exigències, i sense embrancar-nos en qüestions tan controvertides com importants, la discussió de les quals excediria els límits d'aquest treball —com ara: la variada terminologia heretada del passat que ha portat els uns a fer de l'art el tema específic de l'estètica adduint una significació massa vaga per al terme *bellesa*, i els altres a desconfiar del concepte d'*art*, terme que podia designar qualsevol forma d'habilitat, etc.—, n'hi ha prou amb dir, de moment, que «*art i bellesa* no són qüestions aïllades: és pel seu arrelament en l'«objecte» estètic, la causa per la qual allò bell se'ns fa qüestió estètica» (5).

Estic d'acord amb el professor Estrada que la separació bellesa-art no ha estat positiva per a la nostra disciplina en desposseir d'*una* fonamentació objectiva la bellesa, situant-la, en canvi, en unes vaporoses altures de pensament que ratllen la pura ficció (6). Serà, per tant, des de l'objecte *ja donat* —artefacte (obra d'art) o natural (obra de la natura)— com entendrem el punt de partença per a la nostra reflexió sobre l'«objecte» estètic. Si bé, atesa la peculiaritat del que estem tractant, ens hi centrem, òbviament en els realitzats per mà humana.

Així, doncs, si des de sempre s'ha intentat aclarir quines són les causes

i les obres que ens han permés experimentar certa *especial* classe de sentiments i embastar judicis qualificats com a estètics, no hi ha cap motiu que ens impedesca —més aviat el contrari— continuar indagant fins a constatar com a les eres industrial i cibernètica —i molt accentuadament des de principis de l'anterior dècada com a final de segle anticipat— a més de les tradicionalment peces artístiques com la pintura i l'escultura, i a més de tant excelses com polèmiques construccions arquitectòniques i planificacions urbanístiques, sorgeix, amb una puixança mai no vista abans, un univers de productes, elaboracions i adminículs etiquetables genèricament com a «objectes de disseny». Elaboracions en el desenvolupament i l'acceleració posteriors de les quals es pot atribuir, sens dubte, un destacat paper a les avantguardes artístiques europees, en la mesura que van incidir enèrgicament en els passos anteriors a l'avui.

Com sabem ben bé, les avantguardes històriques van constituir un fort revulsiu per a l'art i la cultura en general. Amb el paisatge de fons de la Primera Guerra Mundial i una revolució comunista que capgiraria els esquemes ideològics de la nostra societat, diferents tendències artístiques i filosòfiques se succeeixen vertiginosament, i serà la pintura —com assenyala Isabel Campi— la que marcarà la pauta a la resta d'arts visuals com poques vegades s'ha donat en la història d'Occident, amb la seua influència radicada al llarg dels successius *ismes*— en qualsevol disciplina plàstica, com ara el disseny.

En el substrat de tots aquests moviments avantguardistes hi ha —com manté l'esmentada autora i dissenyadora— la creença en la possibilitat d'un art modern capaç d'expressar la civilització i la societat industrials d'una manera ideal i universal. Més encara, sembla que la inclinació cap a les poètiques on privaven l'abstracció i l'interès per experimentar i extraure tot el suc a les formes geomètriques encarnava el desig de suscitar els ideals platònics que tanta coherència havien donat a la civilització grega. Amb l'adveniment, però, de la màquina, els seus processos van penetrant en el subconscient de l'artista, el qual ja no podia apartar-se de la realitat que *ara* se li oferia: comença així a afermar-se una estètica «moderno-mecànica» que establirà un nou univers formal inspirat en la tècnica (7).

El disseny, com a activitat projectual desenvolupada com a tal durant aquest segle, adquireix carta de naturalesa quan les indústries de béns de consum prenen consciència de la importància que per als ciutadans té l'aspecte formal dels productes. Es pot remarcar en aquest sentit, com una fita paradigmàtica, la filosofia del *Bauhaus*, el nou estil del qual —o *Maschinenstil*— «exhibirà la més completa identificació de *forma, funció i ús* dins la complexa xarxa de connexions en què s'insereix l'existència humana» (8). Si bé (encara dins la pretensió d'harmonitzar estètica i indústria que l'Escola es proposava eliminant l'escisió «formació teòrica-instrucció pràctica» al taller) a pesar de «propagacions» interessades que

van portar a identificar qualsevol cosa geomètrica, feta de materials moderns, aparentment funcional i de moda, amb l'anomenat estil Bauhaus, Walter Gropius no va deixar mai de negar l'existència d'aquest estil — encara que aquelles associacions el deixaren estupefacte. Així mateix convé recordar, amb Whitford, que Gropius sempre va remarcar que el que l'Escola tractava de desplegar no era una identitat visual uniforme, sinó una actitud cap a la creativitat amb el propòsit de produir varietat (9).

No es tracta ací —com tampoc ha estat la nostra intenció valorar la producció industrialitzada dels desenvolupaments projectuals de la *Bauhaus* al moment oportú— d'abordar l'evolució tecnològica ni la competitivitat comercial dels objectes dissenyats, sinó de desgranar algunes notes des de la nostra òptica com a estetes, atesa la importància de la creativitat en el binomi «funcionalitat-esteticitat» i tenint en compte que sota diferents epítets sempre subjau una tensió diversament explicitada entre una intenció més funcionalista i una altra més esteticista, amb les consegüents seqüeles maximalistes: d'entendre el disseny com un fenomen social que atendre, o bé com a èmfasi diletantista-formalista de l'esmentat binomi, desvirtuant, per tant, el més o menys generalitzat concepte actual de disseny industrial.

Així, doncs, a més del que ja s'hi ha exposat, convindria perfilar una tríade de conceptes pertinents la terminologia dels quals se sol intercanviar confusament i imprecisament massa vegades: em referesc als de «figura», «forma» i «disseny»; sense oblidar que la paraula «forma» ni en filosofia ni en estètica manté univocitat, ni passar per alt cert costum d'associar «disseny» a «dibuix» (10).

Si bé reconeixem qualsevol objecte percebut per la seua «figura» (*morfé*=aspecte extern d'una cosa), aquesta no s'identifica sense més amb la seua «forma» (*eidos*=aspecte essencial), encara que aquella —la «figura» (11)— constitueixca un ingredient de la «forma». Exemple: la *con-figuració* (*shape*) d'una gerra, un flexo o una destal no sols se'ns presenta com a possibilitat identificativa d'aquests objectes, sinó també de coneixement de les respectives funcions. Quan la forma així entesa (*shape*) deixa de contenir un propòsit utilitari (el que sensiblement ens manifestava la seua *con-figuració*, podem passar a considerar-la com a forma (*form*) «artística». Açò no implica —amb Dewey— que aquesta no tinga relació amb el «disseny», ja que amb aquest terme no sols es pretén significar la finalitat per a la qual es va projectar un utensili, sinó també la disposició o composició (12). Així, el disseny d'una casa serà el plànol que regirà l'edificació, el disseny d'una pintura vindrà donat per l'articulació dels seus elements. Però mentre en una casa hi ha una distribució / disposició (*arrangement*) dels seus espais, en una obra d'art l'articulació dels diversos elements plàstics que intervenen se'ns presenta en total immediatesa sota la unitat (encara que després de semblant experiència puguem efectuar una anàlisi compositiva i interpretació personal de la nostra singular experiència estètica davant d'aquesta o

aquella peça artística, però sempre sense reduir composició a mera disposició d'elements). «Per entendre el disseny d'una complicada peça de maquinària, hem de saber a quina finalitat es destina aqueixa màquina i de quina manera s'integren les seues diferents parts per aconseguir aquest fi. El disseny se sobreposa a uns materials que, *per se*, no posseeixen tal finalitat» (13), en canvi quan «figura» i «disseny» deixen d'operar en una finalitat concreta es converteixen en forma «artística».

També en la distinció que fa Arnheim entre «figura» i «forma», la primera ens informa de la naturalesa de les coses des del seu aspecte exterior (*morfè*), i la segona va més enllà de la funció pràctica de les coses: «en la dimensió artística, la figura es desentén de la seua funcionalitat utilitarista i es tanca en un àmbit específic de contingut; es converteix en forma artística» (14).

D'altra banda, Gillo Dorfles, des de l'afirmació —trobada en Langer, Morris i Cassirer— segons la qual l'obra d'art s'ha de considerar com a «simbòlica del sentiment humà», tracta d'examinar la importància de l'element simbòlic que hi ha en la mateixa base de nombrosos objectes de disseny industrial; simbolisme identificable, per tant, amb la funcionalitat de l'esmentada classe d'objectes. Des d'aquest enfocament es refereix, doncs, «a aquella propietat per la qual l'objecte és abocat, i encara destinat des de la seua projecció, a "significar la seua funció" d'una manera totalment evident mitjançant la semantització d'un element plàstic capaç de posar en relleu el gènere de figurativitat que de tant en tant serveix per a indicar-nos la funció característica de l'objecte» (15).

Atendre friccions o puntualitzacions des de distints angles i diversos moments en l'*assemblage* conceptual i la resolució tècnico-material de l'esmentada tríade, com també de les subsegüents experiències intel·lectual, pràctica o estètica, no sempre resulta fàcil d'aconseguir o consensuar, ja que si, per exemple, un pintor de cavallet es pot permetre el luxe d'executar una obra amb total subjectivitat i sense preocupar-se del recipiendari, el dissenyador ha d'establir entre aquest i el propi gust i llibertat expressiva alguna mena de compromís. Compromís del qual tampoc en la pràctica resta exempt l'arquitecte o l'escultor; aquest extrem el podem verificar, sobretot, en els grans encàrrecs: fresc per a l'*hall* d'un gratacel, mural simbòlic del destí donat a un determinat edifici institucional, conjunt escultòric que perpetue una particular efemèride en un concret espai urbà assignat, etc. En aquests i en molts altres exemples similars, l'artista ha d'assumir, a l'hora de plasmar la seua creativa ideació, diversos condicionants o «límits», encara que siguin espacials, materials o contextuals, sense que per açò li neguem *a priori* l'artisticitat als seus resultats (16).

Amb tot, no són aqueixa classe de límits suficientment determinants com per anul·lar la subjectivitat expressiva d'un artista pintor o escultor. En canvi, ací posa la frontera entre art i disseny el famós arquitecte i

dissenyador italià Massimo Vignelli, quan afirma: «Les limitacions són les que configuren el projecte. Sense aquestes limitacions no hi existirien els problemes. En la naturalesa del disseny ha d'haver limitacions. Aqueixa és la diferència amb l'artista que és completament lliure... Sense límits no es pot dissenyar perquè entrariem en l'arbitrarietat completa, ¿no?» (17). Vignelli admet que no se'l considere, per tant, un artista, encara que afirmi absolutament que la paraula *creació* convinga a ambdós. El matís conceptual del terme estaria en el fet que, per al dissenyador, crear seria resoldre un problema que ve de fora, d'allò extern, del client; i per a l'artista el problema seria intern i únicament ell el podria resoldre... en el procés —afegiria jo— expressivo-formal d'un *contingut* (18). També manté que la raó de ser del producte és servir, i d'entre les funcions que exemplifica apunta aquella que fa que un objecte siga apreciat. I ¿és que potser el fet de ser apreciat, valorat o estimat no és una —si no la més important— de les *pretensions atractives* d'una peça artística que donada aquí, deslligada del seu autor, es comporta com un ens *quasi* autònom propiciador de satisfaccions fruitives en l'experiència estètica de cada receptor?

D'altra banda no és estrany, més aviat el contrari, que un artista haja donat peu amb les seues creacions a brillants idees per dissenyar una col·lecció de teixits, elements modulars urbanístics, solucions constructivo-plàstiques per als més insospitats ginys domèstics; per no esmentar les nombroses tipologies compositives a la base de no menys nombroses estratègies del disseny gràfic. I des del vessant del dissenyador pur (especificitat professional) no és infreqüent que una forma novedosa es considere idònia per a certa *species* de dispositiu mecànic i fins i tot que aquest, seguint aquella formalitat, veja *optimitzada* la seua funció, posant en dubte el categòric aforisme de L. Sullivan «la forma segueix la funció» (19). De manera que, sense negar que aquest aforisme es compleix en innumerables ocasions —l'esveltesa d'un *skyrocket*, la forma d'un submarí nuclear, l'aspecte (*shape*) d'aràcnida arquitectònica d'una estació espacial, l'estilitzat banc electromecànic d'un dentista...—, no per açò deixa de ser veritat que, confrontant els esmentats artefactes —i molts d'altres— amb els seus precursors (si n'hi havia), comprovarem tant l'avenç-guia tecnològic com l'estilístic i, en alguns casos, viceversa. Més encara: fins i tot si n'ignoràsem la practicitat inherent (exercici bastant fàcil de fer actualment en molts d'aquests), esdevindrien originalíssimes escultures d'insòlita bellesa.

Considere convenient, doncs, aquest entramat conceptual (amb les apreciacions o aportacions que uns altres pensadors puguen fer per al seu enriquiment) com a base de partença des d'on seria raonable abordar qualsevol altra qüestió —més particulars, específiques o puntuals— de l'àmbit del disseny d'objectes industrials, la iterativitat dels quals no està renyida amb el quocient estètic de la peça (20) atés que la inherència d'aquest

és deguda a la inicial projecció prèvia a la intervenció de l'artífex al llarg dels passos del *sensu stricto* procés indústrio-mecànic. Així mateix, no hem d'oblidar —insistesc—, quan apel·lem a la «forma» com a factor estètic del disseny, la seua intrínseca significativitat plàstico-compositiva, encara reconeixent que darrere el mateix vocable «forma» —en la seua justa accepció de clau artística— concorren complexes implicacions relatives a la percepció (organització, principis generals extrets de la seua experiència, diversos plantejaments per a l'anàlisi, diferents teories explicatives en simultània vigència a vegades...), com també distintes tirades o volences des d'una teoria del gust que ens obliga, malgrat el que ja s'hi ha dit, a fer gala de fines matisacions.

Siga com siga sembla que, en les sempre polèmiques relacions art-vida, els considerants estètics dels productes així concebuts poden ser tinguts, en gran mesura, com un desig d'aportar a la quotidianitat de la gent no sols els factors de funcionalitat, ergonomia (21) i resolució de problemes concrets, sinó també d'integrar la conformitat personal del subjecte capaç d'atribuir bellesa a un objecte. I si les formes creades es despleguen com un mostrari en el temps, guiat —com a praxi artística— «per una innovadora voluntat de forma, el que Schiller deia el *Fromtrieb*» (22), ¿serà possible l'extinció de l'art no perquè deixi de tenir sentit, sinó precisament —com va profetitzar Mondrian— perquè arribe a formar part de la vida de cada dia? Aleshores, eliminant les inquietuds místiques del pintor, podríem dir amb pròpies paraules: «vida que quedarà transformada i enriquida per l'art», intercanviant la idea de vida quotidiana per la de «conjunt d'objectes que defineixen un entorn fent-lo digne de ser viscut, en facilitar una qualitat de vida no tant mesurable en paràmetres economicistes com humanistes i, per tant, estètics».

En definitiva, encara que —com manté Heskett— la primordial funció del disseny industrial «ha estat aplicar la tecnologia mitjançant formes accessibles i comprensibles per al màxim nombre possible de persones» (23) (compromís social), té molt d'art, ja que la tasca creativa relacionada amb la invenció i definició de formes (autonomia de l'autor) ha quedat separada (24) del procés laboral pel qual aquestes van adquirint una configuració concreta.

Finalment es podria assenyalar ni que siga la necessitat, cada vegada més peremptòria, d'un compromés enfocament ètico-social (que ampliat podria, després de la ja incontestable admissió de la *Naturaleza* com a *infraestructura vital* de la societat, incloure la problemàtica intitulada «eco-etic» per Vignelli (25) també en aquest terreny, en advertir l'obsolescència no sobrevinguda pel normal transcórrer temporal de l'ús, sinó per una predeterminada vigència *incorporada* a aquest —calculada efimeritat de la moda— per no remarcar la inadmissibilitat del més salvatge mercantilisme. Tot açò xoca amb la presa de consciència d'un món de recursos materials

escassos —molts no renovables— sotmés a una brutal contaminació mediambiental, i que exigeix audaces innovacions de reciclatge (26) per a la qual cosa, com vaig dir al principi, jugaran un important paper les *noves* matèries naturals, tant com a repte per demostrar la creativitat i optimitzar una funció com per complir la nostra responsabilitat ecològica.

I si a la crisi energètica i de reconversió industrial de l'últim terç de segle afegim la de valors socio-morals, no ens pot estranyar el marcadament diversificat èmfasi que actualment es posa —desequilibrant la seua interrelació— ja en la funció utilitària, la simbòlica o l'estètica dels objectes disseny. En definitiva, el binomi utilitat i bellesa o estètica-disseny comporta una sèrie de connexions, la problemàtica de l'avantatjosa complicitat de la qual demana cada vegada més una anàlisi interdisciplinària en un major espai per a la reflexió, ja que «el disseny no tracta de problemes estàtics sinó dinàmics. Tecnologia, pensament i societat són els tres paràmetres canviants que tant avui com ahir modifiquen i continuaran modificant-ne l'existència» (27).

NOTES

1.- És a dir, segons la dinàmica social i les seues maneres d'aflorar i de concretar-se en el pla material-econòmic: benestar, solidaritat *interclassista* de béns, o, altrament, subjugació de societats tercermundistes a l'imbuir l'ús d'objectes de consum esdevinguts «objectes de desig», ja que les seues necessitats bàsiques estaven cobertes amb menor cost mitjançant matèries naturals del seu entorn, suficients i fins i tot antropològicament més convenients per a la satisfacció d'aquelles.

2.- ESTRADA, D.: *Estètica*, ed. Herder, Barcelona, 1988, pàg.26

3.- Ibid., pàg.26-27

4.- Ibid., pàg. 27 (Estrada cita MIRABENT, F.: *Memòria*, Biblioteca de la Facultat de Filosofia, Universitat de Barcelona, pàg. 9)

5.- Ibid., pàg. 39

6.- Ibid., pàg. 39

7.- CAMPI, I.: *Història del disseny industrial*, Edicions 62, Barcelona, 1987, pàg.81

8.- ESTRADA, D.: *Estètica*, ed. Herder, Barcelona, 1988, pàg.131

9.- WHITFORD, F.: *La Bauhaus*, ed. Thames & Hudson/Destino, Barcelona, 1991, pàg. 198

10.- Sobre això, és significatiu l'aclariment de Dorfles en parlar de com ha de ser considerat un dissenyador: «...Precisament amb la finalitat de remarcar la distinció del "disseny" (en el sentit anglès del «design», contraposat al «drawing», que és el dibuix artístic, diferent de qualsevol

element de projecció), hem de considerar el dissenyador com un projectista de l'objecte que s'ha de produir industrialment, i fins i tot com un planificador del mateix procés productiu...»; «...és competència del dissenyador industrial una tasca bastant més completa i important que la d'"estilitzar" una forma determinada, ço és: revestir de superfícies apropiades i noves un mecanisme les característiques vitals del qual ignora...»; «...és certament concebible que, valent-se de les informacions obtingudes dels tècnics i experts, pugui projectar objectes encara que no haja penetrat per complet en els seus requisits científics.» (El subratllat és nostre) DORFLES, G.: *El diseño industrial y su estética*, ed. Labor, Barcelona, 1968, pàg. 105 i 107.

I com a cosa distinta —tornant enrere la mirada en el temps— recordem el «disegno» artístic pel qual els renaixentistes, encara que atengueren les formes de la naturalesa en les seues obres, ho feien sense renunciar a la pròpia aportació personal. «Disseny», doncs, com a «dibuix» i desenvolupament creatiu en la seua formalització.

11.- Certament, quan fruïm de la forma d'un objecte (producte, peça, arquitectura...) que contemplem, podem simultàniament identificar-lo (figura), ja que la seua forma artística no sol impedir que atenguem la seua coseïtat configurativa. Alhora no és impossible que se'ns revele l'estructura constitutiva de l'esmentat objecte. *De facto* l'*status* estructural d'un cos fa real la seua peculiar configuració identificativa i que —mitjançant aquesta— li atribuïm una formalitat més o menys estètica.

Que puguem estudiar analíticament aquests nivells amb deteniment no significa que no puguem, en quasi simultaneïtat perceptiva, presentar-se'ns amb bastant claredat. No obstant això, la seua juxtaposició o camuflament sol ser el més habitual en funció del grau de complexitat de l'objecte; d'ací la necessitat del seu devetlament discriminativo-crític.

I de la mateixa manera que podem aprehendre tots o un parell dels esmentats nivells ònticament coexistents, o simplement atendre de *motu proprio* tan sols algun o algun altre d'aquests, així també, arribat el moment de representar-lo, podem remarcar aquell que millor ens convinga o establir un determinat equilibri entre tots, amb la qual cosa el resultat visual serà distint i, consegüentment, la seua significativitat plàstica.

Crec, doncs, interessant atendre l'enfocament pertinent de Villafañe quan tracta —a la *Introducció a la Teoria de la imatge*— sobre les opcions plàstiques per a la representació de la «forma», que convida a llegir i de la qual cite (amb el subratllat meu): «Estructura i forma són dos aspectes d'un mateix element del qual depenen respectivament la identitat visual de l'objecte i la significació plàstica que implica la seua representació. En la imatge, *forma i estructura són tan indissolubles com en la realitat*, ja que qualsevol proposició visual d'aquesta té, com a fórmula d'enunciació, una forma plàstica que és l'expressió d'una estructura. Hi ha, tanmateix,

opcions representatives que primen, fonamentalment, la *representació de l'estructura*, i unes altres en què predominen els *trets de forma*, encara que en les dues, insistesc, *forma i estructura no poden dissociar-se*. La primera opció és la representació projectiva; la segona, l'escorç, i (la tercera,) la superposició.» *Op.cit.*, Edic. Pirámide, Madrid, 1985, pàg. 134-135.

12.- ESTRADA, D.: *Estética*, ed. Herder, Barcelona, 1988, pàg. 373

13.- *Ibid.*, pàg. 373

14.- *Ibid.*, pàg. 383

15.- DORFLES, G.: *El diseño industrial y su estética*, ed. Labor, Barcelona, 1968, pàg. 47-47

16.- Fins i tot tampoc siga negatiu per deixar intacte l'*status* d'artisticitat d'una realització certa limitació o directriu de "contingut". Així podríem considerar-lo (dins la línia argumental d'A.D.Dondis quan, en l'obra *La sintaxis de la imagen*, pàg. 18, —edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1985— assenyalava, en certs casos, la connexió sense friccions entre subjectivitat en el gust del dissenyador i la funció de l'objecte dissenyat), per exemple, en les pintures murals del romànic, el propòsit de les escenes de les quals era atendre la necessitat d'explicar visualment passatges i misteris sagrats a un públic majoritàriament analfabet. Missió no incompatible amb la seua categorització com a creació artística, la valoració de la qual, en qualsevol cas, es faria des de criteris compositius o inherents a la intrínseca significativitat plàstica de l'obra. Vegeu *op.cit.*

17.- SALA, M., «Entrevista con Lella y Massimo Vignelli», *Ardi*, Barcelona, 1991, núm. 24, novembre-desembre, pàg. 113

18.- Que òbviament no vol significar necessàriament «referència exterior a la pròpia obra».

19.- DONDIS, A.D., *La sintaxis de la imagen*, ed. G. Gili, Barcelona, 1985, pàg. 39.

20.- Com un gravat calcogràfic no deixa de ser considerat obra d'art pel mer fet d'haver-se concebut per ser seriat.

21.- Estudi de les condicions de relació i adaptació recíproca entre l'home i una màquina o un vehicle, com també de l'anàlisi de la manipulació de qualsevol producte industrial amb la pretensió —amb G.Bonsiepe— d'una resposta satisfactòria als requisits del seu ús.

22.- MALDONADO, T.: *El futuro de la modernidad*, Júcar Universidad, Madrid, 1990, pàg. 39

23.- HESKETT, J.: *Breve historia del diseño industrial*, ed. del Serbal, Barcelona, 1985, pàg.209

24.- Això no en comporta ignorància. Vegeu nota núm. 10

25.- La producció és incentivada per augmentar el profit, no per cobrir necessitats, i açò condueix a l'obsolet. S'entra aleshores en el problema fonamental dels anys 90, d'allò que jo en dic «eco-etic», ecologia i ètica. Ecologia no tant com a verd, pol·lució, contaminació, sinó ecologia com a

actitud general de la vida, la condemna de qualsevol forma obsoleta. Per exemple, la moda ¿per què ha de canviar tres vegades a l'any...? És un joc forçat. «...L'objectiu del disseny és resoldre problemes. El de la moda és crear-los. I és clar que crear problemes no és una actitud que avale els anys 90.» (SALA, M.: «Entrevista con Lella y Massimo Vignelli», *Ardi*, Barcelona, 1991, núm. 24, novembre/desembre, pàg. 112)

26.- Tan sols una dada/consideració escaient:

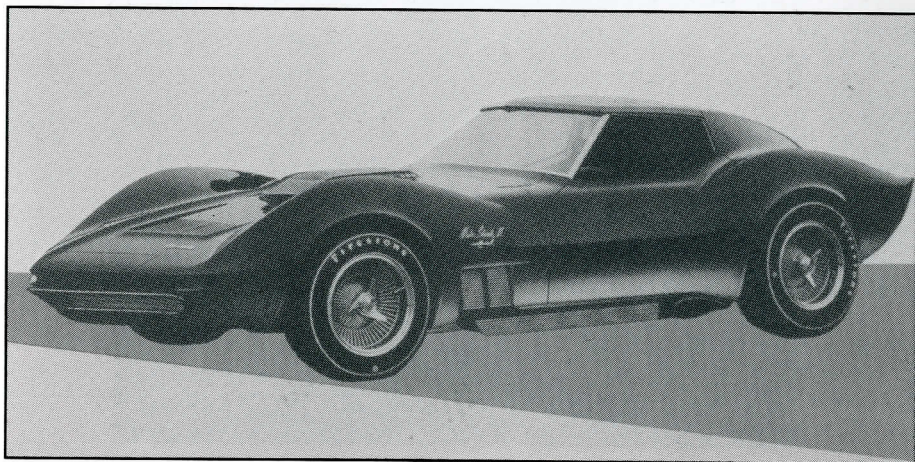
Per a l'any 2000, la Comunitat Europea pretén d'estalviar un 10% del plàstic que utilitza actualment mitjançant el canvi de disseny dels productes, i reciclar el 50% (enfront del 10% actual) de tot el plàstic usat en aqueixa època.

El disseny dels productes (amb l'ús d'un sol tipus de plàstic per element o grups d'elements i peces fàcilment desmuntables) és una de les claus que ajuda al reciclatge i la reducció de les deixalles electròniques.

La ferralla electrònica, per posar sols un exemple, a Alemanya, genera anualment unes 800.000 tones. Davant aquest fet, la legislació alemanya a partir de 1994 obligarà tothom qui vengui equips electrònics a acceptar i reciclar les màquines velles dels clients.

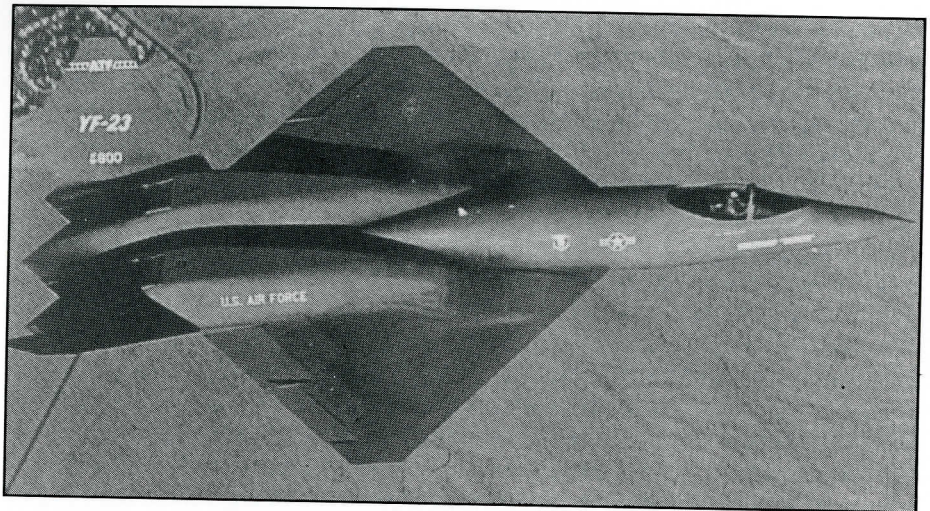
SOLÍS, A., «La chatarra electrònica», dins *Levante* València 11-6-92, p. 72 («Especial Ciencia e Investigación»)

27.- CAMPI, I.: *Història del disseny industrial*, Edicions 62, Barcelona, 1987, pàg. 173

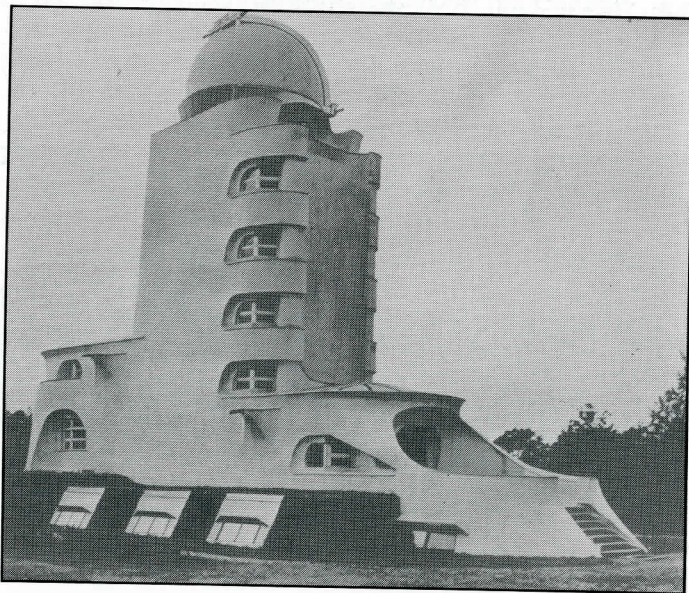


1. Prototip Mako Shark II que es va fer realitat com a Chevrolet Corvette 1968. Configuració identificativa d'una funció ben determinada i universalment coneguda.

Tanmateix, com ací es fa evident, el disseny de nombrosos models d'automòbils a l'actualitat assoleix un coeficient estètic notablement elevat.



2. *Avió YF-23*. La forma d'aquest aparell està clarament determinada per la funció bèl·lica. Així, respon més a la tecnologia aerodinàmica i a la que té per finalitat sostroure'l a la detecció del radar que l'assoliment d'una forma inequívocament bella.



3. *Torre Einstein* (Allenstein 1920-1921), de l'arquitecte Mendelsohn. Construcció que conjumina la seua creativa i expressiva forma tecnofuturista —on la llisor del ciment fa ressaltar els jocs de llum sobre les parts buides— amb el seu objectiu funcional: contenir el laboratori astronòmic del qui va ser teòric de la relativitat.

