

WENCESLAO RAMBLA ZARAGOZÁ

Catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts

**Art i disseny:
una mirada entre antropològica,
tècnica i estètica**

**Lliçó inaugural
del curs 2006/07**

Castelló de la Plana, 22 de setembre de 2006

Producció del Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Rectorat i serveis centrals
12071 Castelló de la Plana
Tel. 964 72 88 19. Fax 964 72 88 32
<http://www.uji.es/publ> · publicacions@uji.es

Dipòsit legal: CS ??-2006



1 . Panorama introductorí

En converses corrents és ja molt habitual sentir la paraula *disseny* com en un altre temps ho va ser la d'*art*, la qual cosa no significa que s'use correctament. Així, és bastant corrent etiquetar «de disseny» un moble, un llum, una joia..., com equivalent a modern, d'actualitat, que està a l'última moda, per bé que tot el que l'home fa ha estat dissenyat.

I això per dues raons: una, perquè qualsevol cosa artificial que aquest produeix ho fa motivat o amb vista a una finalitat. Així, cavil·la o pensa com, de quina manera, davall quina «forma» i suport, materialitzarà l'objecte o instrument que li convé.

I l'altra, perquè l'ésser humà parteix, per a obrar així, de la seua radical inespecialització biológicoconductual, cosa que fa que haja de realitzar (planificar) la seua vida. I per a això, entre altres coses, ha d'inventar tots els utensilis que li servisquen com a intermediació entre el seu cos i la realitat, la problemàtica de la qual ha de solucionar satisfent les necessitats que li ocasiona. I en aquest imaginar les solucions inventa el «mitjà» més adequat per a resoldre-les. És així com, posant un exemple, l'home nu al principi comprova que aquella, la seua primera closca —la pròpia pell— no basta per a protegir-lo de les inclemències climàtiques. És per això que cerca proveir-se d'una segona closca: les pells d'animals, per a això dissenya el vestit valent-se de pells, llana, fibres vegetals... que manipula, talla i cus en funció de la forma i les proporcions de les seues parts corporals. Però així i tot, encara necessita una tercera closca que el protegisca dels desconeguts i enemics. Primer, cercarà la cova —tercera closca—, però després construirà altres més fiables: un palafit si està en terreny pantanós, una robusta cabanya de pedres si està en un ras, en forma de torre per a atalaiar l'horitzó davant visites estranyes, etc., per a la qual cosa, de nou, haurà de dissenyar la «forma» i escollir el material més adequat.

No obstant l'anterior, amb això només no basta per a moure's en aquest món. Així doncs, detinguem-nos i preguntem-nos: i què hi ha a la cova, la barraca o la casa? La resposta no és difícil: utensilis, eines, atuells, apers, armes, objectes...

No en va, l'aigua es conserva millor en una gerra tapada, els aliments cuits eviten infeccions, l'espill ens retornarà la nostra mirada i ens facilitarà empoïllar-nos per a l'altre o l'altra, usant un collaret, un maquillatge apropiat.... I



totes aquestes coses, és a dir, tots els objectes, adminicles i artefactes que usem han de ser pensats, ideats, abans de fer-los. És a dir: han de ser dissenyats.

I on són a mà, al nostre abast? Doncs justament en les nostres cases. Per aquest motiu, els objectes («viven») en el nostre hàbitat. Per aquest motiu, als arquitectes, o a un nombre apreciable d'ells, els ha interessat no només projectar cases, sinó també dissenyar els objectes, o una bona part d'aquells que hi «habitaran».

De manera que és en la «llar» on *conviven* conjuntament persones i objectes que aquestes dissenyen; vaja!, que determinats homes i dones dissenyen. I per extensió, també habiten els objectes —objectes específics— al temple, l'escola, l'hospital, la fàbrica, el centre recreatiu.... Així doncs, tots aquests llocs i més estan proveïts dels seus objectes corresponents; univers de coses artificials, extens i variat, que va formant part irrenunciable de la nostra existència.

Per aquest motiu, l'*objectual* configura o constitueix un àmbit essencialment humà: perquè som *antrophos* necessitem objectes; perquè ens en valem hem d'elaborar-los; i perquè hem d'elaborar-los prèviament hem de projectar-los. En definitiva, en gran mesura som el que som en connivència i convivència amb dissenys. I dissenys de coses que van jalonant la nostra vida. No estem, per tant, davant una qüestió baladí, més o menys oportunista, de moda. No. El disseny no és cosa d'ara, sinó de sempre. L'home és un animal *habilis i faber* que desenvolupa una indústria des que apareix la seva intel·ligència, els resultats de la qual transmet als seus descendents que no només aprendran tals comportaments, tècniques i formes de produir, sinó que els aniran millorant, anirant perfeccionant el que se segueixca dissenyant i construint.

Queda clar, doncs, que qualsevol objecte, des del més humil fins al més sofisticat, passant pel més necessari o de major utilitat, ha estat dissenyat. De manera que parlar de disseny és parlar de l'home: respon a les seues necessitats. D'ací la seua radical especificitat originària: tot el que l'ésser humà dissenya no és sinó una manifestació de la seua inherent dimensió antropològica.

I una consubstancialitat semblant no només atén la satisfacció de les seues necessitats més peremptòries, sinó també unes altres com les d'indole estètica. A tots ens agrada dur un vestit ben tallat i elegant, que la nostra casa siga confortable però també el més bella possible, que el nostre sofà no només siga còmode sinó també bonic, que el nostre cotxe siga segur i ràpid però no lleig... És així, per tant, com considerem com de convenient resulta la unió entre la funcionalitat d'una cosa i el seu atractiu estètic; quelcom que, per cert, no sempre ha estat equilibrat, perquè molts objectes es consideren necessaris però són lletjos i uns altres poden ser molt bonics però poc pràctics. Per aquest motiu, constitueix un repte, i és un objectiu que cal assolir, el fet que en el *design* modern s'ajunten el més perfectament possible ambdós extrems: el bell i l'útil, el funcional i l'estètic. Matrimoni, convé observar, no sempre fàcil d'as-



solir, i no obstant això necessari si volem parlar de disseny d'una manera rigorosa i des d'una òptica actual.

D'altra banda, no hem d'oblidar que l'ésser humà comporta una dimensió cognoscitiva: entendre un problema, indagar com es resol, cavil·lar com pot objectivar-se en una solució concreta... Però també comporta una altra dimensió: l'estètica; és a dir, que els productes, a més d'útils, siguin atractius.

I a més, hi ha una dimensió de no menor importància, com és la dimensió moral. Moral o ètica que, en l'àmbit del disseny, significa evitar l'abús o malbaratament de matèries primeres i tendir a la seva possible reutilització o reciclatge; perquè al cap i a la fi tot projecte acaba per objectivar-se en un suport, i aquest implica una materialitat i una despesa d'energia. És a dir, l'ecologisme no només comporta preservar el medi ambient de forma directa, sinó també indirecta: des de les coses que l'home fa valent-se d'aquell. I no només defensant-lo d'una manera cridanera, amb proclames i manifestacions més o menys altisonants, sinó dia a dia en les coses petites que sumades són molt grans; o siga, en la quotidianitat de les nostres accions i consum de tants i tants productes dels quals ens servim. Heus ací, doncs, com, davant la lleugeresa o estúpidesa en què sovint s'incorre en parlar de disseny, es constata que en el fons parlem d'una cosa molt seriosa. No en va, al llarg de la nostra vida podrem contactar –visualitzar i/o utilitzar– amb un nombre d'objectes entorn dels 20.000, la qual cosa no és de per riure.¹ Molts d'ells passen per les nostres vides sense pena ni glòria, però els usem. Amb altres establim una relació psicològica: el meu rellotge, la meua ploma, les meues arracades, un llibre que tant em va costar trobar en tal o tal edició, aquell disc que em va regalar la núvia, la meua butaca preferida, ma casa, ma casa... (i no em referisc a la malenconiosa cantarella de l'enyorant ET).

És a dir, l'univers objectual que ens envolta i del qual ens valem –objectivació de l'Esperit, que diria Hegel– no manifesta sinó una manera de viure, de conducta per a resoldre qüestions de forma arrelada en el ser i l'existir de l'individu. I a través seu és com es pot conèixer no només el poder comunicativo-emotiu dels mateixos objectes, sinó també el grau de desenvolupament d'una societat i l'evolució dels gustos estètics. D'ací la seua inserció, a l'hora d'anàlitzar-lo, dins d'un triple discurs: científicotècnic, estètic i semiòtic.

O dit d'una manera més senzilla: el disseny no és ni més ni menys que el resultat de l'equació «indústria + cultura» i, en conseqüència, un assumpte molt més seriós o de major rellevància que el mer fet d'adjuntar-lo a un estúpid i esnob «estudies o dissenyes?». No oblidem, amb Vilém Flusser, que «avui dia *disseny* significa més o menys aquell lloc on l'art i la tècnica (i per això el pensament valoratiu i científic) se solapen mútuament amb la finalitat de preparar el camí a una nova cultura»².



D'altra banda, no pot passar-se per alt que, així com entre l'home i la realitat hi ha l'«objecte» que aquell dissenya (ja siga com a producte industrialment materialitzat, o com a servei establert), entre l'objecte i els seus usuaris s'estableix un pont comunicatiu. I és ací on intervé el disseny gràfic: aquella realització d'imatge i text que no només refereix les virtuts del producte en qüestió (funció informativa), sinó que a més de transmetre tal missatge, el procés es planteja d'una forma artísticovisual. Per aquest motiu, l'atenció al missatge que s'ha de transmetre mitjançant el cartell, el prospecte, el mateix envàs del producte, etc., no només respon al seu contingut, sinó que ha d'efectuar-se en virtut d'una configuració (color, tipografia, grafismes, traçats...) que atraga, desperte l'interès, seduísca, commoga; que, en definitiva, es plasme segons una formalitat de connotacions artístiques: l'anomenada *funció estètica*.

I quin dubte hi ha que en aquest desplegament visual per a oferir béns i serveis juga un destacat paper tot el que suposa la identitat corporativa i la identificació de productes? Tot un seguit d'icones, ja siga davall la forma de marques i logotips, de senyalèctica apropiada o d'altres creacions, que serveixen per a diferenciar uns objectes i serveis d'uns altres, atraure el públic cap a aquests i distingir-los de la competència. De manera que la invenció de la imatge apropiada, la gràcia i l'estil artístic amb què cal presentar el que s'ofereix constitueix un assumpte de gran importància.

2 . Art i disseny. Artista i dissenyador

– I –

En el disseny, com sintetitza Rawson³, es treballa fonamentalment amb quatre elements: *materials*, que es modifiquen mitjançant *processos*, segons *conceptes formals*, per a complir determinats *fins*. Parlant en sentit ampli, els materials i els processos es manifesten en l'artesanía i en les arts industrials. Els conceptes formals i els fins requereixen models intel·lectuals que identifiquen problemes i elaboren solucions. És clar que els fins tenen una importància fonamental, ja que cobreixen un espectre sencer: des del pol de l'eficàcia tècnica en el disseny industrial pur fins al pol de la satisfacció emocional, intel·lectual i estètica (*intensivament* en l'art, i *per extensió* també en el disseny).

Mutatis mutandis, l'art comporta materials que es modifiquen –conjuntament, combinen, alteren– mitjançant una sèrie de passos. Cada activitat artística té, en principi, uns procediments tècnics propis amb què portar-la a terme i segons uns conceptes formals que provenen, en unes èpoques, de determinades maneres d'entendre la representació de la realitat; en unes altres, resultants de potenciar per damunt de tot l'autonomia del llenguatge artístic davant d'aquella, etc. I, en qualsevol cas i en tot temps, trenats davall unes coordenades socioculturals que històricament tracen l'itinerari estilístic, els corrents i les sub tendències on tals conceptes es desenvolupen, entren en conflicte o predominen temporalment els uns sobre els altres per a, finalment, revertir en uns fins. Fins que, en el cas de la creació artística pura, poden concloure en la consecució d'una finalitat desinteressada (si és que entenem interès com sinònim de pragmaticitat) o últim estadi (o primer, segons es mire) que va darrere de la bellesa –siga la que siga la forma davall la qual s'adjectiva– a través d'una peculiar experiència: l'estètica. Experiència que sol propiciar, generar o induir en els contempladors, que no usuaris (entès aquest terme com utilitzadors d'estrís o consumidors de productes), aquesta classe de realitzacions objectuals etiquetades com *obres d'art*.

Fins ací veiem, per tant, que entre el cúmul d'elements amb què el dissenyador treballa (convinguem ara com ara que potser a excepció de l'últim, els fins) i que administra l'artista per al desplegament o manifestació de la seua creativitat, no hi ha tanta diferència. O dit d'una altra manera: no sembla que




dissenyadors i artistes siguem espècimens de procedència galàctica molt distant.

De la mateixa manera, tampoc en el seu moment històric, passant a l'esfera artística, va començar a considerar-se que hi haguera tanta diferència entre arts majors i menors, en admetre's per fi que una cosa pot tenir major o menor qualitat artística al marge d'aquella definitivament proscriudiva divisió de les arts. Així, per exemple, un gravat petit pot ser, en la seua modalitat, millor concebut i plasmat, ser més bell en definitiva, que un conjunt escultòric projectat i erigit espectacularment.

Així mateix, tampoc la divisió –ja obsoleta– segons el criteri dels materials en nobles i innobles fa que una obra siga estèticament millor que una altra. Si de cas, parlarem de materials més o menys idonis per a l'elaboració d'un determinat tipus d'objecte⁴. Veiem, doncs, que la validesa de classificacions del tram «coneixement/realitat/praxi» de què es tracte, elaborades segons criteris que amaguen concepcions d'aquesta índole, han sigut –i unes altres ho estan sent– conscienciosament revisades. És per això que la contraposició art-disseny també va haver de revisar-se (afortunadament aquesta revisió s'ha dut a terme o està duent-se a terme des de diversos angles i àmbits) perquè, potser, hi ha més aspectes que els uneixen que aspectes que els separen, sense que això implique, per descomptat, obviar o minorar la distinció essencial entre ambdós territoris que, evidentment, no es pot negar. Però, és que diferents territoris, amb les seues especificitats morfològiques (*topografies*) i ambientals (*climàtiques*) no poden ser recorreguts per un mateix tren (*creativitat*), igual que un mateix territori pot ser travessat per un mateix comboi format per vagons amb diferents comeses –amb les seues corresponents formes-continguts– però necessàriament interconnectats (*eficaçment interrelacionats estèticament i funcionalment*) per a formar aquest únic comboi? Sens dubte que sí.

D'altra banda, tinguem en compte que termes que eluciden conceptes, que al seu torn sintetitzen elaboracions eidètiques sobre visions/parcel·les de realitat, com ara «modernitat», «forma» o «funció», i que antany eren imprescindibles per a tota pràctica de projecte, han perdut globalment –com subratlla Pierluigi Cattermole⁵– el seu sentit; s'han transformat en pròtesi d'un discurs que pot dir-ho tot i el contrari. No obstant això, tot i que el disseny contemporani, en el seu tram més coetani, té davant seua dimensions molt més complexes de les que podríem definir amb aquesta terminologia o una de semblant, no per això la deslegitimarem, encara que evidentment sense dotar-la d'una posició auràtica.

D'ací la conveniència de revisar termes i nocions en aquest camp de treball com molt de temps enrere es va començar a fer en l'artístic, perquè encara que l'antiguitat del disseny industrial en sentit estricte no es puga comparar amb la



de l'art, perduts els orígens d'aquest en la nit dels temps, el seu component tecnològic (i la tècnica ha avançat en el recent clausurat segle XX d'una manera pràcticament geomètrica respecte a èpoques precedents) fa que precisament conceptes bàsics com són «forma» o «funció» hagen de tornar a examinar-se, o almenys emprar-los amb més cura. No en va, pel fet d'haver-se convertit en moltes ocasions tota aquesta temàtica en moda, de seguida apareixen per tots costats no poques tergiversacions: ja siga en el camp no professional —on gurus, xamans i intèrprets del més divers pelatge pontifiquen sobre la disciplina projectual amb poca o cap base, però amb una desimboltura que tira d'esquena—, ja dins del mateix camp professional, no exempt d'inexactituds quan no d'autèntics posicionaments parcials; i que es donen tant des d'un enfocament tecnològic, convertit en tecnocràtic si es basa en exclusivistes visions enginyerils, com des d'un vessant formal, massa extravagant de vegades en les seues especulacions.

Quelcom —tota aquesta situació— que crec que ha fet més mal que bé a la posició de tots els que pensem que el disseny industrial no ha d'entendre's com una mera tasca tècnica, ni tampoc com provocadora gatzara postmoderna (el que no impedeix valorar tot el que va tenir de positiu aquest audaç enfocament en la dècada de 1980, especialment la potenciació de la imaginació i l'emoció), sinó que ha de considerar-se l'actual escenari social, cultural i tecnològic com quelcom summament interconnectat on aquell —el disseny— té sentit. Això exigeix gran cura en el tractament conjunt dels problemes, on intervenen molts factors, i no quedar enlluernats per individualitats espasmòdicament estel·lars. I de l'èxit d'aquests —d'abordar intel·ligentment tal entramat relacional— serà possible aconseguir polir els serrells pendents en el disseny d'avui, així com estar en disposició d'enfrontar-nos a nous territoris verges amb possibilitats de màxim crèdit per a la disciplina.


Des d'un enfocament universitari: afermant un rigorós ensenyament assistit per una no menys rigorosa investigació. En el sector empresarial: assolint l'aprovació sense ambages del paper del dissenyador, catalitzador que fa possible i coherent la creativitat en l'empresa, mitjançant la producció i la comercialització dels seus projectes. I pel que fa a l'usuari: facilitant-li que sàpiga distingir el dissenyador estrella, empentat pels *mass-media* i oportunistament erigit en tal, del professional seriós el treball del qual respon a una eficaç cultura del projecte, d'acord amb la línia de solucionar problemes i serveis a fi d'assolir la promoció i manteniment d'un hàbitat privat —estèticament assolit i en concordança urbanísticoambiental— en pro d'una nova societat on el respecte al medi —evitant la cultura del *gadget* i potenciant la del reciclatge—, al mateix temps que ecològicament sostenible per l'adequada administració de les matèries primeres, siga un assumpte ètic, no per res, sinó per la seua fonamentació social.



També exigeix, per descomptat, evitar demagògies de caire polític i estilitzacions «a la baixa» de l'experiència, a pesar que el procés de la cultura moderna, com subratlla José Jiménez, comporta estructuralment l'expansivitat de l'estètic en la vida de cada dia com pura estilització de l'experiència. Un punt que haurà de *controlar-se* o atendre's amb sagacitat, perquè és xocant que tot i que la majoria de la gent encara no ha captat la idea de modernitat en profunditat, ni el valor de l'estètic en sentit rigorós, ja ambdós extrems estan sent polvoritzats en un procés de buidament per part dels mitjans de comunicació massiva a través dels mil i un canals simplistes i repetitius que expandeixen missatges estereotipats i interessats sobre les necessitats humanes, els ideals individuals i socials, els universos de valor... En canvi, com propugna Jiménez, «només l'estètica com a experiència i compromís radical amb l'esdevenir temporal, obrint a l'art nous espais verges, resistents i no artigats pels mitjans, pot trencar l'estetització».⁶

- II -

I recordant la celebració en el seu moment (tot just fa uns anys) de l'any de la nominació de Weimar –solar fundacional de la Bauhaus– com a capital europea de la cultura, em pregunte si no caldrà reprendre, d'alguna manera, els ideals *bauhausians*. No ja amb la pretensiosa intenció de recrear el món, de l'anunci d'art total que va preconitzar Gropius en el seu programa («[...] tinguem voluntat, concebem i realitzem en comú la nova construcció de l'avenir. Amb aquesta s'uniran l'arquitectura, l'escultura i la pintura en una sola forma que s'elevà un dia, gràcies a milions de mans d'artesans, cap al cel, símbol de cristall d'una nova fe esdevenidora [...]»)⁷, però sí cap a l'establiment d'un nexa conceptual sòlid, sense les unilateralitats de les últimes dècades, entre art i disseny, igual que antany es va procurar entre art i bellesa i que tan decisiu paper va tenir per al naixement de l'estètica, després de les primeres propostes de Giambattista Vico –la d'una lògica de la imaginació alternativa, encara que confluent respecte a la lògica racional– i la formulació *sensu stricto* d'Alexander G. Baumgarten el 1750. De manera que la disciplina del disseny s'encamine cada vegada més, reprenent la tesi fonamental d'Otl Aicher, cap a la configuració de l'ideal d'humanitat en la consideració del «món com a projecte», on els aspectes materials de la vida i de l'existència no s'obliden; però no suppose, l'esforç per a la seua consecució, un oblit de components utòpics i també formalistes (aspectes que tant van tenir a veure en l'evolució artística de principis del passat segle) que en aquests moments, tot just estrenat un nou mil·lenni, haurien de reprendre's posats al dia. I que en el cas que ens



ocupa (preocupa) el millor camí siga, sens dubte, l'abandó del funcionalisme pur i dur (que per descomptat va complir el seu paper fins a arribar al dogma de la normalització), així com el de certs aspectes del conglomerat estilístic i trets psicològics de l'eclèctic *nou disseny* dels vuitanta (àdhuc admetent que també va aportar la seua part⁸), per a passar a propiciar un disseny —anomenem-lo *neoracionalista*— on la lògica de la imaginació alternativa, per utilitzar les paraules de Vico, potencie els aspectes estètics, socials i emocionals d'una societat democràtica i no sexista —també en els seus objectes—, sense deixar de convergir en la lògica racional que asseure el servei que el producte en qüestió exigisca.

I en els països en vies de desenvolupament cal insistir a aplicar el potencial que tanca la microelectrònica avançada, els components d'última generació de la qual poden arribar a assolir costos acceptablement assequibles, en conjunció amb l'ús de materials autòctons. Materials de què aquests països sí que solen disposar (a pesar que, lamentablement, en gran mesura per al seu espoli) i que, ben aprofitats, evitarien la desmesurada ocupació de semipreparats occidentals, limitant-se així la dependència o neocolonialisme tecnològic per a l'elaboració dels seus propis productes i béns d'equip. Matèries primeres molt interessants, en fi, les de molts d'aquests països en creixement, per a conformar el producte d'acord amb la idiosincràsia de la classe de societats que representen, amb el que aquella tipologia pejorativa entre materials nobles i innobles de què parlàvem a propòsit de l'art, afortunadament ja abolida, també pot tenir la seua eficaç —i mai millor dit— posada en pràctica en el desenvolupament i l'evolució del disseny d'aquests pobles.

Tinguem en compte a més que, actualment, ja s'està en disposició de passar del domini tecnològic en la seua dimensió més freda a una classe de tecnologia pensada per a un altre tipus de desenvolupament, com la que proposa Jordi Mañá: «fonamentada en un renovat humanisme que participe en el control social, que se situe en una escala productiva menys gegantesca i més pròxima a l'individu, que procure un major protagonisme de la societat en les decisions i que fomenti un ampli sentit de solidaritat entre els pobles de la terra»⁹.


3 . De nocions i passatges: passatges nocionals

– I –

A propòsit dels sentits que un terme puga tenir, o del significat que hi puguem atribuir, em vénen a la memòria una sèrie de suggeridors passatges. Així, recorde en primer lloc el de l'arquitecte, dissenyador i pintor Oscar Tusquets, en el qual davant la pregunta sobre si, com a dissenyador, s'ha de privilegiar la funció o l'estètica, responia que aquesta disjuntiva no existeix, que la qüestió està així malament plantejada, ja que en un objecte útil l'estètica és indissociable del seu ús. I adduïa en aquell passatge un cas relatiu a la bellesa d'una tetera que, segons les seues pròpies paraules, no s'expressa en una imatge estàtica sinó en funcionament: en la temperatura del seu maneig, en l'equilibri de pesos que sentim en inclinar-la, en la manera que s'aboca el líquid i en el so en fer-ho, en la netedat de l'interior... De manera que si tot això resulta agradable, sens dubte ens agradarà l'objecte; en cas contrari acabarem per odiar la seua imatge.

És a dir, en la noció de bellesa manejada per Tusquets a propòsit del seu *joc de te Oronda*¹⁰, que així es diu, és evident que acull i es recolza en un conjunt de subtiletes perceptibles per diversos sentits. No solament es tracta de la bellesa de la peça entesa com una determinada forma objectualment donada per a la seua contemplació, sinó que es tracta d'una «bellesa implicada» amb el funcionament que de l'objecte s'espera, o siga, de la finalitat per a la qual es va pensar. És evident, així mateix, que si la tetera té una peça de fusta en la seua ansa metàl·lica és, a més de per a no cremar-se la mà (*practicitat*), perquè l'usuari es recree (*esteticitat*) en la textura que tàctilment confereix a l'objecte una peculiar qualitat (*artisticitat*). I si l'interior del recipient està banyat en or, això no solament procura un envelliment impol·lut i inalterable del material amatent a contenir el líquid, evitant sabors no desitjats, sinó que atorga –semblant tractament de l'atuell amb tan noble metall– uns càlids i bells reflexos en la visió del te. En definitiva, *artisticitat* implicada en l'estructura de l'objecte i involucrada, alhora, en el dinamisme propi que exigeix l'operativitat d'aquesta classe d'artefactes.¹¹

I si d'un arquitecte i dissenyador passem al camp de l'enginyeria, també trobem opinions fundades sobre acoblament entre el bon quefer funcional i ar-



tístic, com ho demostren àmpliament les obres del que fóra enginyer i catedràtic d'estètica, José A. Fernández Ordóñez. Les seues intervencions van demostrar fins a la seua mort que és possible conjuminar raó i imaginació, tècnica i art, intentant preservar la bellesa no només en general, sinó allí on és més difícil: en la utilitat I per a mostra, un botó: el pont polit, elegant i lleuger com una ploma, a pesar de les seues 30.000 tones d'acer Corten i més del triple de formigó blanc, el *pont del Mil·lenari* a Tortosa (Tarragona), projectat amb Julio Martínez el 1978 i construït el 1981, on tot el món pot apreciar com s'ha sabut conjuminar en aquesta obra el camí de la raó com a enginyers amb l'amor a la bellesa de l'estètica. Bellesa sense distincions, perquè el disseny d'aquest pont constitueix un perfecte encaix entre un lloc fràgil, paisatgísticament i ecològicament, i un artifici monumental d'esplèndida envergadura. Singular simbiosi, en resum, per la qual no només es preserva un entorn natural summament delicat –desembocadura a Tortosa d'un riu emblemàtic: l'Ebre– integrant-hi el pont, sinó que a més amb aquest s'ajuda a *construir*, no un entorn natural, per descomptat, però sí el paisatge d'aquest entorn. Disseny de l'obra pensat, doncs, davall l'òptica de preservació ambiental i de produir el mínim impacte visual paisatgístic.¹²

I si d'aquests exemples actuals passem a l'ahir, un ahir molt llunyà, trobem també significatives postures sobre aquesta interacció que estem considerant: la de la coimplicació entre funcionalitat i esteticitat. Així, trobem un antic precedent en el passatge relatiu al famós fabricant d'armadures Pisties, de què ens parla Xenofont en *Memorabilia* III, 8 i *Commentarii*, III, 10, 10; d'això fa ni més ni menys 2.500 anys. Doncs bé, Xenofont ja informa que en Sòcrates apareix ja la consideració de la importància de l'útil en el concepte del bell, de manera que una cosa és bella si s'adapta a una finalitat concreta. En aquest sentit, en el diàleg entre Sòcrates i Pisties, s'argumenta que una armadura de bella factura és compatible a acomodar-se a l'harmònica figura del cavaller que la usa i procurar-li a més el servei que ha de prestar. No obstant això, quan Sòcrates posa el dogal al coll a Pisties i li pregunta (pregunta parany) què passa si el cos de l'individu és desmanegat, desproporcionat (per tant no harmònic = no bell), Pisties respon que farà l'armadura segons la forma del cos d'aquell individu.

Evidentment sorgeix ací una dificultat, perquè en ambdues hipòtesis la cuirassa s'adapta a les proporcions del cos, però ens trobem que en un cas el cos de l'usuari és bell (harmonia), mentre que en l'altre no (cos de males factures, contrafet). És llavors quan Sòcrates ens etziba el seu corollari: es tracta de dues bel·leses. En el primer cas, les proporcions de l'armadura, a més de convenir (ajustar-se) al cos del cavaller, són per si mateixes bel·les. En el segon cas, són bel·les mentre s'adapten al cos, o siga: en l'ajustament cuirassa-cos; de mane-



ra que encara que la forma del cos no siga bella, en ajustar-s'hi satisfactòriament la cuirassa, permet que pugua considerar-se bell l'interrelacionat binomi. De manera que la bellesa de l'armadura no és absoluta, sinó que guarda relació amb el cos que la vesteix i ha de protegir. És a dir, curiosament, *també* és bella a causa de la seua utilitat.

Així doncs, Sòcrates, uns 2.500 anys abans que l'arquitecte alemany Gottfried Semper —qui en la seua teoria de la forma essencial arreplegava la noció de funcionalisme regit pel principi d'idoneïtat—, ja manifestava un funcionalisme estètic en afirmar, com veiem, que totes les coses que serveixen als homes són alhora belles i bones en tant que objecte d'un bon ús, de manera que —continuava exemplificant el filòsof— fins i tot una borsa d'adob (una borsa de fem, diríem avui) és bonica si està en funció de la seua finalitat; en canvi, un escut d'or (de guerrer, s'entén), si no és apropiat per a complir la finalitat que se n'espera és lleig. O com escenificaria Dielmann el 1990 en el seu *Diálogo del diseño. Sócrates, Prodoktos y la silla*, tindríem:

Prodoktos: Has sentit parlar, oh Sòcrates, d'una ciència que s'ocupa de la decoració de les cases i respon al nom de disseny?

Sòcrates: Certament n'he sentit parlar, és en boca de tots.

Prodoktos: Dígues-me llavors, oh Sòcrates!, què opines d'aquesta ciència.


Sòcrates: La tinc en molta consideració allí on és útil; en ben poca, on no ho és.¹³

— II —

Si l'operativitat permetia, doncs, considerar bell l'interrelacionat binomi cuirassa-cos, veiem —tornant als nostres dies— que tal assumpció d'operativitat satisfactòria no està molt lluny del que va postular André Ricard sobre el que ell denomina «(bellesa de l'eficàç)»: «Hi ha una singular relació entre perfecció operativa i perfecció estètica. Una íntima relació entre bellesa i eficàcia. És com si l'optimització de l'eficàcia, en els éssers i les coses, s'expressara en la bellesa de les seues formes o dels seus gestos».¹⁴

I si tornem a mirar pel retrovisor de la història, què no hem de dir de la posició d'Aristòtil quan, a pesar d'haver romàs bastant fidel a la tradició pitagòrica de la bellesa (l'harmonia és divinament bella per les senzilles proporcions d'índole matemàtica), s'interessava per altres significats i arribava a afirmar que «(la bellesa exigeix sempre una perceptibilitat apropiada)», anticipant-se, sense saber-ho, a qüestions de la futura activitat projectual?

En efecte, el Design Zentrum de Berlín va arribar a elaborar el 1979 —ja ha plogut des de llavors— una descripció de cinc punts sobre el «bon disseny», entre els quals figurava un referit al fet que «(la funció del producte i el



seu maneig han de ser visibles per a oferir una clara lectura a l'usuari».¹⁵ Com? Per cert, i parlant d'harmonia —concretament de la seua forma àtica 'armotton', *harmotton*)— ja significava «ajuntar segons una disposició apropiada»; per tant, més que viable transpolació *avant la lettre* a l'adequació ergonòmica («instrument-usuari, màquina-cos»). Però resulta que més tard seria anomenada 'prepon' (*prepon*)), terme que els romans traduirien segons una doble accepció: a) com *decorum* per a indicar la bellesa formal de la cosa i b) com *aptum* per a expressar la bellesa funcional d'un objecte. Amb això, sens dubte, començava a obrir-se per al futur, a nivell nocional i de discussió intel·lectual, el binomi forma-funció com a oportú sinònim de bell-útil.

En aquesta obertura no podia faltar la participació del gran filòsof del Segle de les Llums, Immanuel Kant. En ell, en declarar el bell com «finalitat sense fi» i establir una distinció entre el bell i l'agradable, l'útil i el perfecte (el que el duria a una reflexió sobre les denominades «bellesa lliure» —per la seua forma pura— i «bellesa adherent») —quan la bellesa d'alguna cosa pressuposa un concepte i la seua perfecció conformement amb la finalitat a què està destinada—, podem albirar l'anticipació a determinades corrents artístiques del segle XX. De manera que, sense anar més lluny, de la «bellesa lliure» quedarien presos estils, tendències o moviments com ara els dels constructivistes, els conreadors de l'abstracció geomètrica i informalista, a més d'altres tipus de formalismes. I pel fa a la «bellesa adherent», perfectament podem traure interessants conseqüències en la interrelació entre la funcionalitat: utilitat d'un objecte, finalitat d'un edifici, necessitat d'una planificació urbanística... i l'artisticitat que tals realitzacions puguen comportar, propiciant d'aquesta manera una vivencialitat estètica molt apreciable.¹⁶

Em perdonareu —els que em llegiu o hagueu seguit en viu la lliçó inaugural— que m'haja estès en aquesta sort d'incursió diacroniconocional, però amb això he pretès subratllar, si més no com a botó de mostra susceptible d'unir-se a molts altres, que l'estètica no ha deixat de donar importància, des de la seua talaia, al tema del funcional. A més, vull assenyalar —de seguida passaré a fer-ho— com la dimensió estètica de la persona i la seua propensió a resoldre problemes s'ancoren en la seua dimensió antropològica i dins del plànol de la quotidianitat.


De manera que si l'estètica ja feia temps —llarg temps— que anava ballant pel món abans de la seua proclamació oficial en el XVIII, de forma semblant aquest tipus de reflexions (contraposicions, síntesis, implicacions...) entre el bell i el pràctic, el formal i el funcional, proporció i bellesa, adaptació i utilitat... van anar desplegant-se anteriorment també al naixement oficial d'aquella, i incrementant-se fins a arribar a l'aparició del disseny industrial pròpiament dit. Punt en el qual, amb persistent vigor, s'han reprès aquestes qüestions, bé per

si mateixes, bé enllaçades amb unes altres i/o amb els nous reptes que lògicament han anat sorgint amb el transcórrer del temps.

- III -

Aprofundint en aquesta temàtica, i en relació amb una certa terminologia molt més propera a l'avui que la que s'ha repassat, es pot dir, per exemple, de passar a analitzar expressions més o menys genèriques com ara «arts industrials», «arts decoratives» o «arts aplicades» –les quals, com subratlla Borrás Gualis,¹⁷ mantenen el seu vigor amb fortuna diversa segons autors i tradicions culturals–, que no poden confondre's les «arts industrials» –de fer-les equivalents a «arts decoratives»– amb el disseny industrial, els objectes del qual –com va deixar perfectament establert Gillo Dorfles en la seua ja clàssica obra *El diseño industrial y su estética*– es distingeixen en el conjunt de les arts decoratives i industrials per la seua especificitat, en tractar-se d'objectes seriatos produïts totalment de manera mecànica i el component artístic del quals queda totalment organitzat: radica plenament ja en el projecte o disseny previ, per la qual cosa el procés de fabricació no hi afegeix res. Per tant, l'artisticitat resultant constitueix un quocient visualitzat/benvolgut (de donar-se/percebre's com a tal) després de la materialització de la peça segons processos mecànics, però és en la seua «concepció» –que quede clar– on es troba el *quid* de la qüestió, ja que una vegada s'ha posat en marxa el procés fabril, ningú pot intervenir per a reconfigurar el producte.

També en el desenvolupament d'un procés artístic (quan, posem per cas, es realitza una escultura o una pintura), la idea *in mente* de l'artista es gesta, va aflorant i prenent cos fins a evidenciar-se (plasmació objectual) en la peça corresponent. Tot i això, ací el mateix interaccionar manual individualitzat entre creador i obra en procés manté un permanent i flexible *feed-back*: una interconnexió fluent d'anada i tornada que no es dona en el procés mecànic del disseny. És per això que el component estètic del disseny i el de l'obra artística no difereixen quant a la seua ideació conceptual bàsica, però sí (i d'ací la distintivitat o especificitat en la seua esfera, a part òbviament de la pragmaticitat del primer) en la manera que es predetermina i es porta a terme mitjançant el procés de materialització dels objectes pertanyents a cada àmbit. Paradoxalment, en la mesura que el procés artístic es considere més com acció intencional (*conceptual art*) que com elaboració prioritàriament material, més es connecta amb aquest extrem del disseny que millor confereix a aquest la seua essencialitat: allò que, deixant a part el subsegüent procés mecànic en virtut del qual acabarà erigint-se seriadament la peça, més el fa disseny: la




idea que tanca i com quedarà projectivament configurada, és a dir, el que serà *a priori* així i no d'una altra manera. I justament en tal estadi és on, indefectiblement, s'ha hagut de pensar i predeterminar complidament la càrrega d'artisticitat que tindrà o no l'instrument, estri o article de què es tracte, i que lògicament podrem considerar (apreciar estèticament) una vegada s'haja materialitzat per obra i gràcia de la cadena industrial i no per mà *artística*.

Certament, l'aparició de nous processos tecnològics està permetent un canvi a l'hora de valorar aquesta indefectible fixesa del procés mecànic. Així, com fa notar Isabel Campi: «La lògica profunda sobre la qual es basa avui la producció industrial no pot ser definida sinó de manera molt impròpia com *racional*. Racional és la lògica amb la qual es construeix la màquina i la manera com treballa aquesta, però el seu nivell tecnològic avançat permet avui obtenir productes que tenen una enorme possibilitat de variació formal i de decoració. Això significa que l'estat de necessitat amb què el disseny històric controlava les seues rígides formes de projectes ha estat totalment eliminat i ara es veu abocat a la gestió exclusivament formal dels seus codis compositius passats».¹⁸

Bé, sense que això invalide el que s'ha exposat anteriorment, és cert que alguna cosa ha canviat en aquest sentit. De manera que, almenys quant a la viabilitat de realitzar sèries limitades quant a formes, colors i proporcions variades, podem considerar el panorama d'una manera menys rígida, amb el que les fronteres entre els processos artístics i *dissenyístics* s'estan difuminant dia a dia d'una forma sorprenent. En aquest aspecte també incidia, a principis dels noranta, Tomás Maldonado en parlar de processos de producció diferenciada, per la qual cosa ja és possible «combinar un cicle de treball d'una sola línia amb cicles de línies convergents, divergents o creuades, de manera que poden alternar-se lots de productes distints i de dimensions variables».¹⁹ Amb tot, la novetat de tal flexibilitat processual requeia més en el canvi nocional dels conceptes d'«iterativitat» i de «sèrie» que en la distintivitat respecte a l'elaboració manual bàsica d'un procés d'objectivació artística.

Encara així i tot, si dels processos de disseny de producte passem als del disseny gràfic (no oblidem que el disseny industrial posseeix la particularitat de generar-se a cavall entre dues cultures, la tecnològica i la visual, així com no pot negar-se que la fenomenologia de la pintura, la fotografia, el dibuix o el gravat mostra una gran *familiaritat* amb la del disseny gràfic), es constata com l'aparició de versàtils eines informàtiques, amb programari altament sofisticat i amb possibilitat de visualització simultània en pantalla (totalment o fragmentàriament, solapadament o en seqüència encadenada) de cadascun dels passos que s'estan executant (a més d'uns altres que, ja fets i provisionalment fixats, serveixen de comparança, a més de la presència d'altres alternatius com previsible camí a prendre), permeten que el procés creatiu, pel



qual la idea *in mente* del dissenyador va aflorant, desenvolupant-se i plasmant-se, siga susceptible d'anar modificant-se de forma molt semblant (atesa la capacitat que –hi insistisc– les tecnologies digitals tenen per a mostrar alhora tot allò amb què s'està treballant, i els passos previs i/o rebutjats, facilitant-se així contínuament sobre la marxa qualsevol canvi) a la d'un artista plàstic. És a dir, en realitat el dissenyador està operant segons un procediment de fluid *feed-back* (ment-passos objectivadors reconsideració-mental nou-pas materialitzador, etc.) com aquell que hem dit que desplegava l'artista en el seu propi procés d'objectivació artística. D'altra banda, en aquest vessant del disseny gràfic no pot oblidar-se la influència que, des dels anys vuitanta/noranta del passat segle cap a ací, ha tingut la teoria de la desconstrucció en concretar-se en la creació visual d'imatges i tipografies d'una manera sorprenentment autoexpressiva, com si es tractara d'una activitat artística pura.

4 . De l'antropològica forma del quefer humà: cognoscitiu, creatiu i tècnic

- I -

Però, tornant a la nostra comparança inicial entre les tasques i els propòsits del dissenyador i els de l'artista, i l'estatus d'ambdues esferes creatives a la llum de certes clarificacions, prosseguim.

En primer lloc, el resultat final del treball d'un dissenyador i el que ix de les mans d'un pintor, escultor o fotògraf semblen —un poc, bastant, molt...— distints; ja veurem. Però quelcom que cal tenir molt en compte, i no obstant això crec que ha estat molt poc degudament subratllat, és que tant l'objecte que un dissenyador projecta i la pertinent branca industrial produeix, com l'objecte denominat *obra d'art*, i en aquests últims temps «accions» i «intervencions» que indueixen a una experiència estètica més o menys fugaç o permanent (i més enllà de l'accionisme tipus *happening*, en qualsevol època: la «representació») que s'executa un nombre indeterminat de vegades: òpera, dansa, obra musical... sobre la base d'un llibret i/o partitura, susceptible d'actualitzar-se davall unes determinades condicions tecnicoinstrumentals apropiades), brollen de quelcom substantiu i s'hi insereixen: la inherent dimensió antropològica dels seus creadors i intèrprets i dels seus contempladors i usuaris.

Com se sap, tant des del punt de vista morfològic com comportamental, l'específic de l'ésser humà és la seua inespecialització. És per això que tal indeterminació és suplida per patrons no biològics de comportament: els anomenats *patrons culturals*, que poden agrupar-se tipològicament segons el més comú dels enfocaments antropològics en utensilis, normes i símbols comunicatius.


Al que em seguisca li semblarà que estic apartant-me del que duem entre mans, però de seguida s'adonarà que en realitat no és així, perquè davall l'aparença de llunyania temporal, el que estic fent és acostar-me a una consideració antropològica del que en aquest discurs també pretenc destacar: que tant el disseny industrial —quelcom molt modern i pròxim— com les manifestacions artístiques —quelcom tan antic i remot com l'aparició de la intel·ligèn-



cia humana— tenen una fonamentació comuna precisament per arrelar-se, tant la dimensionalitat pràctica i cognoscitiva com l'estètica, en el pensar i l'obrar de l'home. I tot i que al principi tant el vessant utilitari pur i dur (indústria lítica) com l'artístic (pintures rupestres) apareixen bastant escindits, això no determina una excloent bifurcació per sempre. Això tampoc significa que el component artístic de determinats processos (rituals) no fóra a més «útil», i que al cap del temps —molts milers d'anys després de la revolució tecnològica del neolític, per a no retrotraure'm més— s'hagen arribat a entremesclar de tal manera funcionalitat i esteticitat, i davall unes coordenades socioeconòmiques totalment distintes, que *allò enginyeril* del producte industrial, com assagetat cap a la satisfacció de necessitats mitjançant objectes i serveis projectats per l'home i constituïts mecànicament, i *el formal*, com a qualitat que no només volem apreciar estèticament com a font de plaer en un objecte *ad hoc* (és a dir, artístic), sinó en tot l'univers de coses-artefactes que configuren el nostre entorn, concreten el nostre hàbitat i ens procuren un més fàcil viure quotidià, hagen acabat per *contaminar-se* feliçment —a la manera que ens suggereix Cattermole²⁰— com no havia succeït en qualsevol altra època històrica d'una manera tan massiva (societat de consum) i influenciadorament (societat mediàtica).

Assumint, doncs, aquesta arrel antropològica fonamentant passe a comparar els dos plànols de realitat creats per l'ésser humà, confrontant certs aspectes concomitants que són clau i, per descomptat, sense obviar-ne els distintius, de manera que pugua constatar-se, des d'aquesta talaia, que és molt el que uneix art i disseny, al mateix temps que persisteix el que impedeix efectuar temptatives reduccionistes. Per aquest motiu, en aquest assaig a tall de lliçó, o viceversa, he hagut de començar —a part de per una àmplia introducció— per efectuar una sèrie de consideracions prèvies sobre determinats aspectes de la terminologia emprada en aquest camp, a fi de facilitar una certa claredat nocional i fer veure que aquesta confrontació, o potser només contraposició, segueix despertant interès.

Quan contemplem una obra d'art, a més d'haver de mantenir una actitud estètica (el pertinent) per a poder experimentar-la com a tal, podem, des d'una actitud cognoscitiva, fer-nos-en una idea més completa —generalment en conjunció o amb ajuda d'altres procediments o informes— tant de l'època en què es va portar a terme, amb els seus aspectes socioculturals i altres, com del rang que estilísticament, formalment, etc., manifesta la mateixa obra en la seua inherent historicitat. És a dir, un determinat quadre de l'Escola de Nova York, una dinamitzada escultura futurista o aquella capella *lecorbusierana*, ja no és —ara, en el moment de la seua contemplació per un espectador— *només* un objecte singular, fruit d'una subjectivitat creadora, sinó que la transcendeix: va




més enllà del plànol de l'objectualitat fiscalista, fins a situar-se o instituir-se en un «(plànol d'objectivitat)» que informa —al marge ja de la seua autoria encara que sense renegar-ne— a tots els vulguen escoltar sobre els patrons culturals, tècnics, econòmics, ideològics i naturalment formals-estilístics, que van fer possible aquells i altres (d'altres autors i amb altres qualitats estètiques) productes de l'univers artístic. Productes assignables al seu torn a conjunts que poden classificar-se; més encara, que de fet són classificats en variades tipologies per estudiosos i investigadors.

Després de valdre's Jackson Pollock (del que precisament ara es compleixen cinquanta anys de la seua mort), com ho va fer, d'una (la seua) peculiar forma de regalimar pintura sobre una superfície amb intencionalitat artística; després que el que va significar *la velocità* en una escultura futurista, fixa per si mateix però amb intenció de suggerir el moviment; després de l'ocupació i modulació del formigó tal com va ser imaginat per Le Corbusier, etc.; altres artistes han realitzat noves i diferents creacions. Però aquells ja històrics *inputs* creativoconfiguradors de les seues respectives poètiques i en els seus respectius camps quedaran en la memòria, podran ser utilitzats per altres, encara que naturalment davall els seus (altres) personals criteris. No obstant això, l'establiment, mitjançant aquells passos constituents, de quelcom innovador en el seu moment no quedarà en el buit, no s'ha de començar des de zero en la experimentació següent.

En el terreny de la invenció industrial, després de l'aparició del motor d'explosió, els successius motors del mateix tipus han anat sent més potents, més lleugers, de més ajustat consum... fins i tot amb transformacions cap a alimentacions energètiques híbrides. I si de les màquines passem a considerar els béns d'equip, adduïm un exemple més bonic: el del danès Verner Panton en realitzar, el 1960, la primera cadira de plàstic injectat feta en una sola peça. Tal procediment va servir per a explorar noves vies, dins del disseny, en l'ús flexible de la fibra de vidre, el plexiglàs o l'escuma, al mateix temps que va generar una peculiar estètica del mobiliari i del seu entorn en virtut de les relacions llum-color. Extrem a partir del qual altres dissenyadors han seguit tractant i desenvolupant satisfactòriament el potencial que tanca el persistent binomi «(forma-funció)», sense descurar l'emoció que com en el seu cas va ser especialment captivadora. En suma, l'ésser humà, una vegada creat el *sistema*, no ha hagut de començar de nou, de manera que tant la creació de singulars peces úniques denominades *obres d'art*, com la realització seriada d'artefactes dissenyats per l'home, han anat evolucionant, cadascun/a en el seu àmbit, a partir del fet, i ambdós extrems enfonsant les seues arrels en el peculiar *querer-facere* i *poiesis*— de l'*antrophos*.

Així doncs, i insistint en aquest punt, quan observem un objecte utilitari, per exemple un arcabús del segle XV, a més de poder acostar-nos-hi amb una cer-




ta actitud estètica —perquè possiblement apareixeran en l'arma una sèrie de fins detalls i destacats acabats de realç (intencionalitat) artístic— constatem que aquest instrument inventat per a disparar (matar), substituït o prolongació d'un ens natural (binomi mà-braç/intel·ligència, així mateix capaç d'efectuar tal tipus d'actes), desplega un «plànol d'objectivitat» que, igual que en els exemples anteriors, ens subministra una sèrie de dades que reflecteixen el nivell tècnic assolit en el moment històric de la seua manufactura, els costums socials d'una època, la situació econòmica per la qual es travessava... Però encara més: aquest «plànol d'objectivitat» que «universalment» defineix una activitat resolta tècnicament d'aquesta manera és atemporal per si. És a dir: les condicions intel·lectuals (esperit) que l'han fet possible (materialització) deixen per a la posteritat la possibilitat que l'ésser humà reprenga l'estadi tècnic (mecanicitat/automatisme de l'artefacte) i d'acabat (ornamentació), així com altres factors no menys importants (valor ergonòmic de tal objecte); en definitiva: el resum del grau o nivell a què s'ha arribat en aquella «classe» de tasca. I d'aquesta forma fer que prossegueixca el procés: modificant-se posteriorment l'objecte en tal o tal altre sentit, anul·lant certs aspectes considerats fins a llavors inamovibles i que una radical innovació pot portar al fet que complisca la seua comesa segons altres pautes. En suma, a continuar escometent noves vies i aportant solucions al marge o més enllà —però gràcies als inicials estadis— del seu originari/ària invenció/inventor, creixent *in progressus*.

Certament, la funció per a la qual va ser dissenyat tal artefacte (matar des de lluny), l'animal a la seua manera també la fa, amb la diferència que per al seu compliment seguirà repetint una i mil vegades el mateix mecanisme conductual; i damunt, ho farà cos a cos i no a llarga distància, que és la forma innovadora de matar de l'home (amb això ni estic induït a matar ni a fer la guerra, que conste!). El que vull subratllar és que la tasca animal sempre es realitza tornant a començar des del principi.²¹ En canvi, com deia Hegel, el treball humà configura quelcom a través de l'utensili, la posada en acció del qual es transforma des de l'iniciàtic pol subjectiu en una activitat universal, de conformitat amb regles universals, és a dir, de conformitat amb regles màximament comunicables entre individus dotats d'intel·lecte.²²

— II —

Per la seua banda, l'activitat artística, que en els seus remots orígens va tenir un marcat caràcter pragmàtic —aconseguir certes utilitats des de representacions màgiques, pintades, esculpides o actuades, que les propiciaren— evoluciona, amb el pas del temps, cap a una funció simbòlica en aliança amb



aspectes mítics i religiosos, amb un paper que cal complir en la societat, fins que aquesta funció se'n desenganxa —encara que sense oblidar-los del tot— per a centrar-se en el seu propi desenvolupament com a llenguatge autònom. De manera que, d'una banda, aquest tipus d'objectivació i, d'altra banda, l'objectivació denominada *ciència*, ja autònoma de qualsevol altra instància a la qual estava unida originàriament (després del nivell d'hominització en què totes les objectivacions es trobarien embrionàriament barrejades en el plànol mateix de la quotidianitat), van anar especificant-se,²³ fins que per fi un gran nombre de tals objectivacions van deixar de justificar-se per una o altra classe de pragmatisme i ho van fer, en cada cas, per elles mateixes.

No obstant això, amb el transcurs del temps, i estem davant d'un altre aspecte important que cal considerar, entre les objectivacions que a poc a poc van anar desenvolupant-se a partir de la realitat de la quotidianitat (*Alltäglichkeit*) —i sense que això signifiqui, com deixa perfectament clar Román de la Calle, que aquesta s'identifiqui amb el plànol del fet artístic, amb el de la ciència o amb el de la moral²⁴— apareix, una vegada superada la llarguíssima etapa del disseny sense dissenyadors —la seua *prehistòria*—, un fenomen innovador, que no nou: el del disseny industrial, objectivació que, assumint aquell incessant discórrer tecnològic originari després del nivell d'hominització, s'implicarà d'una manera nova amb aspectes d'índole artística. De manera que, sense quedar supeditada, tal objectivació, a aquest àmbit —l'artístic—, ni marginar-lo, sorgeix un altre distint: aquell que s'etiquetarà com *estètica industrial*; palès exemple de confluència, que no de reduccionisme, de diversos dominis per a afrontar la labor de disseny, projectació i execució. Això sí que és un imillorable exemple del que es denomina *interdisciplinarietat operativa*.²⁵ I més prompte o més tard qualsevol objecte, o almenys un nombre elevat d'aquests, ja no es limitaria a l'exclusiu acompliment de la seua funció utilitària, sinó que en la seua manufactura, tendent a fer-la factible, es va preveure la possibilitat d'agradar tant a l'usuari-poseïdor com a l'hipotètic cercle dels seus pròxims o afins, amb la qual cosa el concernent a l'aspecte formal quedava, al seu torn, entremesclat d'un paper simbolitzador de la posició de l'individu.

I igualment, es reproduïx —encara que ja de ple en la història del disseny— el procés protohistòric anteriorment assenyalat. Així, les condicions intel·lectuals que fan factibles l'eina o estri instauren el «plànol d'objectivitat», el qual formalitza en un moment donat l'estatus de tal objecte utilitari; alhora que, per la seua banda, el desplegament *poètic* del creador de formes belles va deixant (sincrònicament amb el faedor d'aquell i diacrònicament a través de la seua pròpia creació de formes) una sèrie d'estilemes que, sobrepassant el seu quefer i temps, tracen l'itinerari de tendències i corrents artístics, les ruptures, *remakes*, citacionismes, eclecticismes varis i descobriments dels quals... demos-



tren el trenat històric que hi ha entre un tipus i un altre d'artificis elaborats per mà humana.

Dimensions diferents, sí: el pragmàtic instrumental i el bell formal, encara que enclavades en un mateix entroncament antropològic. Diversitat de significats: també, però d'alguna manera condemnats a entendre's, ja que en major o menor grau hi ha un comú denominador: aquell que s'insereix en ambdós territoris (a manera d'intersecció generadora d'una nova classe de creacions) fecundant la seua «perceptibilitat visual global». La qual, si en un d'aquests —el missatge directe de la seua funció— era prioritària abans que es propiciara aquesta interseccionalitat, i per la seua banda, l'altre àmbit aportava la (la seua) significativitat estètica, no per això pot deixar de comprovar-se que entre ambdues categories (encara queda qui creu que encara hi ha un conflicte per resoldre?) la coimplicació és més estreta a mesura que la susdita *visibilitat funcional* (que evidencia el pragmàtic) s'entremescla amb l'*aspecte visual* (que evidencia el formal). O dit d'una altra manera: permet corroborar la intersecció a què s'ha al·ludit entre la comprensió de la seua utilitat-funcionament i l'aspecte atractiu-atraient de l'objecte. I això no perquè l'objecte en qüestió —vull subratllar— deixi de resoldre la necessitat per a la resolució de la qual es va crear, sinó perquè la seua configuració formal emmascara, precisament a causa de la tecnologia més puntera, els ressorts operatius.


Això comporta, això sí, que en molts productes de disseny d'aquests últims anys l'usuari haja de readaptar-se en la cerca i el maneig d'aquests (nou aprenentatge operatiu), com ocorre en altres camps de la teoria i la praxi humana (penseu en el tipus de tirador o manilles de les portes del darrere de l'Alfa Romeo 156 o 147, camuflats allí on en altres automòbils apareixen menudes brànquies d'aeració). I en els casos de *màxima visibilitat funcional* (segment majoritari de dissenys) tot el conjunt es resol així mateix en una «idea visual» amb la qual entrem en contacte i que, indefectiblement, valorem com més o menys bonica, bella, agradable, elegant..., o tot el contrari, el que permet afirmar, sense deixar de ser compatible amb la tríade propugnada per Gillo Dorfles per al disseny (seriabilitat, producció mecànica i presència d'un quocient estètic a causa de la inicial projectació) que les dues regions de significat interactuen cada vegada més estretament, ja que cada vegada es comporten més com una nova classe sorgida de la intersecció de les dues clàssiques o típiques ja assenyalades (la funcional i l'artística) i que convenim a anomenar *disseny*. És per això que crec que el possible problema futur d'un suposat increment negatiu estilístic pugui vindre més a causa d'un increment de la invisibilitat tecnològica i operativa que per una desmesura estètica, encara que a aquesta, en ampliar el seu espai perquè l'objecte siga palpable, es tiren les culpes.

5 . Epíleg de la lliçó, la temàtica de la qual segueix oberta cap al futur

– I –

Després de tot el que s'ha exposat i de cara al futur, no hi ha dubte que hauran de reconsiderar-se algunes coses, ja que, d'una banda, cada vegada és més elevat el nombre de productes –especialment els projectats per a atendre necessitats comunicatives– en què està sent prioritària la reducció de pes/volum, i la resolució de la qual (als anys més recents de la història del disseny em remet) requerirà una menor corporeïtat i no centrar-se precisament en el seu aspecte (forma), que no ha de deixar de ser fàcil i còmodament manipulable, amb el que el problema formal i d'aparença més o menys bella comença ja, actualment, a ser justament causat pels nous patrons i modelitzacions tecnològiques. Qui ho diria! Recordem, entre objectes fins i tot ja «antics» i quasi *naturals*, el telèfon. Aquest sembla un objecte que satisfà artificiosament (llarguíssimes distàncies, usos horaris diferents) una necessitat natural, sense que coneguen tantíssims dels seus usuaris a quin intern ressort *màgic* respon, quin estrany cor el fa funcionar. No obstant això, la gent sí que sap la quantitat de formes que ha anat adquirint al llarg del temps, tant fixes, sembla lògic, com ara mòbils: encara més lògic i més *natural*, perquè és que per a parlar hem d'estar ancorats en un lloc? Més encara, l'objecte canvia de forma (sembla una calculadora amb una diminuta pantalla de cristall líquid o LCD), però no en canvia la funció essencial, tot i que la funció adquireix noves modalitats d'ús més *naturals*: mobilitat sense fil, converses a tres i més bandes simultàniament, enviament/recepció de missatges escrits i icònics (amb la qual cosa a la *naturalitat* d'escoltar i parlar se suma la de visualitzar) i altres com ara accés a Internet. De manera que, en definitiva, ambdós aspectes –funcionalitat, esteticitat– han hagut de reconceptualitzar-se mútuament, justament per la variabilitat en l'ús i ergonomia configurativa.


I d'altra banda, dia a dia es va incrementant enormement el nombre de ginyes, especialment projectats per a atendre necessitats de treballs mecànics-



rutinaris, on la relació de la màquina-eina *minor* i la seua estètica forma-final pràcticament es fusionen d'una manera com mai havia succeït abans en aquest vessant del disseny de producte, de forma que robòtica i automatismes, cada vegada més intel·ligents i de menor volum, estan generant un disseny *minimal* que confirma el creixement i el finançament d'aquella interseccionalitat significativa abans subratllada. Com a exemples ja podem parlar de prototips com ara el robot tallagespa *Automover* –dissenyat per Stina Nilimaa Wickström per a Electrolux– que recorda a un animal pastant, o l'aspirador automotor *Trilobite*, que recorda la forma d'un trilobit, també d'Electrolux i dissenyat per una altra dona: Inese Ljunggren.

Això quan no és el cas –dins ja de la més avançada tecnologia digital i miniaturització més radical– de nous productes que *pateixen* una enorme pèrdua de corporeïtat per a les nombroses funcions que presten, com ara el sistema de comunicació sense fil per a la llar, el *BeoCom 6000* de Bang & Olufsen, per no esmentar –dins del canvi o renovació del paradigma del cos– interessants exercicis, com ara l'equip musical *BeoSound 9000* d'aquesta mateixa firma. En aquesta fórmula, com en totes les de Bang & Olufsen on l'equilibri entre tècnica i estètica és excel·lent, s'ha cercat –des d'una visió tecnicista i formal– la manera de retornar el sentit visual a la música en plena època dels CD. Com? Doncs evitant el gastat disseny d'una caixa/carregador negre que s'engolisca els CD i el so dels quals escoltem sense «veure'ls». Ara, amb aquest nou producte innovat, mentre s'escolten els CD es veuen girant –i en vertical a tall de columna– com si d'antics discos de vinil es tractara. És a dir, aquesta firma danesa ha retornat el «sentit visual» a la música reproduïble. I això sense menyscar de la seua optimització sonora, assolida mitjançant un *clasper* lector que canvia d'un disc a un altre en el mateix temps que canvia una cançó a velocitat de vertigen: amb una acceleració major que la d'un Ferrari Testarrosa, només que en silenci absolut.

I si d'objectes que, *patint* una enorme pèrdua de corporeïtat per a les nombroses funcions que presten, recuperen el sentit visual d'antany en noves i avançades propostes com l'esmentada, passem a uns altres, què podem dir d'aquells la forma dels quals –configurativa i estètica– ja no és com fins ara es creia que havien de tenir, tipològicament parlant? A ningú se li ocorre pensar que una calculadora de sobretaula i portàtil puga enrotllar-se i dur-se penjant de la mà com una bosseta o un petit paraigua plegable. I no obstant això, amb la calculadora *Sushi*, d'Alan Yip, de Hong Kong (de mitjan dels noranta), és perfectament possible: l'objecte és pla com *una típica* calculadora, però alhora la seua cossalitat també és flexible, de manera que, després d'usar-se amb *normalitat* es plega i s'enrotlla *il·lògicament*, és a dir, com no podíem imaginar en aquesta classe d'aparells. No només constitueix, doncs, l'exemple d'un



objecte (cada vegada hi haurà més) la funció del qual pot portar-se a terme des de/per formes distintes (la forma en tot cas condiona o aconsella, però no determina indefectiblement la funció), sinó també del desenfadat colorit que va aportar en el seu moment al disseny la cultura pop.

— II —

Així doncs, davant la complexitat de la noció dissenyadora, el que contribueix a fer difícil la seua definició idònia, potser no estarem, com es pregunta Rafael Prats, davant una manifestació artística amb les seues característiques peculiars i, en aquest sentit, li passa el que a unes altres? On és la definició de l'art?²⁶

D'altra banda, en la seua crítica a l'esteticisme —a propòsit del mite del caràcter volàtil i evanescent de l'experiència que des del final de segle s'encoratja— José Jiménez subratlla les paradoxes que això comporta en el terreny de la reflexió estètica. Una d'aquestes al·ludeix a on pot ara situar-se la diferència entre representació i realitat. Una altra, al desdibuixament dels límits tradicionals de l'art, i la tercera important, en forma de pregunta, té també el seu entrellat: què té més força estètica, qualsevol exemple de disseny industrial que ens ix a l'encontre al carrer, un nou model de cotxe, posem per cas, o les velles formes tradicionals de l'art ja amb una existència secular?²⁷

I heus ací, per a acabar, una nova paradoxa, perquè encara que en els últims anys el disseny ha arribat a convertir-se en fenomen social, com posa en relleu Rosalía Torrent²⁸, i ha passat a rebre un tractament de comunicació semblant al que ocorre entorn de certs esdeveniments socials, com és que segueix sent minoritari a l'hora de ser atès per la premsa i la crítica des d'un punt de vista rigorós i, al mateix temps, amb claredat per als ciutadans? Quelcom que sens dubte —escometre a fons aquesta classe de qüestions d'una manera crítica i interdisciplinària— seria altament positiu tant per al mateix disseny i el *designer* com per a l'usuari si, deixant el llenguatge hiperestetitzat de la publicitat —que tant influeix en l'acceptació acrítica del producte— es passara a una informació i valoració crítica del disseny sense que això suposara, per descomptat, una anivellació a la baixa en la consideració artística del fenomen.


En definitiva, la problemàtica del disseny, igual que la de l'art, és, i segurament seguirà sent en aquest nou segle XXI, quelcom que tendeix cada vegada més cap a una confluència d'interessos (en el sentit noble del terme), ja que en tractar-se de dos desenvolupaments fonamentats antropològicament en *el fer* i *el crear poètic*, la seua evolució adquireix indefectiblement els tints o l'aspecte d'un projecte comú. No perquè siguin reduïbles, sinó perquè a hores



d'ara —en les quals, per cert, l'art no ha mort encara que es va metamorfosejant en formes i aliances noves— el disseny, deixada arrere la toixa visibilitat industriosa i la mecanicitat recoberta de detalls ornamentals per al seu embelliment epifenomènic, ha arribat no només a considerar molt seriosament l'esteticitat en la implicació de l'activitat projectual, sinó també a reparar en com la mateixa tecnologia en el seu imparable avanç requereix, en uns casos, una relació interactiva de menor copresencialitat física (serveis, telemàtica); però, així mateix, cada vegada més exigeix també, en moltes altres situacions, una major i palesa formalitat (= més visible, aprehensible, destacable, senyalitzable) a fi d'albergar la seua invisible operativitat que tendirà a resoldre's mitjançant un major gaudi.

És per això que, davant de posicions irreductibles o unilaterals, igual que davant de fagocitacions de l'un i l'altre signe en aquest camp bifront de creació, propugnem una estètica industrial no com *apartheid* de l'estètica a seques o amb majúscules —experienciable en entorns naturals i obres artístiques de contemplació desinteressada—, sinó com operativa intercomunicació funcional en l'àmbit de l'excel·lència formal, impulsant una fusió d'ambdós territoris en profitosa contaminació mútua i sense descurar la dimensió emocional humana.

Per tant, de la mateixa forma que la *mecanicitat* ha de comportar —ja ho va fer— una nova manera de considerar i facilitar el món mitjançant els objectes al través dels quals *també* el projecten i configuren, la *Weltanschauung* dels pobladors d'aquest cada vegada més imbricat llogaret global sembla exigir avui —o almenys és el meu desig i proposta— una mirada on l'artefacte s'entenga més que mai com prolongació humana i, en conseqüència, en més afínada comunió amb la resta de les seues consubstancials dimensionalitats; per tant *també* amb la dimensió estètica. En aquest sentit, potser seria desgavellat pensar que el disseny ha pretès —pretén o està pretenent— democratitzar l'estètica (fer una *estètica difondible* en paraules de Misha Black), posant-la al servei de l'usuari gràcies als objectes precisament generats per l'economia industrial? Segurament no és desgavellat pensar-ho. Amb tot, i com afirmava Peter Dormer en advertir, referint-se al disseny, que s'ha convertit en l'art popular del segle XX, és possible que tal asserció no siga molt profunda, però des de la perspectiva que ens proporciona del nostre temps sens dubte és sumament interessant.²⁹ Per bé que, com intervindria Bernhard E. Bürdek —reputat teòric, professor de la Hochschule für Gestaltung (Offenbach am Main)— a propòsit de la concisa frase de Johann Wolfgang Goethe que diu que «l'art és l'art», tot això hauria de fer reflexionar els dissenyadors i recordar-los els deures propis de la seua professió.³⁰ Professió a la qual, recent estrenat el tercer mil·lenni, ja no és possible —recordant les oïdes sordes que es van fer, després de l'informe del Club de Roma sobre la situació de la humanitat a cau-




sa del creixement desaforat dels països industrialitzats, fa ja trenta anys!, a les propostes de projectar dissenys de millor factura i major durabilitat, procurant la reutilització de matèries primeres i facilitant-ne la reparació— deixar d'atendre seriosament aquesta problemàtica. De manera que, com afirma Jordi Pericot, «ja no podem resoldre un problema puntual de disseny sense considerar les implicacions contextuals que comporta. Així, hem d'acceptar la necessitat d'aplicar un “disseny sostenible” emmarcat en les noves línies del sentit que conformen la realitat industrial en la seva globalitat i les estratègies de futur defensades per una política de desenvolupament que s'opose a la degradació del medi». ³¹


I sempre sense oblidar, com sosté Flusser, que el terme *disseny* ha pogut ocupar l'espai que s'hi atribueix en el discurs actual tenint en compte que les paraules —i les seues corresponents nocions— *disseny*, *màquina*, *tècnica*, *ars* i *Kunst* queden estretament interrelacionades. No en va, cadascun dels conceptes que comporten és impensable sense els altres. I tots tenen el seu origen en la mateixa presa de posició existencial davant del món. No obstant això, aquesta connexió interna va ser negada durant segles, almenys des de l'època del Renaixement, de manera que la cultura moderna, burgesa, en contraposar de manera tallant el món de les arts al món de la tècnica i de les màquines, va provocar que la cultura s'escindira en dues branques alienes l'una a l'altra: d'una banda, la científica: quantificable i «dura»; i de l'altra, l'estètica: qualificadora i «blana». Aquesta distinció, antiquada i nociva, va començar a la fi del segle XIX a passar-se de data, conclou l'expert Vilém Flusser. I així, el disseny va saltar la rasa que hi havia i va formar un pont, amb el que «avui dia *disseny* significa —com avancem— més o menys aquell lloc en el qual l'art i la tècnica se solapen mútuament amb la finalitat de preparar el camí a una nova cultura». ³²


I com reafirma el seu deixeble Gustavo Bernardo: «El món de les arts i el món de la tecnologia, separats des del Renaixement, es retroben en el *design* modern que, fins i tot sobrecarregat de la ideologia de progrés, admet un espai d'invenció, subversió i ironia». ³³

NOTES

- (1) Norman, D.: *La psicología de los objetos cotidianos*, Nerea, Madrid, 1990, p. 26-27.
- (2) Flusser, V.: *Filosofía del diseño. Las formas de las cosas*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 25. (Aquesta edició correspon a l'edició anglesa *The Shape of Things*, traduïda per Pablo Marinas).
- (3) Rawson, Ph.: *Design*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, EUA, 1988. (Traducció al castellà d'Alberto Villalba Rodríguez: *Diseño*, Nerea, Madrid, 1990, p. 9).
- (4) Aspecte aquest en el qual, en principi, el disseny mai ha tingut grans previsions. És a dir, el fet que els materials siguin més o menys naturals o d'elaboració sintètica no ha suposat generalment en el disseny industrial *sensu stricto* grans inconvenients, especialment quan es va admetre sense reserves el principi funcionalista d'idoneïtat. Una altra cosa és que els costos i/o penetració/acceptació pel mercat haja influït en l'ocupació d'un tipus o un altre de material. Però, en tot cas, tal elecció es deu més a factors econòmics o a prejudicis que sobre això poden tenir encara determinats grups de consumidors que a una major o menor atribució de significació estètica al material de què es tracte.
- (5) Cattermole, P.: «El diseño en los noventa. El desafío de la responsabilidad» dins *Diseño industrial en España*, (Giralt-Miracle, Capella i Larrea, ed.), Plaza y Janés, MNCARS, Madrid, 1998, p. 71.
- (6) Jiménez, J.: «La modernidad como estética» dins *La modernidad como estética* (actes XII Congrés Internacional d'Estètica), Institut d'Estètica i Teoria de les Arts, Madrid, 1993, p. 9-16.

- 
- (7) Santiváñez, H.: «Diseño y arquitectura en la Bauhaus», *Revista de Occidente*, 212, Madrid, 1999, p. 77.
- (8) Certs tipus de mòbils, com ara el Nokia 3210 (superat ja en aquests moments per altres models, com els de l'actual NSeries de 2006, amb pres-tacions millorades i afegides), van ser dissenyats amb carcasses intercan- viables de cridaners i variats colors. Aparells llançats al mercat davall el cimbell de ser un producte suggestiu, desenfadat i molt divertit, adaptable a l'estil de vida de l'usuari (especialment al juvenil) sense menyscapse del rigor exigible a les seues característiques tècniques (ja podia romandre en espera fins a dues setmanes sense necessitat de recarregar-ne la bateria, enviar missatges amb imatges; a més, era dual i disposava d'altres utilitats per a funcions més avançades com, per exemple, la del text predictiu que podia endevinar el que un volia escriure... Més funcionalitat impossible); de manera, en suma, que articles així concebuts serien pensables sense la via d'esbargiment i ironia que va obrir el disseny postmodern?
- (9) Mañá, J.: «Tecnologia per a un altre desenrotllament», *Temes de Disseny*, 1, Servei de Publicacions Elisava, Barcelona, 1996, p. 137, cita recollida per Raquel Pelta dins «Del diseño sin límites a los básicos» dins *Un móvil en la patera. Diseñando el siglo XXI*, de DDAA, Publicaciones del EACC, Castelló, 2001, p. 189.
- (10) Tusquets, O.: *Más que discutible*, Tusquets Editores, Barcelona, 1994, p. 93-94.
- (11) I passant a un altre tipus d'objectes ben distints, com són els aparells pen- sats per a un tipus o altre de mesurament, i que per tant exigeixen una mà- xima precisió, què no es pot dir del seu rellotge de paret *Nautilus* (dissen- yat el 1996 amb la col·laboració gràfica de R. Rosusselot) que, àdhuc externament de forma arrodonida, es caracteritza per «(tancar/seguir)» la trajectòria numèrica en espiral. Quelcom congruent amb la imatge de l'essència infinita del temps: així apareix la numeració en modalitat horà- ria de 24 hores de manera que l'espiral fa casar visualment l'1 amb les 13 hores, el 2 amb les 14, i així successivament fins a arribar a la correlació entre les 12 amb les 24 hores. Aquest producte constitueix, doncs, un no- table exemple de com la depurada lògica prevista per a aconseguir una impecable funció queda coimplicada amb una formalitat (relleu gràfic en espiral sustentador de les xifres) d'estètica summament enginyosa i elegant, i tot això amb una perfecta visibilitat funcional.

- 
- (12) Molinuevo, J. L. «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», dins DDAA: *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 58-59.
- (13) *Disain Dialog. Sokrates. Produktos und der Sthul* [Diàleg del Disseny. Sócrates, Produktos y la silla], idea de Axel Dielmann, Rogue, 6, 1990.
- (14) Ricard, A.: *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 74.
- (15) Bürdek, B.E.: *Design: Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, DuMont Buchverlag GmbH, & Co, Kommanditgesellschaft, Colònia, 1994. [Traducció al castellà de Fernando Vegas López-Manzanares: *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 14]. Darrerament ha aparegut en llengua anglesa una revisió d'aquesta obra amb el títol: *Design. History, Theory and Practice of Product Design*, Birkhäuser Verlag, Basel, 2005.
- (16) Rambla, W.: «Desde la dimensión estética de la persona: una lección general», dins *Teoría de Europa*, DDAA, Nau Llibres, València, 1993, p. 131.
- (17) Borrás, M.: *Teoría del Arte I*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 116.
- (18) Campi, I.: «El retorn de l'ornament», *Temes de Disseny*, 2, Servei de Publicacions Elisava, Barcelona, 1988, p. 89-90.
- (19) Maldonado, T.: *El diseño industrial reconsiderado* (3a edició revisada i ampliada), Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 11.
- (20) Cattermole, P.: *Opus cit.*, p. 71.
- (21) Potser llevat dels ximpanzés, orangutans, bonobos i goril·les, en les últimes investigacions sobre les seues capacitats cognitives i conductuals dels quals, etòlegs, paleontòlegs i altres estudiosos admeten que aprenen a fabricar les seues pròpies eines des de la infància. El més sorprenent és que sembla que cada població té la seua cultura pròpia, que els individus transmeten de generació en generació. De fet, aquests simis són, després de nosaltres, les criatures que usen un major nombre d'eines i amb més finalitats instrumentals. És a dir, són capaços d'entendre les conseqüències de determinades



accions i planificar així el futur, tal com assenyalen Nicholas Mulcahy i Joseph Call de l'Institut Max Planck d'Antropologia Evolucionista a Leipzig.

- (22) Hegel, G.W.F.: *Filosofía real*, F.C.E., Mèxic, 1984, p.182 i s.
- (23) Lukács, G.: *Estética I*, Grijalbo, Barcelona, 1965, p. 33-146.
- (24) De la Calle, R.: *Lineamientos de Estética*, Nau Llibres, València, 1985, p. 171.
- (25) *Ibídem*, p. 23.
- (26) Prats, R.: «El diseño en Valencia durante la década de los ochenta» dins *El arte valenciano en la década de los 80*, de DDAA, AVCA i Institut Valencià d'Art Modern, València, 1993, p. 273.
- (27) Jiménez, J.: *Opus cit.*, p. 12.
- (28) Torrent, R.: «Del diseño como arte y medios de comunicación social» dins *Hecho artístico y medios de comunicación*, de DDAA, AVCA i Institutió Alfons el Magnànim, València, 1999, p. 105.
- (29) Dormer, P.: *Diseñadores del siglo XX*, Ceac, Barcelona, 1993, p. 10.
- (30) Bürdek, B.E.: *Opus cit.*, p. 68.
- (31) Pericot, J.: «Diseño y globalidad proyectual» dins *El Diseño. 150 años entre la teoría y la práctica*, de DDAA, Institutió Alfons el Magnànim, València, 2000, p. 29.
- (32) Flusser, V.: *Opus cit.*, p. 24-25.
- (33) Bernardo, G.: *Prefacio a l'obra de Vilém Flusser abans citada*, p. 9-21.



WENCESLAO RAMBLA
Praga, agost 2006

