

EL DISSENY I L'ANGOIXA DE LA IDENTITAT

JOSEP PUIG



DESIGN AND IDENTITY ANXIETY

In our country design, and in particular industrial Design is experimented a very active phase due to a diversity of reasons that give good hopes for the future. In very different fields design is spoken of and is given much attention in the mass media. This sometimes gives place to an informative intoxication in relation to the explanation of what Design is.

There are such questions as: what is industrial Design?, which are its historical antecedents? what are the differences between its branches? which is its field of application, its limits and possibilities?, that may be answered in different and at times contradictory ways, owing to the fact, in my opinion, that the theoretical body of teaching has not defined its nature with precision.

The article comments on the lack of historical analysis intrinsic to industrial Design, that is to say with no mediation of architecture art or engineering. It is suggested that one of the causes for this absence is that the «official definition» is ambiguous and allows any sort of interpretation. Another cause may be the little emphasis laid, when speaking of industrial Design, on the nature of the object and its shape as being the centre of design's field of intervention, or on the complex interrelationship of the individual with the world of objects that surrounds him.

The design of objects' shapes, product of a certain field of industry, is liable to undergo the most astonishing and significant evolution as consequence of the relentless development and sophistication of the material, technology and means of production. Nowadays the objects plays the main role. The designer as a shape specialist has an important part in all these events.

JOSEP PUIG

Dissenyador Industrial per l'Escola Elisava de Barcelona. Membre del grup de Disseny TRANSATLANTIC. Professor de Projectes de Disseny de l'Escola Elisava. Medalla ADI 1981, Primer Premi BIMO 84, Delta de Plata ADI FAD 1986. Menció d'Honor Concurs Expo-Optica 1987. Articles a: ON, De Diseño, Domus, Figura, La Vanguardia, 25 Años de Diseño Industrial ADI FAD/G.G. Catalonia Culture.

On som?

No deixa de despertar curiositat el fet que, com més aparent se'ns fa el fenomen del Disseny, especialment al nostre país, com més és motiu d'articles, llibres, programes de ràdio i TV, d'exposicions i conferències, més difícil esdevé realitzar una aproximació ordenada, clara i senzilla al significat i la naturalesa del tema. L'efervescència que s'ha produït és tan tèrbola que complica molt qualsevol intent d'acostament directe als seus plantejaments bàsics.

La confusió terminològica, l'ambigüïtat explicativa, l'erudició aliena i les paternitats desconegudes són algunes de les circumstàncies més comunes que es reflecteixen en les discussions, els escrits i les opinions sobre el Disseny.

I malgrat tot, en això hi ha una activitat jove, ple-tòrica d'energies i amb unes enormes possibilitats a desenvolupar, tan sols entrevistes, que lluita per consolidar-se com una disciplina adulta.

D'una reflexió desordenada sobre l'anomenat Disseny industrial, en sorgeixen una pila d'interrogants, i és per això que les línies següents tracten algunes qüestions teòriques bàsiques que normalment passem per alt i que poden fornir una bona introducció a aquest camp.

La història que encara no ha estat escrita

Actualment les bibliografies generals sobre el Disseny industrial compten amb un bon nombre de títols. També al nostre país llur popularització ha facilitat la publicació de textos originals i traduccions. Els diaris i les revistes incorporen avui dia seccions de Disseny amb una certa continuïtat. Tant és així que el cabal documental augmenta sense parar. Hi ha, però, un apartat que no compta amb un tractament proporcional quant al nombre de treballs dedicats. Aquest apartat és el que correspon a la història del Disseny industrial.

La història del Disseny ha estat tractada generalment en capítols de llibres de caràcter general i en casos més puntuals ha merescut tractats monogràfics. Alguns d'aquests llibres han estat considerats clàssics en la matèria, d'altres, encara que la seva intenció no fos constituir un treball històric específic del tema, per llur mateixa naturalesa s'hi converteixen. La lectura dels uns i els altres ens permet opinar que encara avui en dia el Disseny industrial té una història escrita com de préstec, parcial, anecdòtica algunes vegades, ambigua, en alguns moments desconcertant i no exempta de certes contradiccions. És, moltes vegades, una història feta a partir de bocins d'altres històries i acomodada, segons les circumstàn-

cies, al col·lectiu a què pertany l'autor. A partir de la selecció de dades i documents, ens adonem que se'n podria bastir una altra sense que tinguessin necessàriament gaires punts de coincidència. La història del Disseny s'ha escrit juntament amb l'origen i el desenvolupament de l'arquitectura moderna, com opina Nikolau Pevsner¹. El vincle íntim amb el fenomen arquitectònic de finals del s. XIX i principis del XX amb què és tractat el Disseny, ens dóna la visió d'uns objectes subsidiaris de l'arquitectura, que són fonamentalment els components del mobiliari i altres complements de la llar. És, per tant, una visió parcial i selectiva que tan sols fa referència a un àmbit molt concret. El producte industrial, que pertany a una altra categoria, no hi és practicament tractat.

Un altre llibre prou conegut i significatiu, és el de Reiner Banham². Aquí també s'analitza la història del Disseny a través del prisma de l'arquitectura. Banham delimita un període, el bateja i s'hi instal·la per estudiar-lo amb la minuciositat pròpia d'un miniaturista xinès. Banham al·ludeix a la màquina, a la industrialització i a la producció massificada com a trets que marquen decisivament una època, però en el seu llibre, l'estudi arquitectònic actua com a catalitzador de la interpretació del fenomen creatiu d'aquest període, que comprèn els primers trenta anys del nostre segle.

Amb una altra intenció i sense constituir una obra d'història del Disseny, hi ha el llibre de Siegfried Gideon³. Aquest treball resulta ser un prodigiós compendi de dades i documents sobre l'evolució i la influència de la mecanització en la producció industrial. Tal i com apunta el seu autor, aquest llibre és una història dels resultats, productes i esdeveniments normalment poc coneguts i vinculats a l'espectacular desenvolupament de la producció mecanitzada. La lectura de l'obra de Gideon facilita la comprensió de l'evolució moderna de l'objecte, de la incidència dels objectes sobre les formes de viure i de la transcendència de la mecanització dins de la nostra civilització. No és, per tant, una història del Disseny, però resulta evident que el Disseny té una gran part de la seva història protagonitzada per aquest fenomen.

Vittorio Gregotti proposa⁴ corregir la deformació cultural que fa del Disseny italià un mer apèndix de la cultura arquitectònica del Moviment Modern, i com ell mateix apunta en el pròleg, el llibre reflecteix quasi privilegiadament el punt de vista projectual de la producció industrial, que és, per altra banda, i contínuament segons que ell mateix expressa, molt complexa i rica, i amb la qual caldria afrontar l'anàlisi històrica, social, econòmica, productiva, antropològica, etc. Aquesta obra és, doncs, a l'altre plat de la balança, i com també diu ell mateix, una invitació per a qui vulgui completar amb totes aquestes variables, l'estudi encetat. El llibre de Gregotti assenta

un precedent, és un primer intent de bastir una història del Disseny del producte industrial, a partir de l'important patrimoni projectual de la producció industrial italiana.

Hi ha més obres, o capítols d'altres obres sobre el disseny industrial que en tracten la història com per exemple la *Storia del design* de Renato de Fusco⁵, *Breu història del disseny industrial*, John Heskett⁶, i en general, l'obra de Gillo Dorflès i Tomás Maldonado. Menció especial mereixen els temes de Disseny industrial escrits per Jordi Mañá per a l'Enciclopèdia Espasa, on la història i l'anàlisi de la praxis projectual, especialment fent referència al nostre context, hi són reflectides profusament.

S'han citat unes determinades obres amb la intenció de mostrar que la història del Disseny industrial de què disposem obeeix a la llei del pèndol. O es decanta cap a l'àmbit arquitectònic, o contràriament ho fa cap al de l'enginyeria. El terme mitjà, el camí propi, no s'ha aconseguit encara. No disposem, doncs, d'un treball globalitzador sobre la gènesi i l'evolució d'aquesta disciplina. Un estudi sobre totes les variables que han incidit en els projectes de les formes dels objectes industrials, i també en la relació d'aquesta amb llurs usuaris i el context que els envolta esdevé necessari per a pal·liar aquesta deficiència.

¿Quina és potser una de les traves més evidents que obstaculitza la solució d'aquest fet? Doncs que avui dia el Disseny industrial continua patint un problema d'identitat derivat fonamentalment de la seva mateixa definició.

SOBRE DEFINICIONS I ALTRES TEMES

El disseny, una paraula que fins fa molt poc no produïa cap reacció a la majoria de les persones que la sentien, ha esdevingut un terme «universal» i pràctic que vinculem a innombrables activitats. Essencialment, aquest fet no té gaire importància, ja que tot és encara prou recent i això ja els succeeix a d'altres activitats en fort desenvolupament. Si busquem el significat de la paraula al diccionari, veurem que no és clar que cap col·lectiu estigui exclusivament legitimat per a fer-ne ús. Diversos autors ja han tractat aquest problema d'utilitzar un terme amb un significat més enllà del que li correspon segons el diccionari.

Disseny, a la nostra llengua, significa delineació d'un edifici o d'una figura. El significat que atribuïm al terme és conjuntural. I és aquí on comencen les complicacions. André Ricard ens diu:

«En aquest sentit, el terme anglès «design» és molt més adequat i explícit que «disseny» per a indicar

aquest significat decisiu. El verb «to design», a més de significar «dibuixar», «traçar», equivalents al verb «dissenyar», també vol dir «designar», «destinar». El substantiu «design» significa alhora «dibuix» i també «designi», «intenció», «finalitat»⁷

En principi, el significat de la paraula disseny que ha adoptat la nostra llengua no exclou que sigui àmpliament utilitzat. Aquí s'inicia la confusió, quan parlem de disseny de moda, disseny de joieria, disseny d'enginyeria, disseny arquitectònic, disseny gràfic, disseny industrial, disseny d'interiors, etc.

Si acceptàvem que des del moment que complementem la paraula disseny, evitem aquest problema d'identitat, tindriem realment molt de guanyat.

Si entenem que dissenyar és configurar una forma, sense entrar en més precisions sobre quin tipus de forma sigui, tan sols ens mancarà definir en quin àmbit es realitza aquesta formalització.

Resulta francament incòmode que en una disciplina nova com és el Disseny industrial l'ambigüitat de plantejaments pugui originar aquest confusionisme. El Disseny industrial, però, encara es troba amb un altre contenciós: el de la seva pròpia definició. Si acceptem que el fet de dissenyar, segons sembla, ha existir sempre, en sentit ampli, però que la seva història és diferent segons a quin sector fem referència, ja haurem avançat una mica. Per exemple, quan ens referim al Disseny industrial, parlem d'aquella activitat orientada a la configuració de la forma dels productes industrials d'ús. Atès que el qualificatiu industrial és tan ampli com ambigu, en parlar de producte ens referim a la categoria dels objectes produïts industrialment. Amb aquesta terminologia de producte, objecte, forma i ús, el tema ja va prenent un altre caràcter. Gillo Dorfles ja puntualitzava sobre aquesta qüestió:

«Seria erroni, primer que res, considerar que el disseny industrial és una doctrina relativa a un sector que ha existit sempre: el de l'objecte utilitari... Una de les primeres condicions necessàries per a considerar que un element pertany al sector que ens proposem examinar és que sigui produït amb mitjans industrials i mecànics: és a dir, mitjançant la intervenció, no solament fortuïta, ocasional o parcial, sinó exclusiva, de la màquina».

Més endavant, afirma:

«Segons que observo sovint, hem de fer coincidir els començaments del disseny industrial amb l'adveniment de la màquina per a la producció d'objectes projectats per l'home. Això vol dir que no es pot parlar de disseny industrial amb referència a èpoques anteriors a la Revolució Industrial... Només a prin-

cipis del segle passat comença, doncs, a haver-hi objectes fabricats industrialment a base de dissenys concebuts i estudiats per a una producció en sèrie»⁸

Ja als anys seixanta sembla que Dorfles deixa ben clara una de les característiques fonamentals del disseny industrial; la creació de formes per a la producció seriada d'objectes fets amb la intervenció de la màquina dins de l'àmbit de la indústria.

La mateixa definició de l'ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design) que deixa les portes obertes a tot tipus d'interpretacions i exigeix quasi sempre una explicació complementària, diu el següent:

«El dissenyador industrial interpreta i serveix aquelles necessitats humanes que poden ser cobertes donant forma a productes i serveis. La funció d'aquests productes i serveis és ajudar l'home a fruitar millor de l'entorn que ell mateix crea»⁹.

A la vista de tot això, veiem que cal emprendre una discussió teòrica, perquè, a la pràctica, el tema ja està força resolt pels seus requeriments operatius, que mostren la necessitat d'introduir una terminologia revisada més d'acord amb la realitat professional, que, a l'hora de la veritat, és allò que marca les pautes d'actuació. És possible potenciar la qualificació de dissenyador de productes i també neutralitzar el dubte de si el Disseny industrial comprèn el mobiliari o no, etc. Cal trobar la manera de donar més informació i abandonar aquest mar de dubtes terminològics que només contribueix a fomentar la confusió i l'arbitrarietat. És l'objecte, allò que sembla acotar l'àmbit d'intervenció de —acceptem-ho de moment—, l'anomenat dissenyador industrial.

EL MÓN DELS OBJECTES

A la majoria de les manifestacions sobre el Disseny industrial es posa poc èmfasi en la naturalesa mateixa de l'objecte i en el seu protagonisme en la vida de l'home. A partir del moment en què es precisi la dimensió del món dels objectes des d'una òptica, s'establiran les bases per a ajustar els fonaments del Disseny industrial amb una nova concepció de la disciplina que fins ara encara no ha arribat a la pubertat i que va a les palpentes en la realitat més immediata, sense una veritable projecció de futur. Si acceptem que projectar la forma dels objectes que han de ser produïts per un tipus o altre d'indústria és una tasca relativament nova, cal recordar que l'objecte com a entitat té la mateixa antiguitat que l'home. El Disseny industrial com a activitat professional esdevé una

necessitat, en alterar-se la forma artesanal de produir aquests objectes i aparèixer un desequilibri entre les seves prestacions funcionals, estètiques i comunicatives naturals, que mai no havien estat interpretades isoladament i que els imperatius de la producció desvinculen. Però la qüestió que se'ns planteja de forma automàtica és: ¿què és un objecte i què es pot qualificar així? ¿Quins àmbits es poden considerar objectuals?

A. Moles, realitza un estudi sobre el món objectual i a propòsit d'aquest estudi, Romà Gubern, en el pròleg, diu:

«La societat industrial ha transformat radicalment l'hàbitat de l'home durant els últims cent cinquanta anys, i amb això ha creat un novíssim espai artificial, el tret més peculiar del qual radica en la proliferació dels objectes manufacturats per l'home. En venir al món en aquest context preexistent, la sensibilitat humana s'ha atrofiat en la percepció i valoració de quelcom tan comú i quotidià en la nostra civilització occidental, fins al punt que en el seu estat actual hom la podria qualificar encertadament de societat de consum, de «societat objectual».

I apel·lant a la necessitat d'un llibre com el de Moles, diu:

«En anys molt recents, la invasió massiva d'objectes trivials produïts en la societat de consum occidental ha posat violentament de manifest l'interès sociològic i la urgència d'una «teoria de l'objecte», que inclogui en el seu estudi, des de l'olla a pressió fins a l'automòbil, del tamboret al bolígraf».¹⁰

És molt interessant de citar els primers capítols del llibre de Moles, quan analitza i descriu la naturalesa de l'objecte:

«A la nostra civilització, l'objecte és artificial. No direm que una pedra, una granota o un arbre és un objecte, sinó una cosa... L'objecte té, doncs, un caràcter, alhora passiu i fabricat. És el producte de l'Homo Faber, o bé, encara millor, d'una civilització industrial».¹¹

Moles inicia el tema partint de la definició filològica de la paraula objecte, i diu:

«Etimològicament, «objectum» significa «llançat contra», cosa existent fora de nosaltres mateixos, cosa posada davant de nosaltres»¹².

A la fi del capítol, Moles sintetitza i formula la definició d'objecte com a element del món exterior, fabricat per l'home i que aquest pot agafar i manipular.

Una altra obra que cal ressenyar, tot i que tracta el tema de l'objecte de caràcter artístic, la publica Juan Eduardo Cirlot, l'any 1953¹³.

Com ens diu Lourdes Cirlot en el seu pròleg, aquest llibre pren una especial significació els anys vuitanta, quan els pintors, els escultors i els dissenyadors plantegen sense parar noves possibilitats.

Cirlot cerca, a l'inici de l'obra, la definició d'objecte, i ens diu:

«Segons les investigacions realitzades fins al present en la teoria de l'objecte, els objectes són il·limitats. Tanmateix llur infinitud no impedeix que s'agrupin d'acord amb llurs notes més generals, és a dir, segons llurs determinacions.

I a continuació emprèn una classificació dels objectes en reals, ideals, segons valors metafísics, etc. Cirlot no redueix la naturalesa de l'objecte a la condició de ser fabricat per l'home, sinó que aquesta mena d'objectes la inclou en una determinada classe, quan diu:

«El nostre interès es refereix especialment al món dels objectes físics i concrets, i, dins d'aquest domini, als artificials, als creats per la mà de l'home, que, en conseqüència, ostenten la doble empremta de la naturalesa i de l'àmbit universal del que és humà».

Més endavant, continua:

«L'era de la tècnica és, doncs, en resum, l'època de l'objecte, l'entronització del seu reialme... De moment comprovem la ingent multiplicitat dels objectes, per la qual l'home ha aconseguit una positiva capacitat de creació (intervenció i modificació) còsmica. Des dels bronzes xinesos i les destrals de sílex a les metrallores elèctriques i els ciclotrons, s'estén un panorama tan ric i ambivalent que tant pot provocar l'èxtasi de l'orgull com la més negra angoixa. Potser ara ens estem ja acostant al meridià de l'equilibri entre l'home i l'objecte»¹⁴

Tant un autor com l'altre destaquen la importància i la transcendència de l'objecte industrial en el nostre context actual, encara que hi ha diferències conceptuals a l'hora de determinar quan ho és i quan no ho és. ¿Quina llum dóna tot això a les preguntes que ens havíem formulat? El dissenyador industrial treballa per a aconseguir la forma d'aquests objectes, però cal preguntar-nos quin és el límit del seu ventall de possibilitats. Moltes de les consideracions sobre la classificació del disseny provenen d'entendre quins són els límits del panorama objectual, i sobre això sembla que no hi ha acord. Moles considera els mo-

bles com a frontera d'allò que es pot considerar objecte, quan diu:

«Un objecte és independent i mòbil. Un moble gairebé no és un objecte, perquè, contràriament a la seva etimologia, és immòbil i generalment voluminós. Només adquireix la qualitat d'objecte, quan es converteix en un mòbil transportable o transportat, com una tauleta o una cadira»¹⁵

Moles teoritza més i sembla que redueix l'àrea legítima d'intervenció del dissenyador a una pura qüestió semàntica i dimensional:

«En general, l'home roman fora dels seus objectes, i això és aplicable també a l'automòbil, al qual, amb tot, la seva mobilitat confereix molts dels caràcters d'un objecte»¹⁶

Per altra banda, sembla que hi ha una coincidència a conceptualitzar l'objecte per la seva qualitat d'artificial, per la seva predisposició d'ús, per la dimensió (superior, igual o inferior a la talla humana) i per la importància del contingut formal.

El factor dimensional pren una importància in-sospitada, si s'aprofundeix una mica el tema. En funció de tota aquesta teoria, un cub de deu centímetres d'aresta podria ser la forma d'un objecte d'ús quotidià, però quan aquesta aresta és de deu metres, aquesta mateixa forma perd la categoria d'objecte i n'adquireix una de nova que depèn de la intenció amb què ha estat creada. Aquesta nova dimensió influenciarà d'una manera molt diferent l'ànim de l'observador-usuari: la magnitud impressiona, la magnitud imposa. Formalment però, i és curiós, estem parlant del mateix. Le Corbusier, amb el seu Modulador, ja havia plantejat tota aquesta problemàtica. Moles, atenant a aquesta condició dimensional, classifica els objectes en aquells als quals es penetra (els maxiobjectes), els de la nostra talla (mobles, etc.), els que es poden agafar amb la mà i, finalment, els microobjectes. Per al dissenyador industrial, cal plantejar-se la formulació d'una teoria dels objectes que, a més de considerar la qualitat d'artificial i de dimensional, plantegi la temporal, la simbòlica, l'afectiva, etc.

Les relacions de l'home amb el seu entorn objectual encara no són ben conegudes.

EL DISSENY CONTEMPORANI D'OBJECTES

El protagonisme que pot adquirir el Disseny objectual en un futur molt immediat encara no és prou assumit. Les immillorables qualitats de l'objecte d'ús per a experimentar i admetre els avenços culturals i

tecnològics més rellevants de la nostra civilització, confereixen una sèrie d'atractives propietats a aquesta àrea projectual, avenços que afavoreixen notablement les possibilitats de veure materialitzades moltes quimeres. L'evolució tecnològica ha propiciat novament canvis i mutacions. Ha estimulat els avenços en aquelles disciplines projectuals més vinculades als resultats. Avui dia és possible l'obtenció de formes molt complexes, mitjançant processos de fabricació i materials nous i a l'abast. Es poden aconseguir resultats que anys enrere era prohibitiu o purament especulatiu de pensar obtenir. Això, i altres factors han contribuït a la crisi de molts dels dogmes del racionalisme, uns dogmes que han tingut un pes específic considerable en el disseny dels objectes contemporanis. L'objecte, com a producte cultural vinculat al món del pensament i de les relacions humanes, també es modifica. Diu Alessandro Mendini en un article:

«Després de l'experiència nuclear i de l'espai, ens trobem ara en l'època postindustrial: informàtica i electrònica per una banda, «nova artesanía» per l'altra. «Els objectes filosòfics» del disseny neomodern es basen en l'exaltació dels capteniments individuals, no en els de la massa, en els rituals domèstics subjectes a canvi continu... Crec que l'eslògan adaptat als objectes del futur podria ser el següent: «cap objecte no és igual a un altre», que significa adaptar els objectes a la diversitat dels homes. En realitat, «cap home no és igual a cap altre»¹⁷.

L'objecte, que hem definit segons una determinada categoria dimensional i productiva, permet una materialització cada cop més versàtil i immediata. El cicle de creació d'un objecte és relativament breu comparat amb el d'alguna altra realització arquitectònica o d'enginyeria. El seu mateix cicle de vida, amb aquesta característica actual d'un envelliment immediat, exigeix una dinàmica àgil de renovació. Cada vegada hi ha més probabilitats d'aplicar al Disseny les possibilitats que ofereix l'alta tecnologia i de donar resposta a les inquietuds culturals d'una època com la nostra, cada cop més exigent i més diversificada. Al Disseny industrial, se li obren unes atractives possibilitats, perquè podrà veure materialitzat el major nombre de les seves propostes.

Alhora cal denunciar l'estancament de la divisió clàssica de les categories del Disseny, que respon més a uns imperatius d'ordre acadèmic i administratiu que a la veritable realitat del moment. L'activitat pluridisciplinària desplaça una concepció arcaica del Disseny fonamentada en l'objecte, la grafia i l'espai. El coneixement i la pràctica en altres àrees del Disseny, joieria, indumentària, etc., es fa imprescindible. Aquesta interrelació, que mai no es posa en evidèn-

cia, és exposada d'una forma clara en el següent comentari de Peter Dormer:

«Pensem, doncs, en altres tipus d'arts aplicades i de disseny. Suïssa, per exemple, ha produït la peça de joieria contemporània que ha tingut més èxit de la dècada. Es tracta d'una obra que resol moltes polaritats entre la funció i la no funció, el modernisme i el postmodernisme, la jerarquia i l'igualitarisme. És el rellotge Swatch. És la peça més representativa de la joieria de mitjans dels anys vuitanta a Europa... La revolució més important de «portables», per exemple, no va venir dels nous joiers europeus, sinó d'un fabricant japonès, el Sony Walkman... Aquí la lliçó és que, quan una cosa és funcional i alhora genuïnament entretinguda, traspasarà fronteres i trencarà tota mena de convencions... Els progressos dels sistemes de circuits microchip i l'invent del compact disc indiquen que s'està dissenyant una nova generació d'ornament per al cos, funcional... Sembla estrany que el progrés en els ornaments portables vingui dels dissenyadors de productes i no dels joiers»¹⁸.

Es fa evident que la relació entre la forma i la funció és molt més complexa que allò que deixa entreveure el discurs tradicional que ho supedita tot a la utilització física de l'objecte, o sigui a la seva manipulació. La satisfacció de necessitats mitjançant els objectes, compromís històric del Disseny industrial, va molt més enllà d'aquest esquema tan simple.

Així, Juan Cueto considera que:

«L'objecte en el qual es reconeix aquesta era complexa que uns qualifiquen d'hiperindustrial i altres de postindustrial, té bastants més tractes amb l'immaterial que amb el material...

L'objecte modern no habita ja a l'escenari de la producció, sinó en el vell món de les idees... Aquest objecte modern, fill putatiu de la civilització de la imatge i de l'economia invisible, institueix l'era del producte imaginari».

PUNT I FINAL

La realitat i la teoria tenen tendència a córrer per camins paral·lels, i és degut a això que mentre estem discutint alguns conceptes més pròxims a la «meditació transcendental» que a altra cosa, en la pràctica quotidiana s'estan projectant contínuament nous objectes per a ser produïts industrialment i vestir l'entorn artificial on es desenvolupa la nostra existència.

Robots i ordinadors, nous materials i tecnologies sofisticades per a processar-los, electrònica i artesanía, primitivisme i intel·ligència artificial, sèries idèn-

tiques i infinites i objectes personalitzats, formes i ornaments, informació i aïllament, materials naturals i tractaments sintètics... constitueixen algunes de les variables que incideixen en la producció contemporània dels objectes, que d'aquesta manera es converteixen en receptors privilegiats de canvis i mutacions més significants. El Disseny pren part en tot això. Les coses s'han complicat i per aconseguir resultats formals a l'altura de les circumstàncies presents, s'exigeix una intervenció projectual lúcida i rigorosa, creativa i culta, inquieta i decidida.

Construint una història, homologuem el present i el futur. Definint amb claredat, evitem ambigüitats i contradiccions. Acotant l'àmbit d'intervenció, concentrem els esforços. Com diu Cueto parlant de la metamorfosi de l'objecte: «Segles després, s'inverteix el miracle inaugural: La Carn es fa verb... Em refereixo a la metamorfosi radical que l'objecte experimenta. I qui diu objecte, diu el fetitxe de la producció, el protagonista indiscutible de la revolució del consum massificat, l'emblema de la materialitat, el símbol central del materialisme, el model d'això que amb més o menys encert hem optat per a anomenar «realitat» Al dissenyador industrial, com a especialista de la forma dels objectes, se li presenta davant un repte veritablement temptador».¹⁹

Referències

1. Pevsner, N. *Pioneros del diseño moderno, de William Morris a Walter Gropius*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972. Pevsner, N. *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1973.
2. Banham, R. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
3. Gideon, S. *La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.
4. Gregotti V. et al. *El disegno del prodotto industriale Italia 1860-1980*. Electa, Milá, 1986.
5. de Fusco, R. *Storia del Design* Laterza, Roma, 1985.
6. Herket, J. *Breve historia del Diseño Industrial*. Ediciones del Serbal, S.A. Barcelona, 1985.
7. Ricard, André. *Diseño, ¿por qué?* Pag. 168. Gustavo Gili Barcelona 1982.
8. Dorflès, Gillo. *El diseño industrial y su estética* pag. 16. Editorial Labor, S.A. Barcelona 1977.
9. Ricard, André. *Ibidem* pag. 169.
10. Gubern, Román. *Introducción Moles, A. «Teoría de los objetos»* Pág. 7 Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975

11. Moles, A. *Teoría de los objetos* pag. 30 Gustavo Gili Barcelona 1975.
12. Moles, A. Ibidem, pag. 29
13. Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo de los objetos a la luz del surrealismo* pag. 19 Editorial Anthropos. Barcelona 1986
14. Cirlot, Juan Eduardo. Ibidem pag. 23
15. Moles, A. Ibidem pag. 32
16. Moles, A. Ibidem pag. 31
17. Mendini, Alessandro. Ningún objeto es igual a otro *De diseño n.º 2* any pàg. 27
18. Dormer, Peter. Quin és el futur de la joieria contemporània? *Joieria Europea Contemporània* pag. 66 Fundació Caixa de Pensions.
19. Cueto, Juan: *Anuario «Art Book» I*, Editorial Pigmalion, Madrid, 1985 - Introducció.