

pretatius amb què cal valorar coneixements ja experimentats i versions històriques, i la introducció de variables d'elements i d'elements variables nous. I tot, amb la finalitat de subministrar un instrumental pedagògic, crític i creatiu, apte per fer front als requeriments professionals.

LA TENSIÓN NECESARIA EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO. LA OPCIÓN DIVERSIFICADA DE LA ESCOLA ELISAVA

No parece excesivamente osado afirmar que el modelo de desarrollo, adoptado por el diseño en Cataluña, ha influido considerablemente sobre el cariz y las peculiaridades que aquí ha tenido la enseñanza de esta materia. Más aún, las escuelas e instituciones que se han dedicado, desde hace años, a la tarea pedagógica han cumplido un importante y activo papel en la conformación de la cultura del diseño, sobre todo en la medida en que ha sido muy reducido el número de agentes que han intervenido en esta configuración.

No es éste el momento de señalar cuáles son las principales características que puedan ser enumeradas como fundacionales y definitorias de dicho despliegue. Para hacerlo, habría que contar con un análisis capaz de singularizar aquellos rasgos claves en el proceso de estructuración del diseño en Cataluña. Para profundizar en este análisis, deberíamos partir de la existencia de estudios y monografías sobre el progreso, tanto del diseño como de aquel conjunto de cuestiones previas que, en los países de Europa Occidental, han llevado a la delimitación del concepto y de la profesión, de los contenidos y de la práctica.

Pero no constituye una exageración afirmar que el volumen y la capacidad de reflexión que ha tenido el diseño catalán sobre su pasado, sobre sus precedentes y sobre su presente han sido —y son— bastante escasos, prácticamente inexistentes, a pesar de la presencia de algunas, muy pocas, excepciones.

Por lo tanto, el nivel de conocimientos y referencias sobre los que basarse para delimitar los rasgos característicos, es absolutamente deficitario.

Esta carencia de cultura histórica ya nos da una primera pista sobre la mencionada particularidad en el tipo de evolución del diseño en Cataluña, que lógicamente tendrá una fuerte incidencia en la cualidad y trascendencia de los planteamientos de tipo pedagógico que se han ido estructurando a lo largo de los últimos treinta años.

Pero hay un segundo rasgo de esta singularidad que hay que tener en cuenta, tanto por su incidencia como por su importancia: el retraso con que se da el reconocimiento del término diseño. En este sentido, produce, como mínimo, una cierta incomodidad que se acepte el hecho de que la introducción del concepto de diseño en el contexto cultural catalán no tenga lugar prácticamente hasta los comienzos de la década del sesenta de este siglo; y que, asimismo, debe admitirse la debilidad del eco conseguido. No será hasta bien entrada la década del sesenta, que el diseño se mostrará capaz de interesar —aun así dentro de círculos reducidos—, sin incidir, por lo tanto, con un mínimo de rotundidad, en el tejido social y económico.

LA PRIMERA PARADOJA: ¿UNA INDUSTRIA SIN DISEÑO?

Este retraso y frialdad de una sociedad industrial, como es la catalana, para acoger el diseño denota una primera paradoja, una especie de contradicción original, que aquí debe soportar el diseño; contradicción que, a la vez, tendrá una fuerte influencia a la hora de formular una propuesta pedagógica y de dotarla de un mínimo de rigor y de capacidad de convencimiento. Es decir, al enunciar una propuesta, capaz de relacionar la práctica y la cultura del diseño con el entramado social y económico, con la civilización del objeto, con el entorno proyectual, con las expectativas que se exigen a la resolución formal y comunicativa de los productos. En cualquier caso, contradicción y dificultad que aparecen desde la perspectiva de cualquier definición o planteamiento bajo el cual se contemple el fenómeno del diseño.

Este conflicto radica en el reconocimiento general, según el cual la aparición e interés, a lo largo de la historia, por los temas fundamentales de contenido diseñístico han sido consecuencia de la existencia de unas condiciones previas: hipótesis que se puede perfectamente admitir, aunque sea como coartada explicativa y justificadora del nacimiento y posterior fuerza del diseño.

Y por el contrario: también se admite que cuando se han dado unas ciertas premisas en el seno de las formaciones sociales, han surgido, casi como resultado natural, cuestiones que apuntan a la difusión de la disciplina del diseño.

A grandes rasgos, puede aceptarse sin ninguna duda que muchas de estas condiciones han estado presentes en nuestra sociedad.

En efecto, normalmente se ha vinculado los comienzos de las preocupaciones alrededor del diseño con los primeros efectos de la revolución industrial y con el nacimiento de un nuevo tipo de sociedad y de orden económico. Concretando más, el punto de partida se sitúa generalmente cuando convergen una serie de hechos en la sociedad, tales como:

- Quebrantamiento de la manera de producción artesana, determinado por el nuevo proceso de trabajo industrial.
- Ruptura de la correspondiente sociedad corporativa; ampliación del mercado y del volumen de la producción.
- Ruptura de la unidad, existente hasta entonces, entre la ideación y la ejecución; sustitución consiguiente de esta unidad por una diferenciación estructural entre el proceso de trabajo correspondiente a la proyectación y el relativo a la fabricación propiamente dicha.
- Alejamiento del ámbito de estas dos instancias de la capacidad de decidir sobre las características del producto, volviéndose cuestión privativa de la propiedad de los medios de producción.
- Aparición de las dificultades inherentes a las nuevas maneras de producir, tanto en lo que respecta al aprovechamiento de la mano de obra y a la división del trabajo, como en lo que hace a la utilización de los nuevos medios de producción, de los nuevos materiales y de las nuevas tecnologías.
- Pérdida de las referencias cualitativas y de los modelos a seguir en la obtención de los nuevos productos.
- Incapacidad del viejo sistema para satisfacer las anteriores exigencias y requerimientos, tanto de orden técnico como cultural.

No es necesario decir que estas cuestiones no aparecieron todas al mismo momento sino en el transcurso de un largo período de tiempo. Asimismo hay que tener en cuenta que no se producen únicamente en los nuevos sectores industriales: también se hacen presentes en la vieja producción, aquella que continúa siguiendo los esquemas laborales propios de períodos anteriores.

En todo caso, se trata del inicio de un proceso que sigue vigente y que aún no se ha acabado. A tal efecto, recordemos la actual aplicación de las nuevas tecnologías en el campo productivo; la aparición de nuevos materiales y nuevas materias primas; la tendencia hacia un mercado cada vez más mundial; la defensa del mercado nacional y el mantenimiento de la identidad de los grupos; los sucesivos hábitos de consumo; el aumento de la intervención de las unidades de producción en las decisiones del consumidor; la creciente importancia y fuerza de los problemas planteados por el equilibrio ecológico, que afectan tanto a los factores productivos como a la utilización del objeto.

En este sentido, no se pueden plantear grandes dudas sobre la presencia en la sociedad catalana de los fenómenos indicados y de los interrogantes y problemas que plantean los nuevos aspectos productivos, las nuevas pautas de consumo y la formación de un mercado peninsular. Aún más, el desarrollo industrial de Cataluña no está fundamentado en la industria siderúrgica o en la industria basada en la abundancia de los recursos naturales. Se produce sobre las industrias de transformación, cuya materia prima se debe importar.

Esto significa que la estructura productiva, a partir del impulso inicial otorgado por el sector textil, se irá configurando sobre el soporte de la modificación y acabado de los objetos, obtenidos mediante la manipulación de una multiplicidad de materiales. Y éste es precisamente uno de los modelos de desarrollo industrial que facilita la aparición y el crecimiento de la temática del diseño.

De modo que la evolución tanto de nuestro contexto social como del marco económico no ha sido tan diferente del de aquellas sociedades geográficamente vecinas que se plantean la producción y resolución de los aspectos comunicativos y expresivos de los objetos obtenidos, seriados, dirigidos a una demanda reciente, de acuerdo con las sugerencias del mundo artístico, cultural e industrial. Sociedades todas que intentaron enfrentarse con esta problemática, como mínimo, a través de la intervención del artista y del experto en las artes aplicadas, en un mundo cada vez más conformado por un entorno objetual.

Así pues, parece que, en los países industrializados de la Europa Occidental y Central, se da un conjunto de motivos que explican y justifican, en primera instancia, la aparición de una consciencia a favor del diseño a finales del siglo XIX y primer tercio del XX, y, en segunda instancia, el despliegue de esta consciencia, en la configuración de la disciplina y de la práctica del diseño.

Paradójicamente, parece que aquí, este conjunto de motivos fue irrelevante para conseguir un cierto reconocimiento e interés paralelos a los conseguidos en aquellas sociedades. Resulta, pues, poco comprensible la incapacidad de reacción por parte de la sociedad catalana ante problemas y cuestiones frente a los cuales se habían mostrado sensibles, prácticamente sin excepción, casi todas las sociedades de su entorno.

36

¿O UN DISEÑO SIN HISTORIA?

¿Será que la manifiesta falta de memoria histórica no nos ha permitido conocer lo que realmente sucedió en este ámbito de preocupaciones, correspondientes al triunfo y evolución de la industrialización? ¿O la falta de interés por el conocimiento de nuestro patrimonio cultural nos ha impedido tener una mínima referencia del desarrollo del diseño en Cataluña, desde el inicio de la industrialización hasta la década de los sesenta?

No sabemos si es más lamentable la posible insensibilidad de la sociedad catalana para reaccionar ante los nuevos problemas y las incapacidades del nuevo aparato productivo industrial y de la sociedad emergente que le correspondía, o quizás la no excesiva densidad cultural de la misma sociedad para conocer y respetar muchos aspectos, creemos que fundamentales, que han determinado su patrimonio cultural y social, su manera de ser. Es evidente que sólo la realización, en diferentes direcciones, de líneas de investigación nos sacaría de esta duda.

De todas formas, el hecho de situar en un período tan reciente, como es la década de los sesenta, el nacimiento del diseño en Cataluña obliga a aceptar un elemental dilema, que de una manera simplificada se podría formular así:

— o bien la sociedad catalana, desde el tiempo de la irrupción de la revolución industrial, no se había planteado, y por lo tanto, no había intentado resolver aquellas cuestiones que en las sociedades industriales europeas vecinas habían llevado hacia planteamientos de carácter diseñístico, lo cual al menos intentaría explicar el inexcusable retraso,

— o bien habrá que aceptar que la aparición del diseño a fines de la década del cincuenta desconoció —o silenció— los esfuerzos y los caminos que hasta entonces se habían emprendido.

Afortunadamente las disyuntivas no se plantean con esta rotundidad y elementalidad. Incluso se puede atenuar y rebajar la radicalidad de las dos posiciones extremas, añadiendo una serie de cuestiones que en última instancia justificarían el atraso en la aparición del diseño en Cataluña.

La primera de ellas podría ser la ruptura que significó la misma Guerra Civil (1936/1939) que, entre muchas otras cosas, impidió continuar, a lo largo de los años cuarenta, las actividades desarrolladas por las corrientes racionalistas existentes en los momentos anteriores a la Guerra Civil. Más en concreto: el demostrado interés de estas corrientes por aspectos vinculados al diseño industrial y a la industrialización de aquellos productos con los que el arquitecto tenía una fuerte vinculación profesional. No en vano, el GATCPAC —grupo que había reunido a los principales nombres de esta tendencia— había puesto en marcha en el centro de Barcelona un espacio comercial, MIDVA, Mobles i Decoració per a la Vivenda Actual.

La proscripción del GATCPAC en la posguerra llegó al extremo de estar prohibido incluso mencionar su nombre y su obra. El rescate de las realizaciones de los arquitectos del GATCPAC y del alcance de su trabajo como conjunto se debe a la actividad del GRUPO R que, a lo largo de la década del cincuenta, actúa como núcleo de agitación y de polémica, en el seno del triste panorama de la época. No es de extrañar que importantes componentes del GRUPO R

serán los que actúen como pioneros de la introducción del diseño en Cataluña.

Del mismo modo hay que hacer referencia a la decadencia y congelación del impulso que habían tenido las Artes Decorativas y el Art-Déco en los años treinta. La pervivencia en plena posguerra, tanto de la misma tendencia como de sus representantes más notorios, más allá de su momento más fecundo, motivó, entre otras cosas, una no excesiva buena prensa de que disfrutó la entidad más representativa —el Foment de les Arts Decoratives, el FAD—, a pesar de la vertiente positiva que mostró en la realización de los Salones del Hogar Moderno, en la década del cincuenta. En cambio, señalemos la buena acogida que tuvo la Sección de Diseño Industrial de la misma entidad —la Agrupació de Disseny Industrial del FAD, el ADI/FAD.

Pero mientras tanto, el diseño que tiene lugar en Cataluña cuenta con las ausencias apuntadas y con la frágil sensibilidad histórica descrita. Y, en consecuencia, el diseño se va estructurando sin poder recurrir a los elementos activadores que explican en otras sociedades la aparición y posterior despliegue de su problemática. Y con el agravante de tener que explicar, cuando se reivindique su consistencia, que toda la coherencia que se ha dado en el resto de países industrializados, aquí no es aplicable. La causa de esta no aplicación fundamentalmente se tiene que justificar aludiendo al desconocimiento.

No hay historia, ni prehistoria anterior, y la que pueda haber prácticamente se desconoce o no se toma en cuenta. La fidelidad a planteamientos anteriores es inexistente. De acuerdo con esto se hace difícil evaluar el diseño que se inicia en Cataluña a partir de los sesenta como consecuencia de una evolución histórica, con un pasado con nombres y apellidos. Es decir, como el resultado de una evolución que se gesta a partir de confusos planteamientos y que paulatinamente va adoptando un concentrado determinado, codo a codo con el progreso de sectores y ramas próximas del conocimiento y de la acción, de la cultura y de la economía. Curiosamente no hay continuación, pero tampoco hay ruptura. Se trata de un nacimiento *ex novo*.

Por lo tanto, lo que hoy día se entiende en Cataluña como Diseño se sitúa en el seno de un marco, modelado a lo largo de los últimos treinta años, y determinado por una práctica y unas coordenadas que fijan una ortodoxia, nacidas ambas a lo largo de este período. El diseño en Cataluña es hijo de la sociedad catalana que se va configurando a partir de los años sesenta, y responde a los requerimientos y esperanzas de una parte de esta sociedad.

LA SEGUNDA PARADOJA: ¿UN DISEÑO SIN UNA ESTRUCTURA QUE LO ACOJA?

Parece que de acuerdo con todo lo que se ha dicho hasta ahora, se puede deducir que la propuesta del diseño que toma forma en Cataluña, a partir de los años sesenta, corresponde a un modelo que se configura a destiempo, fuera de tiempo, casi al margen del texto histórico y del contexto geográfico, correspondientes a los países industrializados de la Europa Occidental. Para entenderlo, se debe recurrir a argumentos y vivencias que no son las que se describen en

los modelos explicativos, utilizadas para legitimar el fenómeno del diseño.

De esta forma, la aparición del diseño en Cataluña se estructura prácticamente al margen de una lógica evolución histórica. Nos atreveríamos a decir que este surgimiento puede ser considerado como el resultado de un acto voluntarista, practicado por un grupo de personas, con el afán de recomponer los contenidos y los instrumentos culturales de la sociedad, correspondiente a aquellos momentos críticos de la historia de Cataluña. Es decir, en sus inicios, la actuación a favor del diseño puede considerarse como una más de las realizadas por una parte de los elementos progresistas del país; elementos que se habían propuesto evitar la destrucción llevada a término por la dictadura. O al menos así ha sido siempre considerado.

Hay motivos, pues, para introducir una segunda paradoja en el desarrollo del diseño en Cataluña. En efecto, el diseño se caracteriza, en general, por su cariz pluridisciplinario. Este aspecto se ha exagerado tanto, que incluso ha habido —y hay— dificultades para definir su particularidad a partir de sí mismo, superando la tendencia a convertirlo en una mera sumatoria de las disciplinas que en él participan. Significa esto que desde siempre el diseño ha estado integrado —quizás excesivamente— en el conjunto de compartimientos en que se ha dividido el saber humano. Y también como práctica profesional, se ha articulado con las actividades más próximas.

A pesar de esta capacidad que tiene el diseño para vertebrarse con la sociedad, no es excesivamente difícil enumerar, en el modelo que adopta en Cataluña, una serie de constantes ausencias de carácter muy general: ausencias que, como mínimo, muestran la inexistencia de un engranaje que lo articule con gran parte del conjunto de sectores e intereses de la sociedad que lo rodea.

Así, se puede hacer mención a:

– La incapacidad para conseguir con fuerza suficiente, en el pasado y casi también en el presente, una política gubernativa mínimamente clara, a favor de la resolución de aquellos problemas de producción, de consumo, o de mercado, que se encuentran en la base de los planteamientos en torno al diseño, o bien para llegar a formulaciones que reclamen la necesidad de aparatos del estado, conscientes del papel del diseño en el seno de la sociedad industrial.

– La tradicional ausencia de un estado de opinión ante la mala calidad de la producción industrial, que explicita una preocupación por el entorno objetual, ya sea por motivos éticos o por razones puramente culturales. Y esto se puede aplicar desde la inexistencia de una línea de pensamiento favorable a la reivindicación del ideal artesanal, hasta la ausencia de sensibilidad para conservar los buenos ejemplos conseguidos.

– La poca capacidad, como pauta general, de los viejos oficios industriales y las artes industriales y decorativas para transformarse en germen de la nueva corriente del diseño; de tal manera que se han desaprovechado las grandes oportunidades de los movimientos artísticos y culturales, dotados de fuerza en Cataluña, como es el caso del Modernismo o del Déco, para conseguir dicha transformación, para construir la nueva vía del diseño.

– La insuficiente incidencia de los sectores ilustrados de la burguesía que, con continuidad, hayan planteado y formu-

lado —es decir, se hayan interesado por— una cultura del objeto ligada al espíritu de la cultura industrial.

En todo caso lo que ha habido es ausencia o desconocimiento de los grandes nombres, tanto en lo que se refiere a movimientos sociales, al pensamiento o a las tendencias, y su falta de preocupación, como mínimo, por la existencia de un entorno objetual. Como también, por parte de las industrias, salvo muy contados casos, que hayan apostado claramente a favor del diseño como factor productivo, capaz de resolver parte de sus problemas de fabricación o de mercado, o como elemento generador de valor añadido. Sin duda, resultaría comprometido reunir un repertorio de productos, destacables por la calidad de la aportación formal o por algún elemento innovador de suficiente entidad y escala, equiparable al peso e importancia que ha tenido el total de la producción industrial catalana en el transcurso de su historia.

Por lo tanto, la estructura de acogimiento se evidencia casi inexistente. Desde las instancias culturales y artísticas en general no se ha manifestado una preocupación por la civilización del objeto. Tampoco los requerimientos industriales han impuesto la conveniencia de las mejoras productivas y de mercado, capaces de ser vehiculizadas por el diseño.

Como consecuencia del carácter que adopta su implantación en Cataluña, el diseño se presenta, a principios de la década del sesenta, como el resultado de la acción de un conjunto de personas que se agrupan en torno de una institución —la Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives, ADI/FAD—, quienes habían intentado una actuación previa, como fue la fallida creación del Institut de Disseny Industrial de Barcelona, el IDIB. De esta manera, el diseño, y desde su aislamiento, se desarrolló bajo la consideración de bien cultural, con unas características determinadas por sus promotores; aislamiento que desde el comienzo se había intentado evitar, como se deja entrever en el Manifest del Institut de Disseny Industrial de Barcelona (junio, 1957) que había conseguido el apoyo del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, del Colegio de Ingenieros Industriales de Barcelona, del Fomento de las Artes Decorativas y de la Asociación de los Artistas Actuales.

Pero parece que ni siquiera esta mínima conexión se consiguió. Si se compara la Junta Gestora del IDIB y la primera del ADI/FAD se puede ver que se mantienen Antoni de Moragas, Alexandre Cirici-Pellicer, Pau Monguió, Ermenegol Passola, Oriol Bohigas y Ramon Marinello, se incorporan Juli Schmidt, André Ricard y Albert Bastardes, pero cae el sector ingenieril (Manuel García Madurell, Wilfred Ricard y Joan Vallvé).

¿UN DISEÑO SIN DEBATE?

En estas circunstancias, el despliegue del diseño se apoyará en el ADI/FAD. Es decir, el diseño —tanto su práctica profesional como su fundamentación conceptual— se siente hijo de la labor desarrollada por el ADI/FAD. A lo largo de más de una década, ésta será la única entidad existente que centrará la actividad en el campo específico del diseño industrial. En efecto, no será hasta julio de 1974 que se constituirá, bajo la forma de sociedad anónima, el Centre de Dis-

seny Industrial de Barcelona, que más tarde se convertirá en la Fundació Barcelona Centre Disseny (BCD). En 1978 se pondrá en funcionamiento la *Associació de Dissenyadors Professionals* (ADP), de carácter eminentemente profesional.

El ADI/FAD pondrá en marcha un conjunto de manifestaciones de cara al público, centradas en la implantación del premio Delta. Esta misma actividad y la buena prensa de la que gozará prácticamente desde sus comienzos, determinarán una situación que favorecerá su papel hegemónico y único a lo largo de mucho tiempo. Parece evidente que esto último estará reforzado por la débil vinculación y conocimiento de los posibles precedentes de la acción en torno al diseño y por su falta de articulación con los otros sectores de la sociedad.

De tal manera que casi toda persona vinculada con el diseño y con la profesión verá en las Agrupaciones del FAD —pues la ADGFAD que recoge la vertiente del diseño gráfico fue fundada en el año 1961— una especie de reconocimiento de un esfuerzo que hasta ese momento era prácticamente desconocido; prácticamente todo lo que de una manera u otra tenga vinculaciones con el diseño, tendrá que ver con estas agrupaciones. Y esto, a pesar de las dificultades del primer ADI, más bien decantado hacia el ámbito del arte y de la arquitectura, para conectar con las personas, que con independencia del nombre con que era cualificada su profesión, ejercían como diseñadores.

La acción de estas entidades abarcó desde la función de aglutinar a los diseñadores, la defensa de los intereses del diseño, la promoción y divulgación del diseño, los contactos con los organismos internacionales, etc., hasta la elaboración de un corpus teórico y la determinación de lo que prácticamente se entiende como el buen diseño.

Como consecuencia, se consolidó, en cierta manera, un tratamiento unitario del fenómeno del diseño, de carácter no oficial —sino más bien de oposición al sistema político—, pero que, en la consciencia y también en el subconsciente de la mayoría de las personas pertenecientes al sector, vinculó fuertemente.

Parece coherente considerar que el papel de acompañar la actividad global del diseño era excesivamente ambiciosa para ser realizada por una institución con unos activos iniciales realmente débiles, con recursos escasos, en el seno de una sociedad cultural y económicamente en estado crítico. Recordemos que además se actuaba en un sector que arrastraba un déficit inmenso, tanto de tipo histórico, como de apoyo social, tal como ya hemos visto en las páginas anteriores.

Para hacer más explícita la debilidad en la arrancada, aunque sólo sea a guisa de anécdota pero evidentemente demostrativa, baste comparar el frustrado nacimiento del IDIB con los precedentes de la puesta en marcha de la *Associazione per il Disegno industriale*, nacida un año antes, en 1956. Sólo una muestra: la ADI italiana solicitó la adhesión de industriales y técnicos pertenecientes, entre otras, a empresas con antecedentes de diseño como Arflex, La Rinascente, Pirelli, Cassina, Innocenti, Olivetti, La Pavoni, Rima, Pinin, Farina, Arteleuce, Guzzi, Kartell, Montecatini, Fiat, etc., de críticos como Giulio Carlo Argan y Gillo Dorfles, y de diseñadores y arquitectos como Franco Albini, Sergio Asti, Ludovico Belgioiso, Gigi Caccia, Anna Castelli, Achille y Pier Giacomo Castiglioni, Giancarlo Frattini, Ignazio Gardella, Ludovico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Roberto Menghi, Carlo Mollino, Bruno Munari, Marcello Nizzoli,

Carlo Pagani, Gio Ponti, Ernesto Rogers, Alberto Rosselli, Sambonet, Ettore Sottsass, Albe Steiner, Giotto Stoppino, Vittoriano Vigano, Marco Zanuso, etc., y así hasta setenta y cinco diseñadores. (La consistencia conseguida por Italia en esta época y el alto nivel en cantidad y calidad de sus componentes justifica una explicitación detallada).

Además la ADI italiana no intentó cubrir todo el movimiento que tuvo lugar en Italia, que por otra parte fue notoriamente más rico y denso que el de aquí.

En este marco se establecerá una ortodoxia del diseño aquí en Cataluña, que se mantendrá a lo largo de bastantes años. Dados los supuestos de partida, lógicamente se apostará por aquellos aspectos más generales y socialmente más comprometidos y que se reflejaron a lo largo de los años veinte en los teóricos de la Bauhaus y posteriormente «gute-formados» a través de la Escuela de Ulm. Esto suponía plantear el diseño fuera de un contexto cultural e industrialmente muy determinado, el de la Europa Central del período de entreguerras.

En efecto, en el manifiesto del IDIB se enuncian taxativamente las coordenadas del diseño:

La esencia del Diseño Industrial es el estudio de la forma de los objetos fabricados en serie, basado solidariamente en el de los materiales, el proceso de fabricación, la función física a cumplir y la necesidad psicológica o estética a satisfacer, dentro de un contexto social y económico determinado.

En la muestra de los primeros premios Delta, los del año 1961, se explicaba lo que se entendía que eran las exigencias del correcto diseño: racional utilización del material empleado en la producción del objeto; forma estética; la solución adoptada debía satisfacer los aspectos funcionales requeridos al producto. Y, en la misma línea, al justificar los premios otorgados, en el Acta de concesión se aducen fundamental y casi únicamente: el cumplimiento de los requerimientos funcionales y utilitarios, la simplicidad constructiva y la generación de pequeños avances en los mecanismos mediante soluciones de diseño.

No es del todo exagerado afirmar que el discurso del diseño no se alejará demasiado de lo que rezuman estas calificaciones. La concepción redentora del diseño, la esperanza en su utilización en los procesos productivos de la industria, el total rechazo de la manera de trabajar artesana, la confianza en sus aspectos progresistas, el anclaje en la reductora dicotomía forma-función, etc., serán una especie de constantes en este discurso. Aunque, alguna vez, será matizado, por parte de algún importante pionero —como es el caso de Antoni Moragas—, con el fin de reivindicar la vertiente expresiva en el objeto, y revisado críticamente por Oriol Bohigas.

La reflexión, por lo tanto, no avanzará demasiado, mientras que la acción, el trabajo de los profesionales, se irá incrementando cada vez más, muchas veces trabajando a favor, y únicamente a favor, de la causa del diseño. El trabajo de los diseñadores será el gran activo del diseño catalán, sobre el que se fundará el boom de los ochenta. Entre tanto, el sector industrial, por regla general, y en plena etapa de crecimiento económico, continuará no confiando en las capacidades del diseño.

La crisis en la concepción unitaria del diseño en Cataluña

se producirá en el transcurso de la primera mitad de la década del ochenta, cuando en la matriz establecida se introduzcan con fuerza las nuevas corrientes del diseño europeo, especialmente el italiano, y se consiga un cierto pluralismo en los enfoques y en las actividades. Habrá que esperar hasta la irrupción de nuevas publicaciones y de nuevos dinamizadores de la vida cultural del diseño. Pero esta ruptura en la consideración unidimensional de la disciplina también se producirá con un cierto retraso.

En efecto, prácticamente al mismo tiempo que aquí se estaban proclamando las bases ideológicas del diseño, con la consciencia de que se actuaba en nombre de la vanguardia, que se era vanguardia, en algunas partes de Europa se modificaba lo íntimo del diseño de acuerdo a otros supuestos, bajo la consideración que aquella había segregado unos evidentes dispositivos de perdurabilidad y estabilidad que, en el fondo, le impedían desarrollar su función alternativa e investigadora. Y esto, en la segunda mitad de los sesenta. Cuestiones nuevas u olvidadas se formulaban con una cierta claridad, poniendo al descubierto maneras divergentes del modelo dominante hasta entonces.

Entre ellas: el rechazo de un lineal discurso racionalista aplicado a la proyectación de los objetos; la utilización del lenguaje de algunos mass media; las referencias al Pop art; la revalorización de los componentes expresionistas; el interés por investigar las cualidades de los productos, que poco después se canalizará en el Diseño Primario; el énfasis en las capacidades evasivas del diseño como método para escapar de la aplicación dogmática y epifenoménica del funcionalismo en el entorno cotidiano; la experimentación con nuevos materiales con independencia de su aplicabilidad productiva; las tentativas por fundamentar una cultura del objeto y del diseño, concéntrica pero independientemente de la cultura de la promoción industrial; la aceptación de la ligereza de muchos de los procesos de fabricación y de las tecnologías utilizadas, con la consiguiente afirmación del diseñador como nuevo artesano; la aproximación a la pequeña y mediana empresa como sitio privilegiado de experimentación e innovación; la potenciación de las capacidades comunicativas y expresivas del objeto; la búsqueda de la influencia del artista.

Muchas de estas consideraciones, que incidirán de lleno en el desarrollo del diseño y en su aprovechamiento intensivo y rentable por parte de la industria, se planteaban antes de la contestación del 68: Archizoom se funda en el año 1966; en el mismo año, y también en Florencia, empieza sus actividades Superstudio; un año después se forman el Grupo UFO y el 9999. Y no sólo en Italia; también en Inglaterra (Archigram), o Austria (Hollein).

ELEMENTOS DE TENSIÓN EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO

Cualquier persona puede llegar a sospechar que los modelos interpretativos del diseño en Cataluña se formulan casi siempre tarde y a destiempo. Parece plausible creer que las condiciones del país no han ayudado a que se manifestaran en el momento oportuno. Pero, no siempre, a nuestro entender, se debe buscar la justificación en una coyuntura desfavorable.

Sería, quizás, bueno que, en primer lugar, se profundizara mínimamente en las razones del atraso. Y, en este punto, se analizaría, con toda seguridad, el porqué de la curiosa paradoja de una sociedad industrial sin motivaciones para el diseño, al menos hasta la década de 1960. O, quizás, fuera conveniente estudiar cómo ha sido posible la configuración de una sociedad moderna con una tan frágil memoria histórica que acaba favoreciendo una insuficiente conscientización.

Y nos preguntaríamos las razones del hecho paradójico de ser una sociedad que se enmarca en la Europa Occidental y en la que, no obstante, el diseño no ha sido reclamado con cierta insistencia sino recientemente —y por lo tanto no ha sido acogido— prácticamente en ninguna de las instancias que la conforman; ni desde la cultural, ni desde la industrial, ni desde la correspondiente a los viejos oficios, ni desde las del poder político o económico, entre otras.

Para finalmente entender el porqué de que con tanta facilidad se hayan tenido que introducir interpretaciones de la historia y de la realidad del diseño, que corresponden a evoluciones de las fuerzas sociales, económicas y culturales, correspondientes a otro contexto y a otra etapa del despliegue de dichas fuerzas; interpretaciones importadas a destiempo que han resultado casi imposibles de aplicar a las condiciones fácticas, en cuyo marco ha tenido y tiene lugar el diseño en Cataluña. Una cosa es la exigencia de conocer la evolución y los avances en torno al diseño que se producen en otras sociedades y situaciones, como puntos de referencia y fuentes de mejora, y otra es su extrapolación para explicar lo que ha sucedido aquí y conformar una expectativa de futuro.

Si se acepta esta situación, resulta lógico deducir que el nivel y la cantidad de información acumulada a lo largo de la historia de la cultura del diseño autóctona ha sido más bien poco satisfactoria, en tanto estos esquemas interpretativos se han importado con retraso, y prácticamente con una fecha de caducidad muy próxima. En todo caso, el debate ha sido casi inexistente.

No quisiéramos que esta visión del diseño en Cataluña fuera interpretada como un rechazo de sus realizaciones, o como un traspaso de responsabilidades a otros sectores de la sociedad de aquello que no se ha conseguido, o como una defensa de su activo acumulado.

El objetivo ha sido, en todo caso, enfatizar, quizás desde una cierta radicalidad, un entramado de consideraciones y de interrogantes que la práctica educativa ayuda a poner de manifiesto, por el simple hecho de coincidir en ella elementos del mundo profesional, del campo especulativo, y del conocimiento histórico: preguntas que, creemos, es conveniente afrontarlas, en la búsqueda de una cierta coherencia pedagógica. Siempre que esta misma práctica —que por definición debe diferenciarse por su intención crítica— asuma la parte del compromiso adquirido en la conformación del actual universo del diseño catalán.

Es, pues, con esta intención, que nos planteamos encontrar aproximaciones más convincentes —y no respuestas reductoras— e interpretaciones más inherentes a las cuestiones apuntadas, mediante hipótesis quizás poco confortables. Es en este contexto y en el seno de esta concepción crítica, y también creativa y motivante, de la evolución del diseño en Cataluña, donde hay que situar la participación de una escuela. Más concretamente, en la conjunción de dos perspectivas: por una parte, la reflexión sobre el estado de

la cuestión, y, por otra, el replanteamiento de un modelo interpretativo, como base para ir introduciendo nuevas variables.

A) La reflexión crítica y fundamentalmente una investigación, rigurosa y profunda, ayudarían a plantear el estado de la cuestión del diseño, aquí y ahora. Y de esta forma, se favorecería la posibilidad de romper con algunos de los mitos que planean sobre el diseño catalán y su historia, y que, creemos, han dificultado una mayor fidelidad a su significación. También, se evitaría el tener que acudir con tanta frecuencia a interpretaciones poco ajustadas y a visiones que no ayudan a desvelar una comprensión más esmerada.

Y, por otra parte, se podría prevenir que el escaso conocimiento que a veces se tiene de la complejidad del diseño lleve a su descubrimiento como un hecho nuevo, y a formulaciones capaces de agotar el patrimonio conseguido con los esfuerzos realizados en los treinta años de conscientización y despliegue.

B) Llegados a este punto, parece innecesario explicitar que en el fondo de este acercamiento al diseño hay un partido tomado, que se fundamenta en un conjunto de consideraciones que se han desarrollado en el presente trabajo y que se podrían sintetizar en: la creencia de que el diseño en Cataluña presenta unas características históricas y evolutivas, que, como hemos intentado apuntar, se pueden calificar de bastante singulares, y no obstante suficientes para construir una interpretación a partir de ellas mismas, sin la necesidad de recurrir obligadamente a otras pautas ajenas de implantación y crecimiento. Sobre todo si éstas nos propinan un análisis, quizás brillante, pero quizás también desvinculado de la realidad, y por lo tanto, poco enraizado a un contexto y a una sociedad concreta.

El contenido de la exposición desarrollada a lo largo del artículo refleja una perspectiva en la que se destacan más las ausencias y los déficits que las presencias o la abundancia. No resulta demasiado brillante ni el conjunto ni tampoco cada una de las variables y rasgos que en él se dan. Pero quizás sea higiénico asumir, entonces, que es así, *sin intentar paliar* o esconder las consecuencias de la confirmación de esta hipótesis.

Pero, al mismo tiempo, hay que afirmar que, a pesar de esta inferioridad y estas carencias, la acción, la práctica y la profesión han conseguido unos resultados harto destacables, debido, en parte o en su conjunto, a los esfuerzos realizados desde los años sesenta. Y que esta actuación ha sido capaz, en los últimos años, de interesar y de conseguir una resonancia en otros países de sólida tradición en el diseño. No creemos que esta característica se pueda aplicar a demasiadas actividades de nuestra sociedad.

Este activo no es despreciable, si lo comparamos con otros logros y realidades del momento actual, sino más bien al contrario. Y más teniendo en cuenta la escasez de recursos con los que se ha contado.

La presencia de este patrimonio precisamente debe obligar a hacer propuestas y lúcidas aproximaciones críticas a la consistencia conseguida y a abrir toda una nueva perspectiva. Entre las cuestiones que se plantean, habría que estar atentos a: utilizar la reflexión y el debate como instrumentos cotidianos de trabajo y de mejora de las condiciones actuales; ser conocedores y estar informados de los resultados y

de las nuevas vías planteadas en otros países; aumentar el peso cultural del diseño; reforzar la visión del diseño a partir de lo que es su íntima especificidad y no desde otras ciencias o conocimientos próximos que pueden ser utilizados por el diseñador; descubrir la ignorada memoria histórica; trabajar en la investigación y experimentación proyectual; buscar el sentido del diseño, hoy día, en el aparato productivo y en la sociedad, tanto en los tradicionales campos de la fabricación y la distribución, como en los más nuevos ámbitos del marketing, de la innovación y de la calidad de los productos; introducir las nuevas tecnologías en el campo del diseño, sin olvidar, sin embargo, las que corresponden a la estructura industrial del país; hacer participar al diseño en las nuevas propuestas ecológicas. Y, para ser coherentes con el carácter del modelo interpretativo que se defiende, continuar y desentrañar el hilo desde donde se parte, en la necesaria formación de una civilizada tradición, flexible, abierta e impulsora de nuevos avances.

LA ESTRUCTURA DIVERSIFICADA DE L'ESCOLA ELISAVA

Ahora bien, es, creemos, en la configuración operativa de una escuela para conseguir la viabilidad de esta conjunción, donde la labor pedagógica vuelve a tener un sentido de avanzada y de desafío.

Para actuar en esta línea, es necesario encauzar, creemos, una estructura orgánica, capaz de ir más allá de las funciones que habitualmente se atribuyen a la escuela. Y no sólo porque lo imponga la falta de infraestructura del mundo del diseño, sino porque el hecho de situarse en esta opción no sea consecuencia del voluntarismo, de actuaciones personales o de tendencias y sí del buen funcionamiento de las actividades realizadas.

De tal modo que entre éstas se establezca una relación de crítica y de confrontación, que evite el establecimiento de un paralizante clima de autosatisfacción y de rutina, o el trabajo sobre supuestos inexistentes o, por el contrario, excesivamente pragmáticos.

Se trataría, pues, de poner en funcionamiento actividades que fuesen en dos líneas. Por lo tanto, sería bueno, por una parte, intentar aproximaciones que aporten referencias sobre el estado de la cuestión: un mayor conocimiento de los elementos que conforman, hoy día, el diseño en Cataluña, de sus logros y resultados, de los métodos de trabajo y de las técnicas utilizadas, de las fuentes de información y de los ámbitos de aplicación, del trabajo profesional y del nivel de experimentación, de las dificultades y de las insuficiencias, de los mitos y de las realidades que envuelven el mundo del diseño. Por esta razón, es tan importante la presencia, como ya se ha dicho, de los profesionales en el seno de la escuela y en la labor docente. Porque constituyen, creemos, el haber más íntimo y genuino, y porque, además, son los conocedores, desde la profesión, del alcance del diseño en la actualidad.

Por otra parte, favorecer la introducción de propuestas capaces de inducir a alternativas y de aportaciones que faciliten nuevas perspectivas, a la vez que vayan replanteando y renovando el trabajo cotidiano de la escuela: encaminar hacia el debate, la experimentación; cuestionar los hábitos; el

enriquecimiento cultural; desvelar la capacidad creativa en una concepción del diseño cada vez más culto; la cooperación con otras áreas de conocimiento; la adquisición de nuevos instrumentos conseguidos a partir de una asimilación crítica; el conocimiento de otras realidades y posibilidades gestadas en otros países; la recuperación de la tradición, propia de una sociedad progresista y avanzada; el intento de atenuar las insuficiencias históricas.

Estos deberían ser los dos extremos de una ininterrumpida y continuada tensión pedagógica, con voluntad de hacer escuela, de trascender el mero impartir conocimientos, que se agota muchas veces en el recinto del aula y en la concesión de un título. Y que deriva en una concepción de escuela, circunscrita en ella misma y autocomplaciente, muchas veces alejada de la sociedad.

En el intento de hacer viable esta alternativa trabaja Elisava desde hace unos años, quizás de una manera osada, pero también entusiasta.

Durante el curso 1986-87 se explicitó un primer paso en esta línea, favorecido por una ampliación sensible de las instalaciones, con motivo de los primeros veinticinco años de la escuela. La decisión de ir por este camino, no obstante, ya había sido tomada unos años antes. Es a partir de esta situación que se consolida la fase más reciente de la historia de Elisava, mediante el estudio de un programa didáctico capaz de formar al estudiante, no sólo en los aspectos técnicos y creativos de la profesión, sino también en las cuestiones referentes a los nuevos ámbitos de aplicación del diseño a la sociedad.

El marco en el que se desarrolló la labor estrictamente docente estaba delimitado por la escuela propiamente dicha. Pero era necesaria la formación de entidades especializadas, paralelas y concéntricas a la escuela, no condicionadas por ella, con la función específica de crear nuevos elementos de tensión. La finalidad era conseguir una estructura orgánica que, en su actuación normal y cotidiana, favoreciera el avance crítico en la línea por la que se había apostado. De esta manera, y con limitaciones de toda índole, tanto en lo que hace a capacidades como a recursos, se iniciaron poco a poco los primeros tanteos.

Así, en el año 1987, aparecía el número 1 de la publicación *Temes de Disseny*, espacio de larga tradición en los programas docentes de la escuela, dentro del Servei de Publicacions Elisava. Con una orientación teórica y especulativa, se planteaba, desde un análisis crítico, la reflexión y el debate entendidos como necesarios. A la vez, y en la misma línea, se abría la posibilidad de intercambiar aportaciones generadas aquí, con otras correspondientes a situaciones y países diferentes. Conseguir interesar en el fenómeno del diseño a autores especializados en ramas del conocimiento vecinas ha sido, creemos, también uno de los resultados obtenidos. El objetivo definitivo, en este aspecto, se conseguirá cuando las reflexiones de esta disciplina se realicen desde la coherencia de su ser más íntimo y específico.¹

1. Entre los autores que han colaborado con *Temes de Disseny* se pueden citar: Eileen Adams, Lluís Àlvarez, Fernando Andacht, Bruce Archer, Gerhard Baller, Xavier Berenguer, Jordi Berrio, Margarita Boladeras, Gui Bonsiepe, Holger van der Boom, Enric-Lluís Bricall, Bernhard Bürdek, François Burkhardt, Lino Cabezas, Anna Calvera, Isabel Campí, Anna Casanovas, Josep M. Casasús, Norberto Chaves, Hazel Clark, Yago Conde, Francesc Compta, Joan Costa, Xavier Costa,

En noviembre de 1988 se ponía en marcha el Centre de Documentació de Disseny Elisava, con la finalidad de recoger y catalogar aquella información del mundo del diseño necesaria para los agentes que en él intervienen. La creación de este instrumental de trabajo posibilita un conocimiento de lo que se produce, de lo que se escribe y de quién lo hace, cuáles son las producciones, temas y enfoques que en la actualidad interesan y se plantean, así como los objetivos y planes de estudio de las diferentes escuelas. Y esto puesto a la disposición del diseñador, la empresa, el estudioso y el investigador.

Desde esa fecha trabaja en esa tarea un equipo de licenciados y diseñadores. La información que llega y la que se solicita, prácticamente cubre una buena parte de los ámbitos del diseño. Parte de la información que proviene del extranjero se consigue mediante el intercambio continuo y la conexión con centros análogos de otros países. La ordenación del material ha exigido lógicamente la creación de una Base de Datos. Paralelamente se creó la Hemeroteca, que recibe más de setenta publicaciones de diseño periódicas, la Biblioteca especializada y la Iconoteca. Sobre la infraestructura documental de la que se dispone, se están realizando trabajos de investigación.

El conocimiento tanto de los nuevos requerimientos que se exigen al diseñador como de las insuficiencias de su actual formación se ponen de manifiesto en las Aulas de Posgrado (Técnica, Investigación y Divulgación), creadas en marzo de 1989. En el seno de estas aulas se han reunido un conjunto de actividades (seminarios, cursos, ciclos de conferencias, concursos), dirigidas a graduados de escuelas de diseño y jóvenes profesionales, con el objetivo de satisfacer, en lo posible, el vacío sentido en la ejecución de su trabajo profesional.

La realización de las aulas, entre marzo de 1989 y julio de 1991, ha desembocado en la organización por parte de Elisava, en el presente curso escolar 1991/92, de dos masters de la Universidad de Barcelona, dentro del marco del Convenio de colaboración firmado con esta institución. El primero de estos masters está dedicado a Identidad Corporativa y Packaging, y el segundo a Diseño de Mobiliario de Oficina y Mobiliario Urbano.

En el comienzo de este mismo curso 1991/92, y como consecuencia de la introducción, hace cinco años en el programa de la escuela, de la enseñanza de la informática como herramienta en la resolución de los problemas de la proyección, se ha puesto en marcha el Aula de Informática, con la creación de unos estudios de Diseño asistido por ordenador y manipulación digital de la imagen. Esta ingerencia en

Nigel Cross, J. H. Dohr, Sarah Dinham, Franc Fernández, Antonio Fernández Alba, Enric Franch, Wojciech Gasparski, Peter Gorb, Menene Gras, Daniel Giralt-Miracle, Asunción Herrera, Teresa Honrubia, Heiner Jacob, Stephen Kendall, Juan-José Lahuerta, Klaus Lehmann, Miquel Mallol, Jordi Mañà, Francesc Marcé, Victor Margolin, Josep M. Martí Font, Alessandro Mendini, Francisco Javier de Melo, Antoni Mercader, Abraham Moles, Josep M. Montaner, Jordi Montaña, Andries van Onck, Jordi Parcerisas, Antoni Pérez Mañosas, Francesc Orenes, Vanni Pasca, Jordi Pericot, Oriol Pibernat, Anna Poch, Margaret Portillo, Josep Puig, André Ricard, Pere Riera, Francesc-Xavier Ruiz Collantes, Tony Russell, Pere Salabert, Enric Saperas, Enric Satué, Claude Schnaidt, Nelly Schnaidt, Edward A. Schricker, Sebastià Serrano, Ignasi Solà-Morales, John Turpin, Josep M. Villagrasa, Manuel Vázquez Montalbán, Daniel Zampa.

el campo de las nuevas tecnologías ha sido el resultado del convenio establecido entre el Centre de Tecnologia Aplicada del Vallés y Elisava.

La voluntad de intensificar la incorporación de elementos críticos y de diferentes criterios de proyectación determinó, desde septiembre de 1990, iniciar el intercambio con profesionales y diseñadores de otros países. Una de las finalidades de esta aportación reside tanto en el aumento del nivel de información de diferentes contextos, como del carácter relativo, no dogmático, que debería rodear cualquier tendencia en el campo del diseño.²

Finalmente, en enero de 1990 se inició un programa de investigación proyectual con diversas industrias o estamentos relacionados con el diseño, con el objetivo de buscar áreas de convergencia y de diálogo más fluido entre diseño e industria, entre el trabajo del diseñador y los procesos industriales.³

De tal manera, podemos afirmar que en el seno de Elisava se intenta el mantenimiento de una estructura orgánica de actividades diversificadas con un objetivo común, la existencia de una permanente tensión entre la actividad del diseño, los criterios interpretativos con los que valorar conocimientos ya experimentados y versiones históricas, y la introducción de elementos y variables nuevas. Y todo esto, con la finalidad de suministrar un instrumental pedagógico, crítico y creativo, apto para hacer frente a los requerimientos profesionales.

2. Así, dictando clases, dando conferencias públicas, realizando Work-Shops, interviniendo en los masters o en el seno de la «Primavera del Disseny», organizada conjuntamente con el Colegio de Arquitectos de Catalunya, y Juli Capella y Quim Larrea como comisarios, han pasado por Elisava desde octubre de 1990, entre otros, los siguientes diseñadores o personas fuertemente vinculadas que habitualmente trabajan en el extranjero: Alberto Alessi, Francesco Binfarré, Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Allan Fletcher, Zaha Hadid, Isao Hosoe, Fumiko Itoh, Tibor Kelman, Paolo Lomazzi, Alessandro Mendini, Santiago Miranda, Esperanza Núñez, Jonathan de Pas, Denis Santachiara, Yuri Soloiev, John Sorrell, Ettore Sottsass, Philippe Starck, Lella y Massimo Vignelli. Para enero de 1992 está confirmada la presencia de Pierluigi Molinari y de Enzo Manzini.

3. Entre las empresas e instituciones que han colaborado en este programa se pueden mencionar: Abet Laminati, Arcón-El Picaporte, Camper, COOB, Derbi, Epson, Guzzini, Olivetti Synthesis, Onilsa, Tecno Valli Colombo.

THE TENSION NECESSARY IN THE TEACHING OF DESIGN. THE DIVERSIFIED OPTION OF THE SCHOOL ELISAVA

It would not seem to be excessively bold to affirm that the model for development adopted for design in Catalonia has considerably influenced the aspect and peculiarities that the teaching of this subject has undergone here. One could go further and state that the schools and institutions that have for years been devoting themselves to pedagogic work have played an important and active role in the formation of a design culture, and even more so when one considers the small number of agents that have intervened in such formation.

This is not the moment to outline the principal characteristics which might be listed as being fundamental and definitive in this development. This would necessarily involve an analysis capable of picking out the key characteristics in the process of giving form to design in Catalonia. To probe deeply into such an analysis would mean starting out from the existence of studies and monographs on the progress not only of design but also of that set of previous questions which, in the countries of Western Europe, have led to the defining of the concept and the profession, of the contents and the practice.

But it is no exaggeration to say that the volume and capacity for reflection which Catalan design has had on its past, on its precedents and on its present have been—and still are—scarce in the extreme, hardly existing, despite the presence of certain, very few, exceptions.

Thus the level of knowledge and references that can be used as a base when it comes to defining the characteristic traits are completely deficient.

This lack of historical culture gives us our first clue to the peculiarity we mentioned in the model of the evolution of design in Catalonia and which will naturally have a great effect on the quality and significance of those formulations of a pedagogic nature which have been building up over the last thirty years.

However, there is a second trait in this peculiarity which must be borne in mind, both because of its presence and because of its importance: the delay in the recognition of the term “design”. In this sense, there is produced, to say the least, a certain feeling of unease in accepting the fact that the introduction of the concept of design in the Catalan cultural context did not take place until virtually the beginning of the sixties of this century; and in having to recognize, moreover, the weakness of its repercussions. It is not until well into the sixties that design reveals itself as being capable of arousing interest—and even then only inside reduced circles, thereby causing only the weakest impact on the social and economic texture.