

forma literària J. K. Huysmans i alguns altres). Els efectes d'iridescència i de canvi de color són l'objectiu perfecte, correlatiu amb certs estadis psicològics. Però, a més d'assenyalar simplement aquestes metàfores, ¿hi ha cap estructura teòrica fiable que ens permeti mostrar com un procés estrictament tècnic s'inventa de primer i s'escampa després per intencions estètiques i sociològiques? Aquest problema no és, no cal dir-ho, exclusiu de les arts decoratives; el trobem tot sovint en pintura i arquitectura, i hauríem de considerar-lo com una pregunta clau de tota la cultura material.

Una incursió dins d'aquestes preguntes unificadores a gran escala constituiria un tercer nivell d'estudi general, de caràcter inclusiu i filosòfic.

Hi ha senyals que això s'està acomplint. Llibres en anglès com el d'Adrian Forty *Objects of Desire...* (1986) tracten del disseny en termes de resposta al canvi i fan servir categories inclusives del tipus que tinc *in mente*. Forty identifica tres estratègies bàsiques: l'arcaica, la supressiva i la utòpica, «que han recorregut tantes vegades al disseny industrial que es pot dir que formen part de la gramàtica o del repertori bàsic de les imatges bàsiques del disseny». ⁷ Tot i que se li poden discutir alguns punts concrets dels seus arguments, la forma general de la seva investigació em sembla molt valuosa.

Tanmateix, mentre intentem d'assolir un major nivell de generalització i força teòrica, no hem de perdre mai de vista aquell primer nivell de plaer i curiositat del qual depèn tota l'edificació de l'estudi. L'estudi del disseny neix de la nostra fascinació per la destresa i la ingenuïtat humanes; si intentem dissoldre'l en la història intel·lectual o social, o recollir-lo en un discurs metahistòric, correm el perill de perdre la substància. Per aquest motiu, l'estudi del disseny no hauria d'allunyar-se mai gaire del taller, de la fàbrica, del punt de venda; i no perdre contacte mai amb la realitat sensual de l'objecte.

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL DISEÑO

Un diseño se encuentra en la conjunción de muchas cosas; crear cualquier objeto complejo significa unir varias formas de comprensión y, recíprocamente, el estudio de un artefacto nos compromete con diferentes secuencias de inferencia. La principal dificultad lógica en la interpretación de diseños parece ser mantener claramente separadas estas secuencias hasta el último momento posible, de forma que los diferentes órdenes de explicación no se confundan.

Pondré dos ejemplos para ilustrar el significado de lo que acabo de decir.

Los primeros tejidos estampados a máquina eran, sin excepción, patrones sencillos (topos, repeticiones planas, rayas, *chevrons*, etc.). ¿Hasta qué punto esto era el resultado de limitaciones técnicas de mecanismos relativamente primitivos, o era debido a que se había identificado un cierto mercado? Un escritor contemporáneo ha dicho que

A pesar de los muchos factores que entran en juego en la creación de un diseño, los nuevos dibujos producidos por máquinas pueden ser vistos, antropológicamente, como el lenguaje de símbolos de una gente que está pasando de una cultura predominantemente rural a otra cada vez más urbana.¹

Esta es una afirmación amplia e importante que no es fácil de justificar; sabemos que existía una cierta moda de estampados sencillos en el período y lugares en cuestión (década de 1820 en Inglaterra y Francia). En el extremo más caro del comercio esto significaba un gesto romántico de retorno a la simplicidad; en el extremo barato, durante muchos años se habían usado plantillas y tampones de impresión para decorar papel de pared, tejidos y cualquier otra superficie (en Inglaterra aparecen en forma de arte folklórico fosilizado).

Sin embargo, si salimos de Europa vemos cómo la exportación de este tipo de estampados fue la causa principal del desbaratamiento de la industria de estampados indígenas realizados en la India y en África Occidental; los algodones de Lancashire se convirtieron en uno de los primeros promotores de una cultura visual global, y asumieron un rol antropológico a nivel mundial como significadores de modernidad. La aseveración de Greysmith se justifica en unas circunstancias determinadas, pero quizás no en aquellas que contempló en primer lugar. Y con el tiempo, estos sencillos estampados han sido revividos en toda Europa y se les han impuesto asociaciones «tradicionales» que nunca tuvieron.

En tiempos más recientes, la evolución del zapato de tacón de aguja nos brinda otro ejemplo. Lee Wright ha descrito el proceso por el que la tecnología del calzado, las asunciones

7. Forty, A., *Objects of Desire: Design and Society. 1750-1980*, Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 12.

1. Greysmith, D., «The Impact of Technology on Printed Textiles in the Early 19th Century», en Hamilton, N. (ed.), *Design and Industry*, The Design Council, Londres, 1980.

sobre su género y las exigencias de la moda interactuaron en los años 50 para elevar la altura de los tacones hasta niveles extravagantes. En el proceso, cambió la significación del estilo; de asociaciones de subordinación femenina se pasó a las de agresión femenina.

Una vez que se había hecho realidad la forma deseada, el significado también había cambiado... Parece [...] pues, que para una forma [...] existen diferentes significados.²

En el proceso de cambiar el significado, la tecnología también cambió; entraron en la industria del calzado los plásticos y los adhesivos.

Se hace, por tanto, muy difícil otorgar prioridad a un solo aspecto del proceso de diseño, ya que el formal, el técnico y el ideológico, aunque totalmente distintos como órdenes de explicación, están inextricablemente unidos en el objeto. Y puesto que el proceso de diseño, manufacturación, distribución y uso se extiende a lo largo del tiempo y del espacio, el significado del diseño (lo que está representado por él) no es estable.

Las consecuencias de esto para cualquier estudio interpretativo del diseño son importantes. Entre otras cosas aumenta de forma importante el problema de la relación «superestructura-base». Si admitimos que los tejidos, el calzado, los muebles y otros bienes expresan ciertos estilos de vida y determinados valores sociales, así como las asunciones que los acompañan (es decir, que representan una ideología), ¿concedemos prioridad a lo «superior» o a lo «inferior», más técnico/productivo? ¿O hacemos una clara separación entre ambas y realizamos dos tipos de preguntas bien diferenciadas? Si es así, ¿sobre qué base podemos vincularlos?

El caso de los movimientos Art Nouveau es especialmente interesante en este sentido. Vemos el fenómeno de intentar crear un nuevo estilo decorativo por toda Europa; un estilo que le debería poco, formalmente, a la decoración previa y que expresara un sentido de modernidad. Esto aparecería como un esfuerzo común, con valores comunes, y no hay duda de que tienen ciertos puntos en común. Pero lo que es igualmente interesante son las diferencias entre uno y otro centro.

Debora Silverman ha publicado recientemente un estudio del Art Nouveau parisino que lo identifica firmemente con una concepción nostálgica de Francia (y de París), patrocinada por el gobierno, como la fuente de todo refinamiento. Esto formaba parte de un movimiento más amplio de *rassemblement* nacional, consecuencia de la debacle de la guerra franco-prusiana de 1870 y del levantamiento socialista de la Commune. En un intento de recuperar las viejas glorias, las tradiciones francesas fueron designadas como decorativas más que como científicas, y basadas en la artesanía más que en lo industrial. Los departamentos gubernamentales promovieron el «nuevo arte» y lo identificaron con una domesticidad moderna. Esta domesticidad también era, inevitablemente, una ideología de género en la que la feminidad «tradicional/moderna» se ponía en oposición a la Nueva Mujer «radical». Esto, a su vez, se apoyaba en una *psychologie*

nouvelle que atribuía a las mujeres una constitución nerviosa particular que se expresaba de forma «natural» a través de una elevada sensibilidad. En un sentido, este es un movimiento conservador y *retardataire*, pero considerado de forma progresista este movimiento y su nueva psicología, vemos que le concedían a la mujer la tarea especial de la innovación. El diseño del nuevo interior era, por analogía común, un rediseño de la vida interior para adecuarse a las exigencias de una nueva época.³

Silverman nos proporciona un modelo de investigación multifacético; pero cuando aplicamos su método a otros centros de Art Nouveau obtenemos conclusiones muy diferentes. Esto es especialmente así en el caso del «estilo Glasgow» creado y desarrollado entre 1896 y 1906, sobre todo por C. R. Mackintosh y sus colegas más próximos. En él no se detecta ni rastro de nostalgia, aunque hay un carácter fuertemente regional en los edificios de Mackintosh. Aunque el estilo Glasgow es primordialmente artesanal se creó, sin embargo, en medio de un período de inmensa expansión de la actividad industrial. En 1900, Glasgow era un centro mundial de tecnología colosal y de aplicación de la ciencia al diseño y a la manufacturación. Aquí no hay nada de ese aspecto compensatorio que Silverman atribuye cautelosamente al Art Nouveau parisino. Cuando hablamos de la ideología, sin embargo, aunque todavía existe la equiparación popular de lo femenino con lo interior, su base intelectual yace en el concepto evolutivo de la igualdad entre sexos que

reconstituye esa compleja y simpática cooperación entre los sexos diferenciados de la cual todo progreso, pasado o futuro, debe depender... el orden social se aclarará a medida que entre más en contacto con la biología.⁴

Esta es una actitud arraigada en la aplicación de Spencer de la teoría darwiniana de la evolución social, pero con un giro claramente «progresista» dado por Patrick Geddes y otros.

El Estilo Glasgow fue recibido con entusiasmo en Viena donde jugó un papel importante en el desarrollo del movimiento Secesionista. Aunque no es fácil estar seguro de ello, parece ser que el trabajo de Mackintosh y su esposa Margaret Macdonald ofreció a los diseñadores vieneses un modelo de estilo progresista moderno que les permitiría trascender las presiones regionales y étnicas del Imperio heterogéneo, presiones que eran nacionalistas, conservadoras y *retardataire*. En Bélgica, a través del trabajo de Victor Horta, el Art Nouveau se asoció al socialismo.

Desde mi punto de vista, apoyado asimismo en serias investigaciones, la creación de un Art Nouveau catalán tuvo implicaciones tanto modernistas como nacionalistas, y por tanto, volvía a ser, una vez más, distinto.

La interpretación «evolucionista social» del nuevo arte se

3. Silverman, D. L., *Art Nouveau in fin-de-siecle France; Politics, Psychology and Style*. UCLA Press, 1989.

4. De Geddes, P. y Thompson, J. A., *The Evolution of Sex*, Scott Hall, Londres, 1989, cap. 19, «Psychological and Ethical Aspects». Ver también Brett, D., «The Eroticisation of Domestic Space; a mirror by C. R. Mackintosh», en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 10, otoño de 1988, pp. 6-14. Estas ideas aparecen ampliadas en mi libro titulado *C. R. Mackintosh, the Poetics of Workmanship*, Reaktion Books, Londres, 1992.

2. Wright, L., «Objectifying Gender; the Stiletto Heel», en Attfield, J. y Kirkham P. (eds.), *A View from the Interior; feminism, women and design*, The Women's Press, Londres, 1989.

ve reforzado por ejemplos ingleses. Aunque existen pocas cosas en Inglaterra que puedan ser claramente descritas bajo esa categoría, dos figuras muy importantes en la génesis de la decoración moderna fueron ingleses. Tanto Christopher Dresser como Arthur Mackmurdo poseían formación científica y se describían a sí mismos y a su trabajo en términos de evolución social spenceriana. Dresser escribió que

No podemos esperar que el simbolismo (tradicional) vuelva a prevalecer [...] Lo que debe encontrar expresión en un sistema nacional de decoración es nuestro conocimiento secular, nuestro conocimiento de la naturaleza, que nos es revelado a través de las ciencias, y del refinamiento.⁵

Los escritos de Mackmurdo están también llenos de referencias a las «tendencias evolutivas» y a las «leyes armonizantes»; para él, un diseño «es un trabajo de la naturaleza, de igual manera que podemos decir que una planta es un trabajo de la naturaleza».⁶ Esta tendencia a identificar la cultura con las leyes del universo es un tema constante en el discurso británico sobre la decoración y su fuerza ideológica es evidente en sí misma; es la justificación cosmológica de la modernidad industrial. También se encuentra claramente en el polo opuesto del subjetivismo de París.

Así pues, nos encontramos frente a un considerable problema. Existe una categoría, llamada Art Nouveau. Esta categoría corresponde a una característica de la realidad en cuanto que sus diversas manifestaciones tienen elementos significativos en común (la búsqueda de la modernidad, la dependencia de la teoría científica, un cierto erotismo, características de estilo, etc.). Pero las intenciones de significación de la categoría varían de forma muy importante de un centro a otro.

Parece haber dos formas por las que puede resolverse este dilema; una es interpretativa y la otra más generalmente metodológica, perteneciente a nuestra comprensión del tema del diseño en general.

Se hace evidente que la idea de modernidad (y por lo tanto, claro está, de «modernismo») no es sencilla. Las exigencias de la clientela parisina y la ideología oficial del gobierno francés producen una idea de lo moderno que está constantemente mirando hacia atrás por encima del hombro hacia un ideal de ascendencia premoderna. Esto va acompañado de ciertas actitudes hacia las ciencias de la vida y la «naturaleza»; el Art Nouveau parisino permaneció vinculado a un concepto pictórico de «naturaleza», mientras que en Glasgow hay una fuerte tendencia a la abstracción y la incorporación de estructuras naturales al diseño, más que hacia la apariencia de «naturaleza». Las diferentes modernidades son predicadas bajo distintos conceptos de ciencia, además de diferentes suposiciones sociales y de género. Así, el diseño de Glasgow puede verse como un puente natural hacia el siglo xx, mientras que el Art Nouveau parisino no, a pesar de que el nuevo estilo en París estaba vinculado de forma consistente a lo últi-

mo en tecnología electrónica y tenía aspectos populares y de comercialidad en masa que no se daban en Glasgow.

La incapacidad de la sociedad inglesa de aceptar y absorber el nuevo arte —por cuyo desarrollo había hecho tanto— debe interpretarse (siguiendo este enfoque) como indicador del declive de Inglaterra hacia el primer Ancien Régime de la época industrial.

Una interpretación de las implicaciones de género del nuevo arte nos revelaría que en cada caso el discurso de la decoración se veía envuelto en el discurso más amplio de la feminidad. Una vez más deben observarse diferencias sutiles, pero importantes; mientras que la equiparación tradicional de lo femenino con lo interior se mantiene en todos los casos, el grado y tipo de «feminismo» varía entre el patriarcado renovado del Art Nouveau parisino y la ideología «igual-pero-diferente» de Mackintosh y Macdonald.

El hecho de que sea posible hacer preguntas de este tipo nos demuestra que el estudio del diseño y su historia han evolucionado hacia un nuevo nivel. Las categorías como Art Nouveau son útiles porque ayudan a definir un campo; pero no son explicativas ni interpretativas. Son, esencialmente, categorías basadas en el deleite de la curiosidad y en el conocimiento, más que en análisis y en la historia social. La situación es parecida a la obtenida por la botánica del siglo xix que pasó, alrededor de 1850, de ser esencialmente descriptiva a desarrollar el análisis y la comparación de las estructuras botánicas y sus funciones. En el caso de la botánica, la herramienta esencial era el microscopio; en el caso del diseño, debemos investigar las culturas intelectuales y técnicas dentro de las cuales se crean los artefactos concretos, y sus supuestos ideológicos. El estudio del diseño debe verse como un proceso de interrogación; le preguntamos a un objeto cómo ha sido creado.

La principal dificultad de este enfoque yace en relacionar una línea de investigación con otra. El desarrollo de nuevos métodos de trabajar el vidrio por Émile Gallé, Tiffany y otros permitió a las fuerzas trabajadoras producir nuevos tipos de efectos estéticos que forman parte de lo que ahora conocemos como Art Nouveau. Las increíblemente delicadas y lustrosas superficies de sus objetos de vidrio parecen ser la metáfora de la extrema sensibilidad de la época, a quien dio forma literaria J. K. Huysmans y otros. Los efectos de iridescencia y cambio de color son el objetivo perfecto correlativo con ciertos estados psicológicos. Pero, además de señalar simplemente estas metáforas, ¿hay alguna estructura teórica fiable que nos permita mostrar cómo un proceso estrictamente técnico se inventa primero y luego se extiende por intenciones estéticas/psicológicas? Este problema no es, claro está, exclusivo de las artes decorativas; lo encontramos con frecuencia en la pintura y la arquitectura, y deberíamos considerarlo como una pregunta clave de toda la cultura material.

Una incursión dentro de estas preguntas unificadoras a gran escala constituiría un tercer nivel de estudio, general, de carácter inclusivo y filosófico.

Hay señales de que ello se está produciendo. Libros en inglés, como el de Adrien Forty, *Objects of Desire* (1986) tratan el diseño en términos de respuesta al cambio y emplean categorías inclusivas del tipo que yo tengo en mente. Él identifica tres estrategias básicas —la arcaica, la supresiva y la utópica—, «que se han repetido tantas veces en el diseño industrial que se puede decir que forman parte de la gramática o

5. Dresser, C., *The Art of Decorative Design*, 1862. Ver también Brett, D., «The Interpretation of Ornament» en *Journal of Design History*, vol. 1, núm. 2, pp. 103-112.

6. Ha aparecido recientemente un relevante trabajo sobre Mackmurdo; ver Lutchmansingh, L. D., «Evolutionary Affinity in Arthur Mackmurdo's Botanical Design» en *Design Issues*, vol. VI, núm. 2, primavera de 1990, pp. 51-58.

repertorio básico de la imaginería del diseño». ⁷ Aunque puede tomarse postura respecto a algunos de sus argumentos en concreto, la forma general de su investigación me parece muy valiosa.

Sin embargo, mientras intentamos alcanzar mayor nivel de generalización y fuerza teórica, nunca debemos perder de vista ese primer nivel de placer y curiosidad del que depende toda la edificación del estudio. El estudio del diseño nace de nuestra fascinación por la destreza y la ingenuidad humana; si intentamos disolverlo en la historia intelectual o social, o recogerlo en un discurso metahistórico, corremos el peligro de perder la sustancia. Por este motivo, el estudio del diseño nunca debería alejarse mucho del taller, la fábrica, el punto de venta; ni perder nunca contacto con la realidad sensual del objeto.

ON THE INTERPRETATION OF DESIGN

A design lies at the meeting of many roads; to create any complex object means to unite several kinds of understanding and, reciprocally, to study an artefact engages us with many different chains of interference. The main logical difficulty in interpreting designs seems to lie in keeping these chains clearly separate until the last possible moment, so that different orders of explanation are not confused.

Two examples may illustrate what I mean by this.

The first machine textiles were, without exception, simple patterns (dots, plain repeats, stripes, *chevrons*, etc.). To what degree was this the result of technical constraints in fairly primitive mechanisms, or was it because a certain market had been identified? A recent writer has argued that

Despite the many factors at work bringing design into being, the new machine-produced patterns can be seen, anthropologically, as the sign language of a people changing from a predominantly rural to an increasingly urban culture.¹

This is a large and important claim, which is not easy to justify; we know that there was a certain vogue for plain patterns in the relevant period and place (1820's England and France). At the expensive end of the trade this was a romantic gesture toward simplicity; at the cheap end, plain stencil and block prints had been employed for many years to decorate wall-papers, textiles and any other surface (they appear in England as a sort of fossilised folk art).

However, once we step outside Europe we find that the export of these patterns was the main means by which indigenous pattern making in India or West Africa was disrupted; Lancashire cottons became one of the first promoters of a global visual culture, and took on a world-wide anthropological role as signifiers of modernity. Greysmith's assertion is justified in one set of circumstances, but not perhaps those he first envisaged. And in time, these simple patterns have been revived throughout Europe and given «traditional» associations they never had when fresh.

In more recent times, the evolution of the stiletto heeled shoe affords another example. Lee Wright has described the process by which shoe technology, assumptions about gender and the demands of fashion interacted together in the 1950's to raise the height of heels to an extravagant degree. In the process, the signification of the style changed; from associations of female subordination to female aggression.

Once the aspired-to shape was a reality, the meaning had changed [...] It seems then, that in one form [...] there are different meanings.²

1. Greysmith, D., «The Impact of Technology on Printed Textiles in the Early 19th Century», in Hamilton, N. (ed.), *Design and Industry*, The Design Council, London, 1980.

2. Wright, L., «Objectifying Gender: the Stiletto Heel», in Atfield, J.

7. Forty, A., *Objects of Desire: Design and Society. 1750-1890* Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 12.