

LA NOMINACIÓ DE L'ARTEFACTE  
EN EL PROCÉS DE DISSENY

TESI DOCTORAL  
PRESENTADA PER MIQUEL MALLOL I ESQUEFA  
DIRIGIDA PEL DR. ANTONIO AGUILERA PEDROSA

Març 2001

FACULTAT DE FILOSOFIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE LA FILOSOFIA,  
D'ESTÈTICA I FILOSOFIA DE LA CULTURA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

DEPARTAMENT:

HISTÒRIA DE LA FILOSOFIA, ESTÈTICA I  
FILOSOFIA DE LA CULTURA

FACULTAT DE:

FILOSOFIA de la UNIVERSITAT DE BARCELONA

PROGRAMA DE DOCTORAT:

Filosofia i Formes Culturals

BIENNI: 1992-1994.

PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR EN: Filosofia

TÍTOL: La nominació de l'artefacte en el procés de disseny

Inscrita el: 30 de setembre de 1994.

Àrea de coneixement (Consejo de Universidades): 375

Codi Matèria UNESCO: 720201

DOCTORAND:

Miquel Mallol i Esquefa

Nascut el: 28/10/1954

DNI: 36 957 281

NIUB: 92513190

Llicenciat en Filosofia i Ciències de l'Educació: Secció Filosofia

TÍTOL DE LLICENCIATURA:

Ciutat/data: Madrid, 25 de març de 1988

Registre: 1749. (25/317/1)

RECONeixEMENT DE SUFICIÈNCIA INVESTIGADORA

Data: 20 de febrer de 1995

TESI DIRIGIDA PER:

Dr. Antonio Aguilera Pedrosa

*A la meva mare*

*En memòria del meu pare*

Són per mi el millor testimoni del rigor ètic i de l'esforç constant en l'observació de la veritat, sempre en la cruïlla entre la crítica històrica i la saviesa de les mans.

## LE GALET

Francis Ponge (1942):  
*Le parti pris des choses.*  
Ed. Gallimard. Saint-Amand  
1995. Pàg. 92.

Le galet n'est pas une chose facile à bien définir. Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou. Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge.

## Índex

Presentació .....	7
Introducció .....	17
Capítol 1. Teoria .....	41
1.1. Teoria de disseny: una experiència .....	45
1.1.1. Una experiència per a un contingut específic.....	47
1.1.1.a. Introducció .....	47
1.1.1.b. Comparació .....	49
1.1.1.b.1. Teoria de l'arquitectura .....	50
1.1.1.b.1.A. Historiografia .....	51
1.1.1.b.1.B. Coneixement .....	53
1.1.1.b.1.C. Crítica .....	57
1.1.1.b.1.D. Resum .....	60
1.1.1.b.2. Teoria de l'enginyeria .....	61
1.1.1.b.2.A. Consideracions prèvies .....	61
1.1.1.b.2.B. Imprescindibilitat del projecte .....	63
1.1.1.b.2.C. Teoria en l'enginyeria .....	65
1.1.1.b.2.D. Àmbits no connectats .....	69
1.1.1.b.2.E. Teoria en l'enginyeria i en el disseny .....	70
1.1.1.c. Una aposta pel sentit de l'expressió <i>teoria de disseny</i> .....	72
1.1.1.c.1. Per una opció inicial .....	72
1.1.1.c.2. Per un marc de debat de la <i>teoria de disseny</i> .....	73
1.1.1.c.3. La teoria de disseny segons la hipòtesi inicial dels debats fonamentals de les teories .....	74
1.1.1.c.4. Per una opció alternativa .....	80
1.1.1.c.5. La teoria de disseny en els àmbits de disseny .....	81
1.1.1.c.6. Una hipòtesi: tres condicions .....	85
Primera condició .....	86
Segona condició .....	86
Tercera condició .....	86
Notes de l'apartat 1.1.1. ....	91

1.1.2. Articulació de les tres experiències .....	103
1.1.2.a. Introducció .....	103
1.1.2.b. Una visió d'alguns recursos utilitzats .....	105
1.1.2.c. Un esquema del procés projectual .....	108
1.1.2.d. L'opció per la possibilitat d'una altra <i>forma d'experiència</i> en el procedir projectual .....	111
Notes de l'apartat 1.1.2. ....	117
1.1.3. L'ètica d'un compromís .....	123
1.1.3.a. Introducció .....	123
1.1.3.b. El recurs a la idea de <i>geni</i> .....	126
1.1.3.c. El recurs dels qüestionaments ètics .....	129
1.1.3.d. La simultaneïtat de les tres condicions com a expressió d'eticitat.....	134
1.1.3.e. Autonomia .....	136
Notes de l'apartat 1.1.3. ....	139
1.2 Teoria de disseny: un contingut .....	145
1.2.1 L'aspecte temporal .....	147
1.2.1.a Introducció .....	147
1.2.1.b L'aspecte temporal de cada condició .....	149
1.2.1.c Allò que s'ha tractat fins ara s'ha mobilitzat des de la urgència de la primera condició .....	151
1.2.1.d. L'origen d'una finalitat progressivament assolida .....	155
Notes de l'apartat 1.2.1. ....	159
1.2.2. Investigació històrica .....	161
1.2.2.a. Introducció .....	161
1.1.2.b. Recerca sobre la història .....	164
1.2.2.c. 'Ara' .....	167
1.2.2.d. Certificació .....	171
Notes de l'apartat 1.2.2. ....	179
1.2.3. Certificació i genealogia .....	181
1.2.3.a. Autorevisió: la imposició de la primera condició .....	181
1.2.3.b. El projecte incomprès .....	186
1.2.3.c. Una acció projectual òrfena de versemblança.....	188
1.2.3.d. Efectivitat i eficàcia .....	191
1.2.3.e. A la recerca d'una limitació .....	194
1.2.3.f. Competitivitat comercial i idea de progrés .....	195
1.2.3.g. Genealogia .....	200
Notes de l'apartat 1.2.3.....	205

Capítol 2. Metodologia .....	209
2.1. La recuperació del procediment .....	213
2.1.1. Per una articulació .....	215
2.1.1.a. Introducció .....	215
2.1.1.b. Imatge .....	218
Notes de l'apartat 2.1.1. ....	223
2.1.2. Des de l'acció projectual .....	225
2.1.2.a. Projecte i pèrdua .....	225
2.1.2.b. Disseny i significació: un apunt al marge .....	228
2.1.2.c. Intent d'un resum .....	233
2.1.2.d. La <i>imprescindibilitat</i> com a necessitat formal del procés .....	235
2.1.2.e. Situació .....	241
2.1.2.e.1. Metodologia i situació .....	241
2.1.2.e.2. Professió i situació (una breu indicació) .....	243
2.1.2.f. Metodologia: una possibilitat encara per indagar? .....	244
Notes de l'apartat 2.1.2. ....	247
2.2. Per una 'personalitat' metodològica .....	251
2.2.1. Metodologies generalistes .....	253
2.2.1.a. Introducció .....	253
2.2.1.b. Procés i sensació: <i>Proceso y erótica del diseño</i> .....	255
2.2.1.c. La recerca d'un origen antropològic dels procediments específics: <i>Què se n'ha fet de la metodologia del disseny?</i> ....	263
2.2.1.d. Assaig i atzar: <i>Essays in Design</i> .....	268
Notes de l'apartat 2.2.1. ....	275
2.2.2. Metodologies professionalistes .....	279
2.2.2.a. Resum de l'apartat anterior .....	279
2.2.2.b. Mètode de disseny com a tractament de coneixement o com a circuit: <i>Design-Theorien. Design-Methoden</i> .....	285
2.2.2.b.1. Dos continguts .....	285
2.2.2.b.2. Mètode de disseny com a tractament de coneixement.....	286
2.2.2.b.3. Mètode de disseny com a circuit .....	294
2.2.2.c. Estudi sobre el text: <i>El modo intemporal de construir</i> .....	304
2.2.2.d. Estudi sobre el text: <i>Notes on the Syntesis of Form</i> .....	314
2.2.2.d.1. Consideració prèvia .....	314
2.2.2.d.2. Descripció general del mètode Alexander .....	317

2.2.2.d.3. El mètode Alexander i la possibilitat d'una determinació professional del disseny .....	329
Introducció	
Qüestions a respondre	
Intent de resposta	
2.2.2.d.4. Una possible resposta .....	346
2.2.2.e. Per una conclusió sobre les metodologies professionalistes ....	347
Notes de l'apartat 2.2.2. ....	351
2.2.3. Procediments concrets des dels processos de producció artesanal, industrial o empresarial .....	363
2.2.3.a. Introducció .....	363
2.2.3.b. Alternatives metodològiques per al distanciament projectual ..	365
2.2.3.b.1. Estudi sobre el text: <i>Definitions and Methodologies</i> de W .E. Eder.....	365
2.2.3.b.2. Estudi sobre el text: <i>Design Methods. Seeds of Human Futures</i> .....	368
Notes de l'apartat 2.2.3. ....	377
2.3. Un desenllaç provisional .....	379
2.3.1. Per un desenllaç de les consideracions inicials .....	381
2.3.1.a. Situació .....	381
2.3.1.b. Generalistes i professionalistes .....	382
2.3.1.c. Des dels processos concrets: Eder i Jones .....	385
2.3.1.d. Per un desenllaç .....	387
Notes de l'apartat 2.3.1. ....	389
Capítol 3. <i>Concepte d'una particularitat</i> .....	391
3.1. El <i>concepte d'una particularitat</i> projectada .....	395
3.1.1. Indicador i cursor .....	397
3.1.1.a. Una altra situació .....	397
3.1.1.b. Introducció .....	399
3.1.1.c. Primers apunts .....	408
Notes de l'apartat 3.1.1.....	411
3.1.2. Apunts per a la noció del <i>concepte d'una particularitat</i> .....	415
Notes de l'apartat 3.1.2. ....	421



3.2. Dues determinacions del <i>concepte d'una particularitat</i> des de l'activitat projectual .....	423
3.2.1. El rebuig del concepte: el <i>concepte</i> segons la tesi d'Alexander del llibre <i>Notes on the Syntesis of Form</i> .....	425
3.2.1.a. Caracterització general .....	425
3.2.1.b. El concepte com a entitat psicològica. El marc d'investigacions psicològiques en el qual es fonamenta el text d'Alexander .....	430
3.2.1.b.1. Els plantejaments de la <i>teoria de la hipòtesi</i> .....	438
3.2.1.b.2. Els plantejaments de processament d'informació .....	447
3.2.1.b.3. Gestalttheorie .....	450
3.2.1.c. El concepte com a entitat formal.....	454
3.2.1.d. El concepte com a instrument del procés de disseny.....	458
3.2.1.e. Resum: L'apropiació del problema de disseny .....	462
Notes de l'apartat 3.2.1.....	465
3.2.2. El <i>concepte d'una particularitat</i> com un 'moment' del procés de disseny .....	475
3.2.2.a. Introducció .....	475
3.2.2.b. 'Dissenyologia?' .....	480
3.2.2.c. El <i>desplaçament</i> dels conceptes .....	483
3.2.2.d. Concepte i <i>Tipus</i> .....	486
3.2.2.d.1. Introducció .....	486
3.2.2.d.2. De la tipologia a l'exemplar de sèrie .....	488
3.2.2.d.3. Repàs del text de Wollheim .....	492
3.2.2.d.4. Necessitat de més dimensions instrumentals .....	499
Notes de l'apartat 3.2.2.....	503
 Capítol 4. Nom .....	 507
4.1. Primers apunts .....	511
4.1.1. Apunt 1. Què demana el procés al nom propi de l'artefacte .....	513
4.1.1.a. Presentació .....	513
4.1.1.b. Per una determinació instrumental del nom propi d'un artefacte .....	516
4.1.1.c. Un cas particular?.....	520
Notes de l'apartat 4.1.1 .....	527

4.1.2. Apunt 2. Què aporta el nom propi d'un artefacte.	
Producte i nom .....	529
4.1.2.a. Procés i convencionalitat .....	529
4.1.2.b. Nomenclatura .....	532
4.1.2.c. De l'artefacte al projecte.....	534
Notes de l'apartat 4.1.2.....	537
4.2. Notes per a una aproximació.....	539
4.2.1. "Historia del nombrar" .....	541
4.2.1.a. Introducció .....	541
4.2.1.b. Presentació del text i procediment de treball .....	543
4.2.1.c. Primera anotació: identitat i orfandat .....	545
4.2.1.d. Segona anotació: autonomia i text .....	547
4.2.1.e. Tercera anotació: nom i emancipació .....	554
Notes de l'apartat 4.2.1. ....	559
Conclusions. ....	561
Bibliografia. ....	571
Annex. ....	609
Annex 1. ....	611
Annex 2. ....	625
Annex 3. ....	635

## PRESENTACIÓ I AGRAÏMENTS

La present recerca parteix d'una pràctica personal del disseny. Una pràctica que podríem anomenar professional, en el sentit que podem entendre a una labor situada, dia a dia, en un sistema productiu establert, que es responsabilitza d'encàrrecs concrets amb control tècnic i econòmic, i que no ha de menester de més celebritat que del testimoni de la modesta correcció. Però aquesta pràctica inclou també una recerca teòrica que va començar en la formació acadèmica inicial, que va continuar conjuntament amb la professió, i que, finalment, va fer possible la dedicació a l'ensenyament d'aquesta especialitat en àmbits acadèmics molt diversos.

Tanmateix, seria erroni considerar que solament prové d'una vivència particular. Són moltes les persones que, en un moment cultural molt especial, ens vam apassionar amb aquesta disciplina nova i ja llavors plena d'històries de futur, amb la il·lusió de tirar-la endavant, de fer-la possible. Han estat gairebé trenta anys en els quals hem tingut l'ocasió de viure i compartir intensament diverses propostes teòriques de disseny que ens renovaven, una i una altra vegada, aquell entusiasme del començament. Hem après amb aquell organicisme, entre formal i funcional, que defensava la generació marcada per la Segona Guerra Mundial; ens hem compromès en la revolta processualista de la creativitat i la metodologia i ho hem fet fins que ja no podíem deixar de reconèixer la manca de sentit que comportava; ens hem aixoplugat sota l'imperi semioticista i l'hem vist créixer amb exuberància primaveral fins a la seva dissolució entre irritats dogmatismes i frases buides. Avui veiem com

impunement s'exalta la gestió i el formalisme tecnològic procedent d'àmbits aliens, fins que els sentits secundaris de la mateixa paraula *disseny* (com, per exemple, la simple habilitat de programes d'ordinador) passen a ser els vertaderament comprensibles i habituals, mentre que aquell inicial, el nostre, queda relegat a ser un mer sentit figurat quan ja no pot esgrimir més que una ingènua, vella i vaga formulació.

Si de tot això se'n pot dir encara *experiència*, si no estem legitimats a concloure que tot plegat ha estat un immens error, aquest moment podria ser el punt de partida d'una nova actitud de recerca, i potser fins i tot d'una nova pràctica compartida d'això que encara ens agrada anomenar *disseny*. És sota aquest supòsit que hem endegat aquesta recerca. Sense presses ni compromisos d'aplicabilitat immediata i, fins i tot, sense l'exigència d'esgrimir una teoria concreta, es tracta de portar a terme una revisió exhaustiva de les propostes teòriques viscudes. Només elles poden aportar un contingut encara creïble: el que constitueix el fet d'haver-se desenvolupat efectivament en el seu moment històric i d'haver aportat unes solucions concretes. És la inconsistència i el contrast entre les il·lusions inicials i la seva realització el que ens autoritza a parlar precisament del contingut d'una experiència.

En el nostre cas, hem centrat l'atenció fonamentalment sobre qüestions que van ser originades sota el ventall del processualisme metodològic. No som els primers a tractar aquesta temàtica amb el supòsit d'aquesta nova actitud de simple repàs. Entre tots ells cal destacar aquí el que ha estat el més proper a la nostra temàtica. Es tracta de la tesi doctoral de Josep Maria Martí Font. El tractament crític de la problemàtica del *Tipus* constitueix un recorregut paral·lel al recorregut del que, en el nostre cas, ano-

menem *nominació*. La possibilitat de fer-se càrrec de la determinació de l'artefacte en el procés de disseny hauria d'oscil·lar (això és un pressupòsit) sempre entre la unitat de descripció que situa el *Tipus* i la unitat concebuda com a totalitat específica. En aquest sentit, entenem inicialment per *nominació* d'un artefacte la determinació conceptual de la particularitat exclusiva del model concret de l'artefacte.

Les característiques d'aquesta recerca obliguen a un treball molt detallat sobre les propostes teòriques i metodològiques de més interès en el seu moment. Una labor meticulosa i progressiva que obliga una recerca que gaudeixi d'una clara configuració processal i alhora l'esperona a una continuïtat indefinida. No n'hi ha prou amb formular les conclusions obtingudes; aquestes depenen del moment de la recerca en què són formulades i estan matisades tant pel que ha passat abans com pel que són aptes de generar en la continuació de la recerca. Hem preferit disminuir, amb diverses redaccions, aquest caràcter processal a fi d'afavorir un escrit més curt i una lectura més lleugera; però no podem dissimular-lo del tot ja que això faria impossible expressar el vertader sentit de les diverses afirmacions que es van obtenint. Solament els aspectes que han estat eliminats del text original, però que contenen alguns suggeriments d'altres recorreguts d'interès, han estat incorporats en les notes al final de cada capítol o en els annexos.

Una conseqüència de la necessitat de mantenir el caràcter processal ha estat la consideració de diversos tipus de citacions. En primer lloc, hi ha aquelles citacions que pràcticament formen continuïtat amb els mateixos plantejaments que es desenvolupen en el text general. En segon lloc, hi ha les que tenen un sentit més formal, que es limiten a certificar alguna de les informacions indicades o de les possi-

bilitats d'arguments assenyalats. Però ha aparegut també un altre tipus de citacions: aquelles que són exemples del que s'està proposant en el text general. Aquest és el cas segurament més peculiar d'aquesta forma processal. No es tracta de veure com alguns autors aporten part de l'argument que es porta a terme en cada cas o que han plantejat els mateixos arguments que es defensen; es tracta d'aquelles citacions que, com si es tractés d'una recerca empírica sobre recursos argumentals, són una mostra evident de la presència d'algun dels aspectes conjecturats en el text central. Dintre del possible, s'ha procurat no utilitzar citacions excessivament llargues, tot i que en algunes ocasions això no ha estat possible. En aquest últim cas s'han extret parts que no són significatives del que s'està tractant en cada moment específic. Hem procurat no trair, però, el sentit que l'autor pretenia en la totalitat del text.

El nombre i la varietat de textos utilitzats no permet presumir d'exhaustivitat. Tampoc no ho hem pretès, ja que la dispersió dels textos de disseny és molt elevada i fa gairebé impossible una classificació sistemàtica. En principi s'ha preferit utilitzar els textos en les traduccions castellana o catalana. Com que són moltes les llengües utilitzades en textos de disseny, es pretén concentrar-les al màxim en les llengües que conformen l'àmbit cultural en el qual se situa el present treball. La pèrdua de matisos que aquesta decisió pot comportar no es pot resoldre amb una lectura i una traducció solament particular: com que no som especialistes de la traducció, el resultat gaudiria de menys fiabilitat que el fet de partir d'una traducció professional. Hi ha dos tipus de circumstàncies, però, en els quals s'ha hagut de tractar directament amb textos no traduïts: en els que no es disposava de la traducció i en els que la necessitat de

precisió era tan elevada que calia revisar la traducció amb la qual es comptava (per exemple, el cas del text central de Ch. Alexander). En aquests casos, s'inclouen citacions en la llengua original i s'explicita com a nota la traducció utilitzada i revisada.

Per les característiques verbals de la temàtica tractada, no seria gaire oportuna la utilització de gràfics en l'exposició del text central. La mateixa controvèrsia entre el diagrama constructiu i el concepte segons la definició d'Alexander pot ser el millor exemple d'aquest criteri. Malgrat això, en alguna ocasió era evident que un gràfic podia millorar l'exposició d'alguna relació entre conceptes. Solament en aquests casos, i solament amb aquesta finalitat expositiva, s'ha preferit construir algun diagrama.

Com és habitual, no tots els textos consultats tenen la mateixa importància per al desenvolupament de la recerca. Mentre alguns conformen la mateixa vertebració del treball realitzat, altres són meres referències de comprovacions a efectuar encara. Malgrat això hem preferit afegir totes aquelles referències directament relacionades amb el disseny, i en canvi no incorporem a la llista bibliogràfica aquells textos, fins i tot una mica més significatius, que no són de temàtica específica.

No cal repetir que un treball com aquest no es porta a terme sense l'ajut d'altres. En el nostre cas, com ja hem dit, aquest ajut s'hauria de comptabilitzar ben bé des de l'any 1970. Sento agraïment per Ricard Melet Monzón, que em va proporcionar la primera possibilitat de compartir els meus estudis de metodologia. Agraïco a Oriol Moret Viñals l'inestimable ajut en l'obtenció de textos per portar a terme una de les parts fonamentals d'aquesta investigació. A Imma Roca Cortés la seva lleial disposició per ajudar-me en la revisió de les traduccions de l'anglès i el francès.



A Miquel Soler, per la col·laboració experta en les traduccions de l'alemany de textos tècnics. M'agradaria expressar la meva més gran estima a Pere Màrtir Abril per la seva pacient lectura i pels seus comentaris fonamentals, en clau de crítica filosòfica, en els moments crucials en els quals es perfilava el desenvolupament de la recerca. Vull agrair també els interessants comentaris i el ferm suport d'Alex Bauzà i Roger Caparó, personalment tan necessari en una recerca sense gaire tradició. Agraïco molt especialment el suport, la paciència i l'ajut rigorós que Antonio Aguilera Pedrosa ha tingut al llarg del desenvolupament del present treball. El repàs detallat de les diverses redaccions del text, les interminables sessions de seguiment i sobretot la seva atenció personal i el de la seva família en hores sempre intempestives han estat primordials per a mi. La meva gratitud a la generosa companyia de Josep Maria Martí Font durant molts anys de recerca en la crítica metodològica del (i de) disseny. És molt el que he après amb la seva atenció personal i el seu suport. Sense la seva fructífera i complexa noció d'*artefacte* no hauria estat possible ni el plantejament de la present recerca. No puc oblidar V. J. Wukmir, que em va ensenyar el contingut humanista d'aquesta activitat creativa i de la seva teoria, i, amb la més gran generositat, em va ajudar a començar a construir els mitjans personals bàsics per no deixar-lo de costat.

A Neus Roca i Cortés, la meva més íntima estimació per demostrar-me dia a dia, amb lleial tenacitat i el més afectuós afany, que tot plegat continua valent la pena.

## INTRODUCCIÓ

## Entre l'experiència i el nom

MC: ¿Cuál es la esencia del diseño industrial? ¿Qué es lo propio del diseño industrial?

GB: Hasta el momento, su ambigüedad, su carácter difuso, su visión inclusiva (*inclusiveness*). El diseño industrial es una disciplina normativa, “blanda”, y los intentos de transformarlo en una disciplina “dura” llevarán a nada. Yo caracterizaría el diseño industrial por una sensibilidad, yo diría sismográfica, para necesidades materiales de una población. Pero no solamente esto. También se destaca por la capacidad de dar una respuesta en términos concretos materiales, dentro de un sistema de referencia cultural, con una componente evaluativa y estética.<sup>1</sup>

El disseny encara és el que era. No s'ha perdut aquella inquietud primordial que el va distingir obertament fins als anys cinquanta i seixanta. No han aconseguit assentar-lo ni l'administració frenètica de les grans companyies de tramitació de projectes, ni les barreres de demarcació imposades per les noves classificacions acadèmiques o administratives, ni tampoc l'explotació depredadora del seu prestigiós humanisme; res de tot això ha aconseguit apaivagar aquells dubtes i aquelles íntimes contradiccions que el posaven en moviment en el segle XIX. Amb la mateixa incertesa de resultats i marginalitat que tenia en aquell moment inicial, avui encara pretén aferrar-se, i no sap ben bé com, a algunes de les tasques de la fabricació d'artefactes de tota mena. Fixem-nos bé: el podem sorprendre gairebé inconfessable en els debats de la gestió productiva; o apartat, com una preocupació accessòria, en l'estudi de les peces d'una carcassa; o gairebé amagat en el detall d'un simple to de color. Com en aquella antiga imatge del fuster Rietveld, que, amb un modest davantal de treball, feia la prova d'un dels seus estranys seients, el disseny continua fent-se present de manera imprecisa, esporàdica i desconcertant en algun estadi de la producció industrial.

Per observar aquesta continuïtat només cal recordar amb fidelitat el que ha estat el disseny de bon començament i al llarg de la seva història, sense els interessos gremials ni les ombres ampliades que projecta l'estudi històric dels grans personatges o les imatges en paper cuixé. Cal fer memòria que el disseny ha estat, com ho és encara avui, una inquietud fonamentalment problemàtica, una activitat suplementària (diríem que incomprendible i força desconeguda, incòmodament situada en mig de la producció comuna d'artefactes i de la tradició acadèmica estilista), i no una senzilla especificitat projectual en formació.

I per assolir aquest record sincer, també cal intentar conèixer el disseny sense la mirada d'una desesperada coherència teòrica que, per alleugerir ràpidament la pressió de les inconcrecions i incoherències, intenti establir-lo a qualsevol preu. Aquest seria el cas, per exemple, del tòpic segons el qual el disseny es determina en contra de les professions artesanals, corresponent a una nova situació *civilitzatòria* suposadament sense retorn, en la qual la industrialització generalitzada ja no fa possible un tractament reflexiu i creatiu directe en el procés de la producció d'artefactes. No podem seguir amb aquest tòpic si observem l'actual estat d'industrialització de molts països de l'anomenat *Tercer Món*; o si admetem la decisiva vinculació històrica del disseny d'interiors a la problemàtica econòmica de les activitats decoratives, en detriment de les estampes interessades que el pretenen lligar solament als personatges consagrats de la projecció arquitectònica; o si acceptem també que l'ús actual i generalitzat dels aparells informàtics en la confecció dels projectes de disseny gràfic impedeixen l'activitat projectual. Després d'aquestes mirades al vertader estat actual de la producció d'artefactes, s'ha de reconèixer que l'actitud *antiartesanal* no pot determinar un element constant en el procés de disseny.

I també seria el cas de l'actual professionalisme: en moltes ocasions hem volgut creure en el plantejament teòric segons el qual el disseny és, o pot ser, una professió concreta; si fos així, no hi ha dubte que l'activitat hauria sofert una evolució evident i radical. Però, si les nostres nocions del disseny pretenen correspondre a l'activisme de Morris, a les circulars pedagògiques de

Gropius, als estudis de sistemes de Hans Gugelot, al *disseny de la perifèria* de Bonsiepe, o a tants altres casos significatius, és difícil mantenir-nos sota aquest plantejament teòric ocupacional i afirmar que tots ells són meres circumstàncies d'una activitat que ha esdevingut una simple professió tècnica.

Si comprem així el disseny, més com una constant preocupació confusa que com una activitat que ha canviat per anar-se estabilitzant en la forma que avui interessa, podem entendre la seva història com el seguit o l'enfrontament de criteris teòrics que han aixoplugat i orientat la seva intervenció en la pràctica projectual de la producció de tota mena d'artefactes. El que queda avui d'aquesta història és l'experiència de la materialització d'aquestes tesis, dels resultats que han ajudat a concebre i també l'experiència dels seus límits, de les seves incongruències i dels perills de llurs aplicacions. I queda també la seva indefinició, la dificultat que el nom *disseny* vulgui dir quelcom tant específic de manera que no sigui possible que qualsevol activitat en faci un ús indiscriminat, amb jocs etimològics o intrigues de tota mena (com, per exemple, aquella que el vincula a les drogues sintètiques) que el buiden no solament de significat sinó també de sentit. Manca avui el xiscler de les tesis que pretenien provocar l'atenció per la possibilitat de quelcom nou: tenim massa experiència de com es va perdent, en el seu ús, la força encoratjadora de cada una d'elles, o potser el reclam és tan persistent que ja l'hem deixat de sentir. Avui sobra, tal vegada, el nom *disseny*; la inquietud que volia representar s'ha convertit en recordatori dolorós d'una promesa incompleta o, fins i tot per a algú, d'una "hidalguia burlada".

El disseny encara és el que era: contradictòria i vacil·lant inquietud primordial sobre la producció d'artefactes d'ús. I ara ho és amb aquesta experiència i amb aquesta insatisfacció en pronunciar el seu nom. Mentre tinguem present el que ha arribat a aportar i la continuem sorprenent amb la marginalitat que la caracteritza, no estem autoritzats a desactivar-la com si fos un simple error; això significaria l'assimilació del disseny a una simple equivocació de la raó tècnica, un acte violent sobre tots els afanys esmerçats tant a l'actualitat com a la seva història. Ni l'experiència de la seva materialització ni la insatisfacció denotada avui amb el seu nom són determinadores d'aquest final

definitiu. Però comporten una nova i urgent exigència: la crítica sistemàtica i intrínseca a la mateixa possibilitat d'una determinació teòrica del disseny.

La recerca que ve a continuació pretén ser una aportació a aquesta labor crítica. Partirà d'aquesta experiència, concentrada fonamentalment en la revisió de textos antics, tal vegada clàssics; ja no es pot proposar avui de qual-sevol manera una crítica legitimadora d'algun nou recurs teòric actual. I tindrà constantment present la incomoditat del pronunciament del nom *disseny*, que, entre el tot i el res, sembla contraposar de manera insistent la inquietud per una brillant oportunitat amb la insatisfacció que produeix el fet de comptar només amb la constatació d'una grisa extravagància. La finalitat d'aquesta crítica<sup>2</sup> és la de recuperar el sentit tant de l'experiència que hi ha hagut amb la teoria de disseny com de la molesta inquietud a què ens porta el seu nom. Certament de manera agosarada, pretenem contribuir a la determinació de la teoria de disseny, encara que ja sabem que aquesta determinació no es concretarà definitivament més que com una labor interna del disseny, que necessita reformular repetidament la proposta generadora del mateix sentit del dissenyar i amb això construir l'àmbit en el qual el disseny hauria de tenir un indret específic al qual referir-se amb el seu nom.

No podem deixar de tenir-ho com un fet i hem d'advertir el lector: no podem esperar la proposta d'una nova tesi teòrica que, a partir de la crítica de les anteriors, torni a creure cegament en una il·lusió per la coherència del disseny. Certament, al llarg del desenvolupament de la tasca crítica es poden anar assentant alguns criteris teòrics, però sempre aïllats, sovint no acceptats clarament, i amb la clara constatació que un intent d'unificar-los sota l'aixopluc d'alguna proposta general no solament és difícil sinó que avui només provoca desconfiança o por.

Tot i que ja no esperem aquesta nova teoria, tampoc no ens sentim autoritzats a quedar-nos aturats. Entre l'experiència i el nom, amb una revisió de textos fonamentalment antics, es tracta de preguntar-se per la possibilitat de 'decidir coherentment', nominar, l'especificitat del disseny.

## Teoria, metodologia, concepte i nom: nominació

La primera qüestió que cal resoldre en el mateix començament de la present recerca és establir les maneres d'accedir als continguts propis d'aquesta teorització en el disseny. És a dir, la determinació de les diverses formes en les quals s'han donat els intents de pronunciament coherent d'aquesta especificitat (teòrica) del disseny en el seu procés i d'allò que les agrupa com a denominador comú. És una decisió inicial que no pot esperar que estigui ja determinada la coherència que la mateixa recerca es planteja, i en conseqüència no pot més que aventurar una proposta.

Amb totes les prevencions necessàries i esperant que la mateixa recerca arribi a poder qüestionar seriosament l'oportunitat de la proposta, s'ha optat per considerar quatre grups de treballs teòrics, cada un dels quals representaria no una classificació temàtica sinó un 'punt de vista' sobre la totalitat de les qüestions a tractar.

En el primer 'punt de vista', que anomenarem genèricament *teoria de disseny*, (i que pretén agrupar diversos procediments de treball, expressió i intenció teòrica com ara *discurs, idea, descobriment, retòrica, poètica, ideologia, promoció, formalització*, etc.) es refereix fonamentalment a l'avaluació general d'allò que és disseny, en tant que activitat que té un resultat en els artefactes d'ús i en les seves conseqüències.

En el segon, que anomenarem *metodologia de disseny* es refereix a la consideració del disseny com a forma específica de procés projectual en el marc d'unes determinades circumstàncies. En comparació amb el que entenem per teoria i també sobre altres plantejaments metodològics, cal assenyalar que aquest plantejament metodològic en principi entén el disseny amb un caràcter processal estricte, és a dir, que no es limita a reflexionar solament sobre la correcció dels models finals de l'acció productiva o de recerca, com probablement es podria dir de la major part de la metodologia científica o filosòfica.

El tercer, que anomenarem *concepte d'una particularitat*, es refereix al disseny com a capacitat específica de determinació i avaluació verbal de cada un dels artefactes que es van portant a terme en el procés projectual. En comptes de partir d'alguna definició general sobre el disseny o sobre el seu procés, prefereix dependre d'una observació del que va esdevenint en cada procés projectual concret de disseny, amb l'intent de determinar-ne verbalment l'especificitat de cada cas i, a partir d'aquestes particularitats, anar sedimentant una concepció general del disseny i del seu procés.

El quart, que anomenarem simplement *nom*, es refereix al disseny com la determinació (indicació) de la singularitat a la qual poden arribar cada un dels models d'artefactes en el procés projectual i en la seva 'vida' en tota mena de circumstàncies d'ús, conservació, col·lecció, classificació, comercials, etc. I també té l'esperança que amb aquestes indicacions es vagi assentant una visió global (constatació) del que va esdevenint progressivament com a disseny.

En els dos primers grups el nombre de textos de referència és molt elevat, així com es poden trobar en tota mena de presentacions (llibres, articles, fullets, informes, anotacions de producció, debats acadèmics, etc.). En el tercer grup, la menció directa o indirecta del *concepte* apareix també en tota mena de textos, però, com s'indicarà, el seu tractament mínimament sistemàtic només l'hem trobat en la crítica que nega la seva possibilitat de reeixir com a determinant del disseny. En el quart grup no s'ha pogut trobar, de moment, cap tractament específic, i les mencions no sovintegen, tot i que la seva presència és evident en catàlegs d'exposicions o comercials, en publicitat i en la mateixa relació individual i col·lectiva amb els artefactes d'ús de tota mena; només cal recordar la torre Eiffel, l'edifici Pedrera, la gorra Ros, el cotxe Dyamaxion, la cadira Barcelona, o el tipus Univers.

A fi de poder referir-se a allò que tenen en comú totes aquestes formes de determinació del disseny, s'ha optat pel terme *nominació*, tenint present que no té cap mena de tradició en els àmbits de la teorització del disseny. Aquest mateix fet és, al nostre entendre, un avantatge, ja que permet que cap forma de les mencionades, o cap altra que pugui considerar-se, hagi de plantejar-se de bon principi en un doble sentit de la seva especificitat i com a glo-



balitzadora de les altres formes. Com ja hem dit, la present recerca no pretén formular una teoria específica del disseny, ni tan sols apostar per una forma nova ni tampoc una de les ja vigents; solament pretén preguntar-se per la possibilitat d'aquesta teorització segons els que han estat els seus referents tradicionals.

Al nostre entendre, és possible proposar que, en l'àmbit del disseny, el terme *nominació* es refereixi a la totalitat de la temàtica mencionada amb els de *teoria, metodologia, concepte d'una particularitat i nom*. Sigui a partir de consideracions respecte al disseny en general (teòriques o metodològiques) o a través del treball i observacions concretes de cada artefacte (*concepte d'una particularitat i nom*), entenem que totes aquestes formes de teorització pretenen la comprensió i avaluació de l'artefacte en formació en el mateix procés projectual en relació amb el presumptiu lloc que té designat.

El terme *nominació* vol dir nomenament, acció de nomenar, de designar algú per a un càrrec o una funció. És també el document que constata, que estableix aquesta designació com un fet social. Això és el que s'entén usualment: acció, efecte i document acreditatiu d'una constitució social. Una persona o una institució se la nomena, se la designa per ocupar un lloc. Però el motiu de proposar aquest terme en el cas del disseny no es limita a les correspondències que es poden entendre amb la comprensió esquemàtica de la designació. Pretén ser adequat també respecte a la problemàtica que sembla incloure aquest terme. Un breu repàs pels diccionaris d'ús habitual ens descobreix immediatament que el significat de la paraula *nominació* no és tan simple; no s'acaba aquí la consideració dels compromisos a què està abocada, o amb quins altres termes està necessàriament vinculada o d'alguna manera n'és solidària. L'ús erroni que se'n fa avui en alguns mitjans de comunicació, assimilant el seu significat al de "seleccionar per a la possibilitat d'accedir a un premi" (si més no, acceptat en català, tot i que no ho és en castellà), sembla que ja sigui una indicació d'una major complexitat que no es pot passar per alt. Com els termes *denominació* (posar nom), o el mateix *nom*, també aquest terme ens recorda que fa el paper de generació de l'origen d'alguna especificitat que posseeix allò què, o aquell qui, ha estat nominat en un moment ini-

cial o en un moment de canvi. Però també és acció i efecte de situar en un espai d'una classificació, en un sistema social o de coneixement, en una *nomenclatura*, *nomenclàtor*, o *nòmina*. I, en tant que constitutiu d'alguna especificitat, també passa a ser moment de dubte de la seva realitat *nominal*, problemàtica del *nominalisme* i de la *convencionalitat*. Un efecte que determina el *nominatiu*, que designa el subjecte d'una oració, real o possible. La sintaxi i semàntica del nom que sembla transportar-nos al problema de la identitat. És un terme que està situat en el nucli d'un interessant huracà de referències i sentits, que ens transporta vertiginosament a les qüestions sobre el coneixement d'allò general (concepte) i de la llei (*nómos*) i sobretot de la distinció d'allò singular; sobre el problema del judici (teoria i ètica), i que ens recorda la problemàtica de la unitat necessària de l'obra d'art. Totes aquestes altres consideracions poden ser incloses en la *nominació* de l'artefacte en el procés de disseny i és aquest el motiu pel qual creiem que obren també la possibilitat d'accedir a la problemàtica continguda en els termes de *teoria*, *metodologia*, *concepte d'una particularitat* i *nom*.

Descobrir o determinar el valor i el sentit específic d'aquest terme en mig d'aquest huracà és tasca de la filosofia. Una de les maneres de fer aquesta labor seria abocar-se a la terminologia i a la mateixa bibliografia filosòfica. Des d'aquest punt de vista es diria que el que acabem de dir sobre el terme *nominació* és solament una indicació extraordinàriament desordenada i superficial. No posem ara en dubte aquest procediment, ni pretenem defensar les poques línies anteriors, que són merament indicatives. Però també és filosofia el descobriment de terrenys culturals concrets on apareixen aquestes consideracions (no creiem que sempre hagi de ser la ciència, l'ètica o la mateixa filosofia l'objecte sobre el qual filosofar, especialment en la filosofia de la cultura). És per això que la present recerca intenta tractar aquest problema de la nominació a partir d'una experiència concreta: dissenyar. Des dels textos teòrics sobre el disseny i sobre el procés de disseny, especialment en el moment en que aquests intenten explicar el problema d'entendre la particularitat que sembla que ve determinada pels requeriments dels quals el dissenyador/a s'ha fet responsable. Aquest també és el problema de la nominació: es veu clarament amb els noms propis d'alguns artefactes dissenyats, en les discussions

entre persones compromeses en cada projecte, en les teories sobre el sentit del mateix disseny i sobre la seva problemàtica procedimental.

La nominació de l'artefacte en el procés de disseny és l'intent de comprensió i determinació del 'valor'<sup>3</sup> d'aquell artefacte que va apareixent en l'acció de dissenyar, en una relació mútuament fundadora de si mateix i dels requisits que ha de resoldre. Acte de designació d'una funció, acte de constitució del document projectual i de la seva verbalització conceptual que acredita el seu sentit. Comprensió i determinació verbal de la seva especificitat global; no de la seva descripció figurativa, plàstica o tècnica, sinó del seu valor cultural o simplement humà. La nominació de l'artefacte en el procés de disseny és la representació de l'experiència segons la qual tal vegada dissenyar (en el sentit estricte i problemàtic del terme) és irrenunciable.

### Nominació com a 'moment' del procés projectual del disseny

La present recerca parteix de la investigació portada a terme per Josep Maria Martí Font "*Aportacions a l'estètica de l'artefacte contemporani: Model, Tipus i Ornament en la metodologia de la projectació*", tesi doctoral dirigida pel professor Dr. A. Aguilera i llegida l'any 1990 en el Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona. Aquest vincle fonamental comporta que es mantinguin moltes de les definicions i consideracions bàsiques sobre el disseny que ja s'esmentaven en aquesta altra recerca. A continuació en farem una llista que permeti recordar algunes de les més significatives segons el que aquí es pretén, en les quals assenyalarem els caràcters específics que més interessin en el nostre cas:

– El disseny és una activitat projectual i en ella es desenvolupa una sèrie de reflexions estètiques, ètiques, funcionals, etc., que constitueixen una altra manera de fer front a l'avaluació i al sentit de les coses materials que han de tenir un ús determinat. Aquestes reflexions no coincideixen necessàriament amb les consideracions o recerques que parteixen de la visió del destinatari

(receptor) o usuari.

– A aquestes coses materials fetes mitjançant una tècnica les anomenem genèricament *artefactes*, per assenyalar el seu caràcter alhora productiu i social, en comptes d'usar el terme *objecte* que s'emmarca en una relació abstracta entre aquest i el subjecte i, per això, abraça un camp massa general de coses. En el present treball també considerarem aquí aquest terme tant per referir-nos a l'artefacte ja produït com per fer referència a aquell que encara s'està constituint entre els esbossos, els càlculs i els debats de la labor projectual i productiva.

– El caràcter processal d'aquestes reflexions obliga a considerar-les també com una forma de metodologia, tot i que no necessàriament de manera normativa o tècnica.

– La tasca projectual del disseny es preocupa per la determinació formal de l'artefacte, però això no significa que solament es dediqui a qüestions figuratives, cromàtiques o texturals (*plàstiques* ens agrada dir) solament en un sentit d'avaluació visual. Ben al contrari, per *forma* entendrem aquí quelcom constitutiu del mateix artefacte en relació amb la seva comesa individual o col·lectiva.

– La labor del disseny no és una especialitat tècnica específica, la qual cosa tampoc no significa que sigui una activitat generalista indefinida: hauria de poder-se determinar la seva especificitat.

– No es pot identificar la labor de dissenyar amb la producció artística. El disseny no pretén ser autònom respecte a la utilitat dels artefactes o els sistemes de producció i distribució.

Tot i així, la dependència d'aquests sistemes i circumstàncies no és acceptada amb complaença o despreocupació, també es tracten constantment en el desenvolupament projectual del disseny. Aquest fet allunya també la possibilitat inversa d'assimilar el disseny amb altres professions que sovint hi estan en íntima relació, com són el màrqueting i la publicitat. Com ja hem indicat, en el cas que ens ocupa fins i tot proposem que la mateixa concepció del disseny com a professió pugui ser qüestionada radicalment.

– El *Tipus* constitueix una de les formes d'accés a la comprensió, avaluació i determinació de l'artefacte en el procés projectual. Es fonamenta en la descripció, com es pot veure en la seva vinculació amb el model.

Però no és l'única forma: paral·lelament al (o en tensió amb el) *Tipus* proposem precisament el que aquí anomenem *nominació*. Fins i tot, tal vegada encara hi ha més formes que caldria especificar i investigar sistemàticament sota la mateixa preocupació crítica que caracteritza el treball mencionat de Martí i que pretenem que també caracteritzi la present recerca.

A totes aquestes notes inicials cal afegir-ne una altra per evitar que el mateix desenvolupament del treball assimili la *nominació* a una temàtica que, en la nostra proposta de classificació de les seves formes, seria solament un cas d'una d'elles, un cas de la teoria de disseny. Ens referim al fet que per *nominació* no entenem *lectura* o interpretació d'una descripció figurativa (imatge) amb la finalitat de comprendre la seva unitat específica. No es tracta de preguntar-se si la *qualitat disseny* presumptivament existent en alguns artefactes materials és interpretable verbalment (sigui o no aquesta interpretació verbal la que funda la mateixa *qualitat disseny*). La pregunta que conté el que aquí estem plantejant com a *nominació* es refereix a la determinació conceptual coherent del mateix disseny, fins i tot amb independència de si es concreta o no en imatges interpretables. Creiem que solament a partir d'una resposta afirmativa a aquesta pregunta (i segons de quina manera) és possible plantejar-se si allò figuratiu és traduïble. Un exemple que pot mostrar la necessitat de la no assimilació dels dos qüestionaments és la pregunta sobre si la Bauhaus o la Werkbund, en si mateixes, és a dir solament com a escola i com a confederació, no van constituir ja disseny; en ambdós casos no existeix cap 'imatge' plàstica interpretable, però sí la interrogació sobre el disseny.

A partir d'aquesta apreciació podem entendre millor també què entenem pel que anomenem *paral·lelisme* entre la tesi de Josep Maria Martí i el que es pretén en el present treball. La constant distància entre ambdós recorreguts indica la complementarietat de les respectives consideracions críticometodològiques, però no afirma que sigui possible tota comparació de trams d'un i altre punt de vista. Entenem que, de bon principi, entre el que es cons-

titueix a partir de l'observació descriptiva i el que és la pregunta 'directa' per la unitat específica de cada artefacte existeix un abisme no franquejable. Diríem, potser, que cal que sigui infranquejable, que es puguin mantenir amb suficient independència i debat entre les dues visions; en cas contrari, tal vegada no seria necessari ni el llampec descontrolat per donar vida a noves unitats, n'hi hauria prou amb un encolat de membres predeterminats per assolir els monstres.

Segons totes aquestes consideracions la problemàtica que es tractarà aquí hauria de partir del *concepte d'una particularitat* com a eix central de la investigació, i ho hauria de fer en paral·lel amb el treball sobre la noció de *Tipus* i com un altre ingredient metodològic complementari; aquest era el plantejament més antic d'aquest treball. Tanmateix, la recerca s'ha vist obligada a estendre les seves línies més enllà del caràcter instrumental, mentre que entenem que la recerca de Martí sobre el *Tipus* es va mantenir de manera més estricta en aquest terreny de crítica metodològica.

En aquesta major indefinició de les pròpies fronteres de la temàtica de la recerca apareixen el *nom*, i, fins i tot, la mateixa teoria i la metodologia de disseny acaben per constituir-se en objectes d'aquesta pretesa crítica. Pot-ser la complementarietat desitjada entre ambdós treballs ja no s'hauria de plantejar entre *Tipus* i *concepte d'una particularitat* sinó entre la *nominació* i la més àmplia confrontació proposada entre *Tipus* i *Ornament* en el treball de Martí.

## Hipòtesi

Com a resum del que acabem d'exposar podríem dir que: el present treball pretén aportar un estudi crític de les possibilitats de desenvolupament de la presumptiva especificitat del disseny a partir de l'activitat teoritzadora que es porta a terme en el mateix procés projectual dels artefactes d'ús de la vida quotidiana o al voltant d'aquest mateix procés. Més en concret, es tracta de mostrar que:

De manera paral·lela i complementària a la 'tensió' existent entre el *Tipus* i l'*Ornament*, el conjunt de les formes de la nominació constitueixen un àmbit per a la reflexió crítica en la teorització constantment fundadora del disseny.

Més detalladament, sota el supòsit que aquestes diverses formes es puguin considerar amb independència les unes de les altres, aquesta qüestió es podria formular en quatre preguntes:

- 1) La recerca teòrica de disseny podrà assolir per al disseny en general la superació progressiva de la indeterminació a la qual es veu constantment abocat?
- 2) La recerca metodològica podrà establir l'enllaç d'un procedir projectual específic del disseny amb les circumstàncies que l'envolten?
- 3) El *concepte d'una particularitat* podrà constituir la determinació de l'especificitat de cada artefacte en relació amb l'entorn al qual ha de correspondre?
- 4) El *nom* podrà concentrar l'especificitat de cada artefacte-model en relació amb la totalitat de la seva configuració projectual i existència posterior?

## Desenvolupament

Com acabem d'indicar, cada una d'aquestes quatre preguntes en les quals es desglossa la qüestió de la hipòtesi general hauria de correspondre a una temàtica independent. No hi hauria més lligam entre elles que la complementació en la resposta de la qüestió general, en funció respectivament de les quatre situacions en les quals pot aparèixer la necessitat de la teorització, entre allò més general i allò més concret, entre el que és procés i el que és resultat: la legitimació general d'allò que és específic del disseny des del compromís del seu mateix desenvolupament; l'articulació d'un procés general que sigui igualment específic pel projectar del disseny; la determinació concreta de l'especificitat de cada artefacte en el marc del procés projectual; i la determinació concreta de l'especificitat de cada artefacte en la totalitat de la seva existència com a tal.

Aquesta divisió en quatre qüestions correspon als quatre capítols de la present recerca:

### Capítol 1: Teoria de disseny

S'intenta comprendre l'aptitud de la teoria de disseny per superar la seva indeterminació constant. En els tres primers apartats d'aquest capítol es proposa una visió de la problemàtica teòrica i s'estableixen, sense perdre el caire de proposta, unes nocions fonamentals que haurien de ser útils per a la recerca:

- 1.1.1. L'experiència professional, comercial, acadèmica i d'investigació del disseny indiquen l'existència i la necessitat d'una *teoria de disseny*. S'instrumenta la investigació, proposant tres condicions fonamentals: 1) la voluntat de tenir un lloc com a activitat tècnica; 2) el tractament de temàtiques complexes; i 3) la pretensió d'un desenvolupament del procés projectual compromès en la complexitat de les temàtiques que tracta. Es qüestiona la possibilitat d'un contingut específic per a aquesta teoria i es conclou el seu interès i la problemàtica fonamental que hauria de tractar.



1.1.2. Es fa un primer repàs molt general de les propostes que han intentat donar resposta al caràcter específic d'aquesta experiència del disseny. Se suggereix una delineació del procés general de l'acció projectual des del frenètic debat intern entre proposta i control. Aquesta delineació, que és solament un recurs hipotètic, passarà a ser una visió clau en aquesta mateixa investigació.

1.1.3. Es concreten algunes de les propostes de determinació de la teoria de disseny i del mateix disseny que intenten resoldre el requeriment de no ultrapassar els límits de cada cas concret que es tracta, i, si més no, poder ser unes entitats tractables en termes generals: el recurs de la idea de geni, i la problemàtica ètica.

A la segona part d'aquest primer capítol, en la mesura que la teoria està emmarcada en el desenvolupament d'un procés, es qüestiona la seva possibilitat a partir de la determinació temporal de les tres condicions.

1.2.1. Es plantegen els tres aspectes temporals que corresponen a cada una de les tres condicions assumides: la urgència d'uns objectius; la progressió a una finalitat; l'atenció a l'instant. Caldria també un aspecte temporal per l'acció de projectar del disseny que els congeniés. Els resultats obtinguts fins ara provenen solament de l'aplicació de la primera condició i de la seva urgència per establir per a la teoria de disseny un tema per tractar o una situació a la qual cal aplicar-se. Però la indeterminació obtinguda ens aboca a la segona condició, al ritme d'una progressió.

1.2.2. Es proposa una crítica de l'afirmació segons la qual l'estudi sobre la història és la vertadera teoria de disseny. Sembla que es pot cercar un esdeveniment històric (com per exemple la Revolució Industrial) que desplegui un àmbit temporal en el qual és possible comprendre la problemàtica de constitució d'aquest 'subjecte' que assumeix simultàniament les tres condicions i les seves formes particulars d'exigència de desenvolupament en el temps (urgència, progrés i atenció a l'instant).

1.2.3. Es proposa una descripció més detallada del procés projec-

tual. El disseny apareix com *projectar el projectar*. Dissenyar pot esperar ser, fent-se efectiu, però no necessàriament ser eficaç. Es replanteja la possibilitat d'eficàcia d'aquesta mateixa recerca: el plantejament de la certificació envers el coneixement.

## Capítol 2: Metodologia de disseny.

Als dos primers apartats es porta a terme un resum de les conclusions de la recerca i es construeixen els plantejaments per a la seva continuació. Als tres apartats següents es repassen algunes de les propostes metodològiques més conegudes. Però, en la mesura que són propostes ja antigues, es parteix de les que sembla que podrien oferir una visió més actual ('antiprofessionalistes'), i després se segueix un recorregut crític per les anteriors ('professionalistes' i 'experiència en el procés'), intentant continuar en la direcció inversa al que correspondria a la seva cronologia. El darrer apartat intenta efectuar un resum de les conclusions del capítol.

2.1.1. Segons el que s'hagi pogut concloure de la visió general del capítol anterior, tota la recerca hauria de tenir un punt d'inflexió fonamental al principi d'aquest segon qüestionament: o bé es corrobora la possibilitat de seguir en la mateixa direcció i amb els mateixos plantejaments o la recerca ha d'efectuar una revisió de les línies que l'han guiat fins ara. Aquest és, sens dubte, el fulcre al voltant del qual gira tota la recerca. A partir de la reflexió sobre el procés del disseny s'assumeix la teoria de disseny com a interrogació sobre la possibilitat que el passat doni pas a noves opcions per al disseny.

2.1.2. Es formula un tercer postulat hipotètic: L'activitat projectual de disseny té quelcom de gest caducat. En cada acció projectual hi ha també la constatació efectiva d'un munt de pèrdues concretes. La problemàtica 'sínica' del disseny no es dedica tant als artefactes com a assenyalar genèricament les pèrdues. Es tracta la presumible vinculació entre el formalisme de procés i la imprescindibilitat, i es concreta en la relació entre metodologia i la situació de l'acció de dissenyar. La metodologia apareix com una ver-

sió d'aquest formalisme.

- 2.2.1. Es repassen tres propostes 'metodològiques' de disseny agrupades segons el principi comú de trobar una sortida als antics 'mètodes professionalistes'. Uns subjectes generalitzats, 'eròtic', antropològic, o resultant d'hipòstasi del procés atzarós, en són ara les garanties formals dels procediments.
- 2.2.2. Es porta a terme un estudi de diverses propostes metodològiques professionalistes. Cal revisar les tècniques concretes per esbrinar des de la materialitat de la seva aplicació si determinen una formalització específica pel dissenyar, i per això orienten la possibilitat d'una teoria metodològica del disseny.
- 2.2.3. Es porta a terme un estudi de dues propostes metodològiques que pretenen partir de l'experiència procedimental concreta del disseny.
- 2.3. Es porta a terme l'intent d'un resum de l'estudi realitzat sobre la 'metodologia tradicional' del disseny.

### Capítol 3: *Concepte d'una particularitat* en el procés de disseny.

Es porten a terme tres aproximacions a aquesta noció. Els dos primers apartats serveixen per aclarir la situació que comporta per a la present recerca el plantejament d'aquesta entitat i establir unes primeres delimitacions. Al tercer apartat es repassa la tesi de Christopher Alexander sobre el concepte en el procés de disseny. En el quart s'inicia un estudi comparatiu entre aquesta noció i la noció de *Tipus*.

- 3.1.1. Es menciona la nova situació que comporta la indagació sobre el *concepte d'una particularitat* d'un artefacte d'ús. Es veu el contrast entre la confiança inicial i la decepció actual. Conseqüències d'aquesta situació inicial. Es proposen uns primers apunts per a la delimitació: el *concepte d'una particularitat* com a instrument d'avaluació respecte als requeriments; *finitud*, coherència i 'intensivitat'; concreció i vies de generalització per al disseny en general.

- 3.1.2. S'exposen els límits circumstancials de la present recerca sobre el *concepte d'una particularitat*. Es porten a terme alguns aclariments terminològics.
- 3.2.1. Es porta a terme un estudi de la noció de *concepte* en el text d'Alexander per comprendre el seu rebuig tan radical. S'intenta reconstruir l'interès pel *concepte d'una particularitat*.
- 3.2.2. Es caracteritza el *concepte d'una particularitat* en relació amb la noció de *Tipus* del treball de J. M. Martí. Es planteja la possibilitat que totes dues entitats conjuntament formin un fonament crític per al disseny i per a la teoria de disseny. S'arriba a la conclusió general d'aquest treball (que, de fet, ja ho seria de tota la recerca).

#### Capítol 4: Apunts per a una teoria del nom de l'artefacte d'ús

Està constituït fonamentalment per unes anotacions extremadament incipients sobre el paper del *nom* en la determinació de l'artefacte i per l'intent d'aprofitar l'estudi de Carlos Thiebaut per obrir la problemàtica que correspondria a aquesta noció en l'àmbit del disseny.

- 4.1.1. Es presenta la problemàtica més immediata del problema del nom d'un artefacte. Es pretén aportar instruments de treball per una recerca sobre el nom: es formula la hipòtesi fonamental i una primera delimitació.
- 4.1.2. Es pretén fer algunes anotacions sobre què és el que pot aportar el nom d'un artefacte i sobre alguns límits que cal tenir en consideració si es parla solament del cas del disseny.

4.2. Estudi del text de Carlos Thiebaut a través de tres apunts: identitat i orfandat; autonomia i text; nom i emancipació. Decisió final: dissenyar.

Un cop acabat aquest recorregut de recerca es repassen les formulacions inicials i s'estableix una conclusió respecte a les hipòtesis inicials.

El disseny hauria de continuar sent el que era, quan cada cop es fa més evident que tot el que ens envolta ho concebem com a fruit de la responsabilitat artificial, quan el mateix univers ens apareix com un mer assumpte de distància i d'energia, és a dir, de conquesta i de profit. Quan el més abrupte racó del desert a la curta o a la llarga podrà ser un destí de depredació turística, quan la mossegada més espontània d'una fera té sempre un responsable. D'una manera cada vegada més contundent, l'entorn artificial es va convertint en l'únic entorn material que ens envolta. Cada cop la naturalesa queda més lluny de la imatgeria de la vida quotidiana. La cara oculta de la lluna ha estat conquerida ja pels objectius fotogràfics, la resta de l'univers comença a semblar només una qüestió d'instrumentació òptica. Els fenòmens naturals que encara podem experimentar s'estan convertint en impensables sense comprometre algun estament tècnic; ja no ens espanten els perills de la naturalesa sinó el perill d'alguna deficiència en la gestió de l'estament de protecció civil que pertoqui. Costa imaginar un arbre que no sigui, per la seva situació, un objecte artificial, el fruit d'una planificació, d'una decisió i d'un treball; poc falta perquè tota classe d'arbre sigui producte d'una tècnica i d'un treball de manipulació genètica. La mateixa matèria física de les coses és cada cop més abstracta, resultat d'un treball de transformació tan complexa i socialment dividida en petites i diverses especialitats, que els antics processos metal·lúrgics ja semblen una joguina romàntica. El cos humà, que havia guardat sempre en el seu interior la possibilitat flamejant de l'espontaneïtat emocional, s'accepta avui com un simple esquema de nomenclatura productiva i funcional; per les mateixes ciències humanistes ja no som simplement humans sinó sobretot 'recursos humans'.

Però potser encara queda una oportunitat per fer un altre ús de tot allò que és artificial, una cara oculta de la mateixa artificialitat i, contradictòriament o no, el disseny vol emparar.



## Notes de la Introducció

- 1 Dos Santos, María Cecilia i Bonsiepe, Gui (1980): “Entrevista (1980)”. Entrevista realitzada a Buenos Aires el juny de 1980. A: Bonsiepe, Gui. (1982). Pàg. 54-89. Vegeu pàg. 57.
- 2 Perquè si bé ja és molt difícil invocar algun objectiu, malgrat tot, a aquestes alçades encara es pot parlar i cal parlar de finalitat.
- 3 No hem sabut trobar un altre terme per formular el que volem dir amb la paraula *valor*. No pretenem incloure solament una consideració de valor de canvi o comercial: per damunt de tot, ens agradaria usar l'expressió *valor cultural*, o més específicament *valor de disseny*, però, tant l'una com l'altra estan compromeses en la recerca que s'intenta portar a terme.





# CAPÍTOL 1

Teoria



Un exemple:

Gerrit Rietveld amb  
empleats seus, assegut en  
un prototipus de l'artefac-  
te *Rood-blauwe leunstoel*,  
davant del seu taller a  
Utrecht, 1918.

Fotografia publicada en el llibre:  
Warncke, Carsen-Peter (1993): *De  
Stijl. 1917-1931*. Ed. Taschen.  
Köln. Pàg. 124.





## 1.1. Teoria de disseny: una experiència



### 1.1.1. Una experiència per a un contingut específic

*L'experiència professional, comercial, acadèmica i d'investigació del disseny indiquen l'existència i la necessitat d'una teoria de disseny. S'instrumenta la investigació, es qüestiona la possibilitat d'un contingut específic per a aquesta teoria i es conclou el seu interès i la problemàtica fonamental que hauria de tractar.*

Si la metodologia clàssica del disseny tenia clara su finalidad de explicar el proceso proyectual y de ofrecer apoyo para su optimización, el propósito de la teoría del diseño era en cambio mucho más difuso. Su tarea ideal consistiría en proporcionar conocimientos, mediante experiencias o hipótesis, que debían esbozar un marco de acción para el diseño, como por ejemplo: ¿Qué puede, qué debe, qué persigue el diseño? En este sentido deberían orientarse los procedimientos intelectuales y prácticos.<sup>1</sup>

#### 1.1.1. a. Introducció

El terme *teoria* és habitual en els àmbits professionals i acadèmics del disseny. I ho és de tal manera que sembla possible entendre que la seva aplicació en aquest cas ha de ser similar a la que es porta a terme en altres contextos com el de l'art, l'arquitectura o l'enginyeria, en els quals es fan servir expressions com *Teoria de l'art*, *Teoria de l'arquitectura* o *Total Concept Theory for Engineering Design*.<sup>2</sup>

És tan freqüent que, fins i tot, la fórmula *teoria de disseny* és acceptada en altres àrees que no són pròpiament del disseny, com per exemple les empresarials o les industrials o en els marcs d'investigació sobre la cultura de l'artefacte industrial. Es pot afirmar que el seu ús s'ha estès a tots aquells àmbits que per algun motiu han vist la necessitat de compartir esporàdicament la mateixa aventura del disseny o d'aprofitar-se de les aparents aptituds retòriques que sembla que tota teoria hauria d'estar en disposició d'aportar.

Si es parteix de l'ús habitual, es podria dir que l'expressió *teoria del disseny* ha servit, i serveix encara, per caracteritzar i classificar aquelles actituds i aquelles accions fonamentalment especulatives que pretenen orientar i esperonar el sentit de les activitats projectuals del dissenyar i alhora també facilitar la comprensió i la comunicació dels resultats que se n'obtenen. Tanmateix, això és només una aclariment inicial; queda per explicar què es vol dir amb "acció especulativa en el marc del disseny", què es vol dir amb "orientar" i "esperonar" el sentit d'una activitat anomenada *disseny*, i què es pot esperar de la comprensió i la comunicació dels resultats de la seva acció projectual.

Es podria suposar que, si s'observa de quina manera i en quins casos s'aplica, es podria trobar un camí per respondre a aquestes qüestions. Però, això no és així; el seu significat específic encara no està determinat. La incommuniació (que és una constant experiència en els debats teòrics sobre el disseny), conjuntament amb la gran varietat de treballs existents en el ventall d'aquesta teoria, posa en evidència que no sembla fàcil establir allò que hi ha de comú en les diferents tasques de reflexió sobre el disseny. Sota el rètol *teoria de disseny* s'apleguen una gran quantitat de reflexions i estudis prou competents, com ara plàstics, semiòtics, metodològics, històrics, estètics, etc., que estan en desconnexió entre ells, i sovint, fins i tot, amb un evident desconeixement els uns dels altres, sense que sigui possible establir-hi fins ara, i d'una manera prou clara, un fil conductor comú. Però, a més, cal recordar que també s'apleguen altres discursos de dubtosa competència, formulacions que no són més (ni tampoc menys) que propostes divulgadores o encoratjadores, que només tenen per objectiu mostrar l'interès que pot tenir posar en marxa l'activitat projectual del disseny en alguna circumstància i manera concreta.<sup>3</sup>

Aquesta situació, que s'agreuja amb l'existència de molts altres textos



també afirmats com a teoria, però encara de molt més dubtosa categoria,<sup>4</sup> porta a preguntar-se no solament pel propòsit de la teoria de disseny sinó també per l'ús d'aquest terme. Es podria dir que, si bé a l'entorn del disseny és patent l'hàbit d'utilitzar la paraula *teoria* amb la voluntat d'anomenar alguna classe específica de qüestions i activitats, és cert que a un primer cop d'ull sembla que aquest costum es correspon més a tendències contingents, crítiques o desigs transitoris, que no pas a la voluntat d'indicació d'uns continguts i procediments específics. I això es fa encara més evident si recordem que allò que és més habitual per a aquesta paraula és utilitzar-la en contextos disciplinaris dedicats a la temàtica del coneixement o de la tecnologia, i no fer-ho, de manera tan singular, per tractar el sentit especial d'unes activitats que avui sembla que només estan abocades a la fabricació i promoció de productes comercials.

A continuació del text que encapçala aquest apartat, el mateix Bernhard E. Bürdek recorda que, al Fòrum de la IDZ de Berlín de 1977, Gerda Müller-Krauspe va intentar determinar quatre línies d'investigació (que cal situar en aquella època i en el context alemany). Aquestes quatre línies serien: la teoria metodològica, la teoria de la informació, la teoria crítica i el debat sobre el funcionalisme. Però es reconeixia que l'extrema divergència d'aquestes quatre línies encara obligaven a la presumpta teoria a debatre's entre un eventual model 'pluridimensional' (com, per exemple, les propostes de B.Löblich)<sup>5</sup> i el desig d'un model unidimensional ("decididamente disciplinar").<sup>6</sup> I també actualment podem comprovar com continua aquesta indeterminació en el text de Victor Margolin i Richard Buchanan, que intenta unificar sota el terme *Idea de disseny* la gran diversitat de criteris d'investigació teòrica, tot acceptant editorialment una polisèmia per al terme *teoria* en el moment en què s'aplica al disseny i a les seves múltiples experiències professionals.<sup>7</sup>

#### 1.1.1. b. Comparació

Davant d'aquesta situació, és immediat preguntar-se si això que succeeix en l'àmbit del disseny passa també en altres activitats que li siguin properes o aparentment similars. I les activitats que sembla que haurien de patir la mateixa indeterminació per a la seva teoria són l'arquitectura i l'enginyeria, ja

que també s'entenen com a activitats professionals i que, en més d'una ocasió, han de compartir alguns elements de les seves respectives temàtiques i, fins i tot, sovint al·leguen que dissenyar pertany al seu propi àmbit corporatiu. Podria ser que aquesta *teoria* no tingués un cos específic, perquè el disseny només fos una part d'una d'aquestes activitats.

Tanmateix, és possible descobrir que la *teoria de disseny* no es troba en les mateixes circumstàncies en què estan la teoria d'aquestes altres activitats o professions. Sense pretendre entrar en consideracions detallades ni exhaustives del paper de la reflexió teòrica en l'arquitectura i l'enginyeria, només s'exposaran aquells trets i punts de vista que semblen suficients per mostrar aquesta divergència.

#### 1.1.1. b. 1. Teoria de l'arquitectura

En el cas de l'arquitectura,<sup>8</sup> la determinació del contingut de la seva teoria és molt més clara que en el cas del disseny, tot i que sembla que també ha de deixar indefinit un últim caràcter residual sempre important.

Ho veiem en tres exemples que corresponen a tres plantejaments (metodològic, epistemològic i crític) del paper de la teoria respecte a aquesta professió institucionalitzada. Es tracta de:

- a) la determinació operativa de la teoria de l'arquitectura en tant que objecte d'una investigació historiogràfica;
- b) la teoria com a teoria del coneixement de l'arquitectura, i
- c) la teoria com a crítica dels plantejaments que han de servir al desenvolupament de l'arquitectura en el marc de la història.

No es pretén que aquests tres plantejaments acabin amb les possibilitats de comprensió del què és o pot ser la teoria de l'arquitectura. Ni en tenim la concepció preestablerta imprescindible per afirmar això, ni la recerca sobre l'arquitectura és l'objectiu de la present indagació. Però es pot dir que, a tall merament formal, es cobreixen tres activitats teòriques clau: la preocupació metodològica, la de la pretensió del coneixement explicatiu de l'especificitat de l'arquitectura i la de la crítica de posicions que incentiven la mateixa arquitectura. Tanmateix, més endavant insistirem en aquesta prevenció que cal tenir constantment present.

### 1.1.1. b. 1.A. Historiografia

En primer lloc ens centrem en els plantejaments del manual historiogràfic de Hanno-Walter Kruft. És aquest mateix autor que, per raons metodològiques de la recerca que porta a terme sobre la història de la teoria de l'arquitectura, se sent obligat a establir una reflexió sobre el que és aquesta teoria. Però cal aclarir (com assenyala Kruft) que aquesta reflexió està realitzada o revisada després de l'observació de la documentació concreta amb la qual s'ha treballat historiogràficament. És a dir, que aquests treballs estan desenvolupats sota el requeriment de no imposar metodològicament més que la dependència a cada proposta teòrica concreta que es tracti, és a dir pretenen ser una indagació historiogràfica sobre aquesta teoria i no una teoria més sobre l'arquitectura. Així ho formula l'autor:

Para hacer justicia a un sistema es necesario medirlo de acuerdo con sus propias exigencias, antes de juzgarlo de forma crítica.<sup>9</sup>

Sota aquest principi, Kruft defineix la teoria de l'arquitectura com:

Teoría de la arquitectura es todo sistema general o parcial sobre la arquitectura formulado por escrito y que se basa en categorías estéticas. Aún si la estética queda reducida a una función, esta definición sigue siendo válida.<sup>10</sup>

Segons l'experiència de Kruft, són quatre els caràcters que determinen aquesta teoria:

1) Sistema.

Entenem que es tracta d'un sistema conceptual.

2) Sobre l'arquitectura.

Cal notar que aquesta definició considera acceptada l'existència d'una activitat, d'una professió o d'uns 'resultats' (arquitectura) que pot venir qüestionada en el marc de cada teoria, però que, inicialment, és consensuable. Considerar el terme *arquitectura* no comporta cap problemàtica fatal per a la definició.

3) Formulats per escrit.

En aquest punt l'autor ens indica el sentit d'aquest requeriment. Pot existir una teoria de l'arquitectura observable en els mateixos resultats arquitectònics, però "en este aspecto no se llegará a un con-

sense”. Pot existir una teoria de l’arquitectura que es fonamenti “en principios que no han de estar necesariamente verbalizados”. Però els principis que són solament tecnològics són “casi del todo comprobables”. En canvi els que corresponen a la “intencionalidad expresiva subyacente” ho són molt difícilment. Però, a més, per poder desenvolupar el treball historiogràfic, aquesta verbalització ha d’haver quedat escrita.<sup>11</sup> En definitiva, no solament cal el consens respecte al que és arquitectura, sinó també sobre el material que conté la teoria.

4) Que es fonamenta en categories estètiques.

Està clar que aquest límit esteticista té força inconvenients; el mateix text el mostra com a imposició. L’autor ja havia recalcat abans els tipus de continguts que pretenia abraçar aquesta teoria: estètics, socials i pràctics. Els caràcters estètics inclouen també els funcionals, segons la nota de la definició, però cal també entendre les categories funcionals com a categories “sociales y prácticas”.<sup>12</sup> Aquesta imposició és, doncs, un recurs operatiu per a la investigació historiogràfica; la mateixa definició l’autor l’entén com a “definición operativa”<sup>13</sup>

Els dos primers caràcters no ofereixen, en principi, cap problema a la determinació de la teoria de l’arquitectura (si més no cap problema d’acceptació en la seva formulació). Els altres mostren que hi ha un aspecte important que dificulta de manera radical aquesta delimitació. Respecte al tercer caràcter es pot preguntar: Què és la “intencionalidad expresiva subyacente”? És que la historiografia (o la teoria) es pot construir només a partir de les intencionalitats i no són imprescindibles també els resultats? És que es poden resumir els continguts no tecnològics de l’arquitectura sota el rètol d’*expressió*? A què es renuncia si no es consideren altres verbalitzacions o continguts teòrics no escrits sobre l’arquitectura? Respecte al quart caràcter es pot preguntar: Què legitima ‘subsumir’ sota l’estètica les consideracions funcionals i socials? Què és l’estètica de l’arquitectura?

El que inicialment fa acceptable aquest ‘pragmatisme’<sup>14</sup> en la definició de la teoria de l’arquitectura és el consens previ sobre el que vol dir la paraula *arquitectura*. Si bé es pot acceptar que la vinculació entre la teoria i l’arquitectura no és innòcua per a aquesta última, perquè:

A partir de premisses falses o unilaterals, la teoria de la arquitectura puede plantejar exigències cuya realització tinga conseqüències negatives, com per exemple, reduir la arquitectura a una simple funció<sup>15</sup>

Solament en aquests casos extrems i ‘falsos’ el consens i la realitat d’aquesta activitat humana queda qüestionada.

La teoria de l’arquitectura està delimitada en funció del fet que, de bon principi, s’accepta el terme *arquitectura* com el nom d’una activitat professional ja establerta, institucionalitzada i amb una llarga tradició. L’expressió *teoria de l’arquitectura* no ofereix inicialment cap problema de comprensió. Només poden aparèixer problemes en el moment en què s’intenti trobar un denominador comú entre les diverses teories existents. Això és el que permet centrar la investigació historiogràfica en les circumstàncies de l’ús del terme *teoria*; el seu objecte és momentàniament ‘desproblematitzable’ a través del consens existent.

Això no és així en el cas del disseny. El qüestionament de la seva especificitat no es produeix només en alguns casos, és un fet la preocupació constant per la seva possibilitat. La teoria de disseny no gaudeix del fet de tenir determinada prèviament una referència inqüestionable del terme *disseny*, ni tan sols pot considerar, de bon començament, la possibilitat de la seva delimitació. La mateixa reflexió que fa Kruft sobre la problemàtica de l’expressió *teoria de l’arquitectura*, i, sobretot, el fet que sigui possible una decisió per atendre, en la seva concreció, cada document d’aquesta teoria, deixa en evidència la radicalitat d’una decisió similar en el cas del disseny.<sup>16</sup> Si en el cas de l’arquitectura l’acceptació del que és i del que no és *teoria* està treballant en el límit de les seves possibilitats, i ha d’anar amb compte de no ‘caure’ a qüestionar la possibilitat d’una teoria no escrita, en el cas del disseny s’ha sobrepassat irremeiablement aquest límit. És el mateix disseny que no està consensuat i la seva teoria ha d’assumir també la responsabilitat d’assolir, si és possible, un consens, tot i que serà momentani.

#### 1.1.1. b. 1.B. Coneixement

El segon dels exemples del plantejament de la teoria de l’arquitectura és la reflexió epistemològica de Renato de Fusco.<sup>17</sup> Insistent en la prevenció esmentada més amunt cal dir que la selecció d’aquest autor i d’aquest corrent

d'investigació no està tan legitimada com en el cas de Kruft, que es fonamentava mínimament en el seu gran esforç d'aplegar un conjunt global sobre la teoria de l'arquitectura. En el punt en què es troba la present investigació (i per a qualsevol altra que no es fonamenti en una classificació i valoració previament establerta) és imprescindible reconèixer que qualsevol legitimació ha de passar per una comprensió del valor i contingut de la teoria de l'arquitectura i la teoria del disseny, cosa que encara no s'ha assolit amb els termes necessaris. Ni tan sols és demostrada la seva possibilitat. El motiu de la selecció és solament circumstancial; és el fet que el plantejament de De Fusco ja no és específicament metodològic sinó epistemològic (sense perdre caràcter d'operativitat, ara en el marc de l'acció projectual), i que es fonamenta en una trajectòria envers el coneixement de l'especificitat de l'arquitectura, en concret des de la vessant semiològica, que, com és sabut, ha estat molt influent en un període de la mateixa teoria actual de l'arquitectura.

Seguint la indicació sobre el terme *historia* del diccionari de filosofia de N. Abbagnano, De Fusco estableix per a la historiografia de l'arquitectura els problemes del coneixement de la història en general:

- 1) la unicitat o individualitat del fet històric;
- 2) la correlació de l'esdeveniment que cal estudiar amb els altres esdeveniments que han de facilitar la seva comprensió, i
- 3) la significació d'aquest esdeveniment.<sup>18</sup>

Solament com a indicació de la tesi que pretén desenvolupar De Fusco, indiquem que aquest autor està interessat a ressaltar que aquests tres components del coneixement històric (molt especialment l'últim) necessiten de la investigació semiològica estructuralista. Perquè, segons aquest autor, aquest tipus d'investigació permet considerar allò que no és històric i que ve tractat 'en el si del procés de projectar' de l'activitat arquitectònica. És a dir, permet parlar d'arquitectura com a entitat establerta, que no té qüestionada històricament la seva possibilitat. Però, a més, també permet el coneixement i la comprensió d'aquelles construccions arquitectòniques que encara existeixen i que tenen un interès cultural elevat. Segons De Fusco, la semiologia estructuralista permet determinar allò que s'escapa a la visió de la història:

El estructuralismo resuelve muchos problemas que la metodología tradicional de la historia dejaba en suspenso; la unicidad del aconteci-

miento histórico, la referencia a un modelo, una mayor verificabilidad de las hipótesis de investigación, la superación de la dicotomía entre ciencias nomotéticas e idiográficas.<sup>19</sup>

No es tracta aquí, com en la tesi de Kruft, que el consens respecte al que és l'arquitectura sigui més fàcil i constant que en el cas del disseny; no és la qüestió de si és possible o no un acord de principi. Aquí es tracta que, en el desenvolupament del projecte arquitectònic (en el període d'aquest desenvolupament), es pot pensar aplicar una teoria per al coneixement operatiu de tots els aspectes que importen, perquè l'arquitectura té estipulat institucionalment un temps per a aquest desenvolupament, un temps abstracte, aïllable en el marc d'allò que succeeix, un temps específic. I també es pot pensar en l'estudi directe de l'arquitectura d'altres èpoques, perquè hi ha construccions encara presents (és a dir, emmarcades en una certa intemporalitat). És cert que la semiologia, o qualsevol altre plantejament per al coneixement i la comprensió de les arquitectures, és una proposta que forma part de la història, i per tant aquesta està incrustada en els seus termes i consideracions.<sup>20</sup> Però és possible concebre, segons aquest autor, una semiologia, en el marc d'una activitat projectual arquitectònica que està encara suficientment 'bunqueritzada' institucionalment (en un marge de temps per al projecte), que faci abstracció d'aquests continguts, i es centri en l'estudi de les presumptes lleis que haurien de regir l'experiència simbòlica de l'arquitectura (en el fet de projectar i usar o gaudir en llargs períodes de temps). Es tracta de la comprensió de l'arquitectura i/o les arquitectures entenent que en tots moments és aïllable de l'entorn social, cultural i històric. Aïllable en el procés projectual i en els seus resultats. L'anomenada *arquitectura efímera* o les construccions populars o industrials (en les quals no intervé cap professional específic) són només casos extrems o antics (si és que veritablement són arquitectura).

En canvi en el cas del disseny no estan establerts institucionalment els marges de temps per a l'acció projectual (ni tan sols un marge de temps continu per al desenvolupament del projecte), ni els seus resultats poden tenir estrictament una duració més enllà de les circumstàncies que els fan necessaris (amb algunes excepcions creades per a les mateixes circumstàncies). Com veurem més endavant, el mateix disseny no pot fer ús d'aquesta abstracció perquè està bombardejat pels canvis circumstancials que es produeixen en el seu mateix desenvolupament sempre col·lectiu; si és alguna cosa és el resultat

d'aquests bombardejos. Ell mateix constitueix la constantment canviant actualitat de la història de l'acció projectual aplicada als artefactes industrials.<sup>21</sup> En els plantejaments teòrics de l'acció projectual del disseny hi ha la història de la possibilitat del disseny, però també de la seva impossibilitat. Encara que el fet de dissenyar ho pretengui constantment, no és immediat afirmar que hi ha un lloc per situar el disseny en el marc de la història. Només cal donar una ullada als treballs historiogràfics sobre aquesta activitat per comprovar que els criteris de selecció d'allò que és disseny no poden tenir fàcilment un plantejament unitari bàsic. Per exemple: què tenen a veure les reflexions sobre el procés projectual en el marc de la Bauhaus<sup>22</sup> amb les de Raymon Loewy?<sup>23</sup>

De Fusco utilitza la terminologia del filòsof Windelband<sup>24</sup> que havia distingit dues ciències formalment ja establertes, la ciència natural i la historiografia, en funció de l'exercici del pensament que s'aplica en cada cas, referint-se respectivament a les *ciències nomotètiques* i a les *ciències idiogràfiques*. De Fusco construeix els seus arguments en vers l'especificitat del contingut de la teoria de l'arquitectura tot al·legant que les *ciències nomotètiques* són les que, segons ell, es poden aplicar en el procés projectual, a diferència de les *idiogràfiques* que no tenen aquesta aplicabilitat. La semiòtica estructuralista permet, segons aquest autor, parlar 'nomotèticament' d'aquesta especificitat de l'arquitectura, fet que la fa aplicable en els processos projectuals corresponents.

Però, en el cas del disseny, aquesta distinció no aportaria major claredat del contingut de la seva teoria, perquè no és possible abstraure ni tan sols l'operativitat dels presumptes *coneixements nomotètics* sense descabdellar també el problema de la historiografia. Tot coneixement fonamental per a la comprensió d'allò que s'està projectant en el procés de disseny es constitueix constantment en el desenvolupament social i històric del mateix procés, i encara no es pot considerar una determinació del seu contingut que es pugui aïllar més enllà d'aquest desenvolupament.

El resultat de voler entendre les característiques específiques de la teoria del disseny a partir de l'estudi de l'especificitat de l'exercici del pensament en el procés de disseny no estableix necessàriament l'especificitat dels seus continguts, així com la manera de fer caure l'eina cognoscitiva sobre la realitat no estableix necessàriament un nou material de coneixement. Igual com la



nostra imatge en el reflex d'un mirall depèn d'estar-hi al davant, el resultat d'entendre la teoria en el procés de dissenyar com una teoria que es distingeix pel seu procedir peculiar es limita en el marc temporal del seu mateix procedir, tot i que les seves conseqüències en l'artefacte suggereixen (i potser exigeixen) un contingut que l'hauria de transcendir. Així ho escriu el metodòleg de disseny J. Christopher Jones:

El resultado del diseño-como-proceso es el proceso de diseño.<sup>25</sup>

El dissenyar ha de reconstruir la seva existència, que passa a ser tan intermitent o efímera com ho són molts artefactes d'un sol ús,<sup>26</sup> la qual cosa no constitueix l'activitat arquitectònica, ni com a procediment (manuals) ni com a resultat material (per exemple: piràmides de l'antic Egipte). També, des del punt de vista epistemològic, la problemàtica que hauria de constituir la teoria de disseny és extremadament més radical que en el cas de la teoria de l'arquitectura.

#### 1.1.1. b. 1.C. Crítica

El tercer exemple de plantejament de la teoria de l'arquitectura és l'antiga reflexió sobre la crítica de l'arquitectura de Manfredo Tafuri.<sup>27</sup> Aquest autor havia optat l'any 1968 per aquella problemàtica que, com hem vist, De Fusco anomenà *significació de l'esdeveniment* i que Krufft intentava resumir sota el rètol *categorías estéticas*. Però no està interessat en la teoria com a coneixement en el marc del projecte (com De Fusco) ni en la determinació metodològica de la teoria de l'arquitectura per a un estudi historiogràfic (com Krufft). Tafuri concentra l'atenció teòrica en l'assimilació de la historiografia com a labor crítica, en tant que és la capacitat per posar en evidència el valor de l'arquitectura:

La crítica, alejando de sí la tentación de presentarse como comentario explicativo, traducción literaria, análisis desinteresado, o depositaria de perspectivas proféticas, se asume la función de papel de tornasol para comprobar la validez histórica de la arquitectura.<sup>28</sup>

I així es descobreix què és l'arquitectura, lluny dels 'utopismes il·lustrats':

La actividad histórica, en la más total indiferencia frente a la acción positiva, se convierte así en 'crítica de las ideologías arquitectónicas', y, en cuanto tal, en actividad 'política' —aun cuando mediatamente políti-

ca. El poner en evidencia aquello que la arquitectura es, en cuanto disciplina históricamente condicionada e institucionalmente funcional al ‘progreso’ de la burguesía precapitalista primero, y a las nuevas perspectivas de la civilización del Capital, luego, ha de ser reconocido como el único objetivo revestido de sentido histórico, por parte de quien pretenda forzar la misión asignada a los intelectuales a partir del Iluminismo.<sup>29</sup>

No assumim aquí, de cap manera, la mateixa conclusió respecte al valor de l’arquitectura. En els dos casos anteriors (Kruft i De Fusco) es dóna per suposada l’existència d’una entitat relativament autònoma, l’arquitectura, que té com a fonament respecte l’existència d’un consens (amb utilitats metodològiques) i d’un àmbit professional específic per a l’activitat professional. En aquest cas, Tafuri vol desmuntar aquestes autonomies; vol partir de la dependència del consens o de l’àmbit professional a requeriments socials, polítics i econòmics. Sotmet la teoria a la missió (que segons ell parteix de la Il·lustració) de tot intel·lectual a posar en evidència les misèries de la dependència de l’arquitectura respecte d’aquests requeriments. Vol oblidar (o desconeix) que l’arquitecte de vegades també treballa en contra del client i (erròniament o no) inclou aquells detalls (com per exemple la manera d’acabar la junta entre els llistons d’un ‘tapajuntes’ del marc de les portes interiors)<sup>30</sup> que donen el sentit d’un ‘valor’ que no deriva automàticament d’aquets requeriments.

No assumim aquí la facilitat amb què s’identifica historiografia i crítica. Aquesta historiografia està predeterminada per una concepció de la història en la qual s’estableixen condicionaments i, per tant, la crítica es limita a fer aparèixer el ser de l’arquitectura en funció de categories prèvies. Com expressava el jove W. Benjamin:

Hay una concepción de la historia que, partiendo de la base de un tiempo considerado infinito, distingue el tiempo de los hombres y épocas en función de la mayor o menor rapidez con que transcurren por el camino del progreso. De ahí la carencia de conexión, la falta de precisión y de rigor de dicha concepción con respecto al presente.<sup>31</sup>

No n’hi ha prou que aquesta ‘crítica’ estigui:

Dispuesta a revelar la instrumentalidad de sus propias atribuciones de sentido.<sup>32</sup>

El sentit incontestable d’aquesta suposada crítica “radica en su funcio-

alidad”,<sup>33</sup> en un present que no entra en el seu joc. Converteix la historiografia en una labor que es concentra en la seva capacitat de crueltat intel·lectual. Com diu explícitament el mateix Tafuri:

El historiador acentúa las contradicciones de la Historia y las presenta cruelmente, en su realidad, a la responsabilidad de quien asume la tarea de crear nuevos mundos formales.<sup>34</sup>

No podem deixar de creure que l’obligació de la crítica no s’acaba només en l’objectiu de posar en evidència la misèria de les dependències, sinó que també assumeix la finalitat (certament més vaga) de salvar, en el més mínim detall, la possibilitat d’una entitat com l’arquitectura. És que, potser, aquesta possibilitat també és una exigència de la Il·lustració.

Tanmateix, la teoria de l’arquitectura és pensable com aquest tipus d’activitat crítica (en el sentit de crítica ‘marxista’ que pretén Tafuri)<sup>35</sup> perquè és una institució establerta i que, per tant, està inicialment supeditada al paper social, cultural i tècnic que té assumit. Així com el consens permetia la delimitació de la teoria (Kruft) perquè es podia considerar inicialment delimitada una entitat, ara la institucionalitat permet aquesta teoria (en tant que crítica) perquè estableix el caràcter històric del seu objecte.

Ja s’ha comentat el fet que el disseny només està establert socialment de manera efímera i intermitent, és a dir, que no és possible un consens inicial de la referència de l’expressió *teoria de disseny*, en tant que l’objecte d’aquesta presumpta teoria no està delimitat de manera estable. Ara cal afegir que, com que la crítica està també immersa en el mateix fet del projectar del disseny, és el mateix dissenyar el que queda afectat per aquesta indeterminació. Tafuri recorda que en el procés de projectar arquitectònic:

Es muy frecuente un desdoblamiento de la personalidad entre el arquitecto que escribe y que teoriza, y el mismo arquitecto que opera.<sup>36</sup>

En el cas del disseny, aquest “el mismo” es converteix en extraordinàriament problemàtic si es recorda que en el dissenyar no sempre es té delimitat un personatge específic que desenvolupi el projecte. Però, fins i tot, en el moment en què es pugui concentrar en un sol projectista (o equip) el mateix procés projectual queda afectat per la crítica. Des d’uns plantejaments que parteixen d’un compromís social i polític paral·lel al de Tafuri, Gui Bonsiepe explica que:

Las contradicciones generales implican contradicciones particulares en la praxis proyectual.<sup>37</sup>

És a dir, la mateixa crítica no pot establir-se operativament en un procés projectual en marxa perquè afecta aquesta mateixa marxa.

#### 1.1.1. b. 1.D. Resum

D'aquestes tres visions que comparen l'experiència de la teoria de l'arquitectura amb la teoria de disseny es podria resumir que la teoria de disseny té indeterminats els seus procediments, els seus continguts i el seu sentit:

- perquè no disposa d'una referència inicial amb un cert marge inqüestionable,
- perquè el dissenyar ha de reconstruir constantment la comprensió del seu desenvolupament, i
- perquè, en el disseny, el mateix projectar queda afectat per la teoria en tant que actitud crítica.

Totes aquestes consideracions sobre el disseny respecte de l'arquitectura vénen argumentades, en aquest moment, en funció del fet que no és gens evident el caràcter institucional del disseny i també en funció dels treballs ja clàssics de John Christopher Jones sobre el disseny del disseny i de les afirmacions sobre la necessitat de compromís de Gui Bonsiepe. Més endavant es podran detallar aquestes consideracions.

### 1.1.1. b. 2. Teoria de l'enginyeria

#### 1.1.1. b. 2.A. Consideracions prèvies

Passem a tractar ara la determinació del contingut de la teoria en el marc de l'enginyeria, sense pretendre entrar tampoc en consideracions detallades o exhaustives. Si la *teoria de disseny* no és assimilable a la més establerta i menys problemàtica *teoria de l'arquitectura*, es pot esperar que el mateix succeeixi amb una suposada *teoria de l'enginyeria*. Hi ha dos motius per preveure aquesta similitud.

El primer motiu és el fet que, en el seu recorregut històric, la figura de l'arquitecte i de l'enginyer han coincidit molt sovint. Ho veiem ja en el contingut dels deu llibres de Vitruvi en els quals es tracten temes com la construcció de maquinàries o la construcció d'aqüeductes conjuntament amb la teoria dels ordres arquitectònics o la teoria de les proporcions.<sup>38</sup> I solament a tall d'exemple qualsevol, es comprova també en els carnets de Villard de Honnecourt del segle XIII, en principi redactats per a finalitats tècniques, però que introduïen qüestions funcionals i estètiques,<sup>39</sup> i en el "*Manual del ingeniero*" del segle XIX del tinent coronel d'enginyers D. Nicolás Valdés, subtitulat:

Resumen de la mayor parte de conocimientos elementales y de aplicación en las profesiones de ingeniero y arquitecto: Comprendiendo multitud de tablas, fórmulas y datos prácticos para toda clase de construcciones.<sup>40</sup>

I més encara, en alguns plantejaments de la modernitat aquestes dues activitats continuen coincidint, tot i que de manera més ideològica, com per exemple mostra Alan Colquhoun<sup>41</sup> en la seva explicació del text de Le Corbusier "*Vers une Architecture*". Segons Le Corbusier, l'enginyer i l'arquitecte comparteixen una fonamentació comuna perquè, tot i que les seves finalitats són diverses (respectivament, la utilitat i l'emoció), l'enginyer fa servir lleis i càlculs que tenen la base en l'harmonia de l'univers i l'emoció de l'arquitectura no és altra cosa que l'emoció de la conformitat amb aquestes lleis.

El segon motiu és el fet que, en la seva història més recent, totes dues professions tenen una comparable tradició corporativa. Si la teoria de l'arqui-

tectura té un objecte suficientment consensuat a causa de la seva forta institucionalització, el mateix hauria de succeir a la teoria de l'enginyeria.

Tots dos motius fan esperar que la desigualtat entre la teoria de disseny i la teoria de l'arquitectura pugui servir de model per concloure que la teoria de disseny tampoc no és similar a la teoria de l'enginyeria (si és que es pot parlar de la mateixa manera d'aquesta teoria). Aquest és un esquema del que vindrà a continuació:

En primer lloc, es repassaran les teories de l'arquitectura i l'enginyeria, i es comprovarà, fins i tot, la dificultat de situar-les en un mateix pla comparatiu. Com a conseqüència d'això caldrà, en segon lloc, esbrinar si la teoria de disseny és o no assimilable a la de l'enginyeria. Per a la primera comprovació s'intentarà establir les condicions en les quals es parla de teoria en l'àmbit de l'enginyeria industrial (entenent que quedarà pendent veure també altres formes d'aquest tipus de professió). Allò que aquí anomenarem repetidament "*imprescindibilitat de l'acció projectual*", que ha sorgit en el desenvolupament històric de les activitats que tenen com a objectiu confeccionar professionalment artefactes d'ús, serà l'argument que (segons el nostre criteri, i esperant que es pugui portar a terme una investigació específica) permet entendre tant el paper fonamental de la teoria en l'enginyeria industrial, com el tipus de limitació temàtica que la caracteritza. Aquesta limitació permet entendre els moviments teòrics actuals de l'enginyeria i la manera que tenen de no sobrepassar-la. La teoria de l'arquitectura (moderna i contemporània) també parteix de l'assumpció d'aquesta "*imprescindibilitat de l'acció projectual*", i de la mateixa manera definitòria. Però, en canvi, no pot assimilar-se a la de l'enginyeria perquè conté (assumeix), com a tema implícit o explícit, les conseqüències d'aquesta 'obligació' cultural. L'àmbit temàtic de l'exercici de l'arquitectura exigeix a la seva teoria qüestionar i de vegades també transgredir els límits que li imposa la "*imprescindibilitat de l'acció projectual*". L'enginyeria i l'arquitectura, si bé poden compartir algun àmbit temàtic en les seves respectives teories, no estableixen un àmbit de comparació, ni en aquests temes comuns.

Per a la segona comprovació es veurà que, malgrat que el disseny comparteix amb l'enginyeria el mateix caràcter industrial, tampoc la presumpta teoria de disseny no és comparable a la teoria de l'enginyeria. El disseny pro-

blematitza la seva acceptació de la “*imprescindibilitat de l’acció projectual*” que, tanmateix, assumeix també de manera definitiva, tot i que això pugui arribar a comportar l’absurd de la negació radical de la seva pròpia possibilitat, és a dir, de la mateixa possibilitat d’una distància des d’on problematitzar.

#### 1.1.1. b. 2.B. Imprescindibilitat del projecte

Abans de començar, cal aclarir que per “*imprescindibilitat projectual*” (o “*imprescindibilitat de l’acció projectual*”, o també “*imprescindibilitat del projectar*”) entenem aquell tipus de consciència de la tasca de producció (en tant que tasca social), que instrueix el productor de manera que:

1) Ha d’entendre la mateixa labor del productor com la resolució de problemes (els quals, a més, cal entendre i delimitar operativament).

2) Sempre que s’experimenti el problema com una situació d’especial compromís o dificultat, el productor no pot actuar amb una reacció immediata, és a dir de forma directa en la transformació material i la construcció de l’artefacte (o de qualsevol altra intervenció); ha de confeccionar (projectar) una determinació prèvia d’aquest artefacte (o intervenció) de tal manera que, amb l’ajut de plantejaments i lleis generals (aplicats a la comprensió del problema i de la solució) li permeti assegurar anticipadament que aquesta pre-determinació és una correcta solució al problema inicial.

3) Ha d’entendre les dues obligacions anteriors com a requeriments que transcendeixen el seu caràcter instrumental en la producció, tot convertint-se en les úniques instruccions operatives admissibles sense qüestionament. Unes instruccions que assegurin la possibilitat que, si s’apliquen en una acció productiva, aquesta obté la consideració de fet amb interès públic.<sup>42</sup>

Per iniciar la primera de les dues comprovacions (arquitectura-enginyeria) s’establiran les circumstàncies de l’origen de la “*imprescindibilitat del projectar*”. Allò que explicarà el paper i la importància de la teoria serà el motiu i les formes mitjançant els quals s’ha assumit la “*imprescindibilitat del projectar*” per cada una d’aquestes dues activitats professionals.

Ezio Manzini, seguint el costum d’allò que aquí podríem anomenar com una “*presumptiva genealogia cultural de la imprescindibilitat projectual*”, distingeix històricament la figura de l’enginyer respecte de les activitats artesanals. Malgrat que és una formulació llarga, és de gran interès (per a

aquest tema i per a més endavant) tenir present aquesta formulació tradicional de l'origen d'aquesta “*imprescindibilitat*”.

El criterio de la economicidad crea un poderoso impulso hacia la innovación, favorecida después por la competencia entre los productores y los sectores productivos. En el nuevo ambiente técnico-cultural los materiales disponibles se multiplican y su evolución se vuelve más rápida.

Todos los precedentes modelos de comportamiento y de conocimiento técnico son destrozados: al saber práctico y a la formación iniciática de los artesanos les falta el elemento fundamental para poder reproducirse: el tiempo. A falta de tiempo pero en presencia de prefiguraciones teóricas nace una nueva figura: la del ingeniero que hace no lo que ha visto hacer sino lo que sabe calcular.

A diferencia del artesano, el ingeniero usa un lenguaje preciso y referencial para contarse y contar sus procedimientos: sabe decir qué hace y por qué lo hace, para él lo nuevo no es un salto en la oscuridad, ya que los cálculos le permiten prever sus resultados.<sup>43</sup>

El distanciament projectual és allò que permet preveure la qualitat de l'artefacte que es produeix. Aquesta és ja una fórmula establerta per explicar la força potencial que té l'acció projectual. (Fins i tot, és possible trobar una admirable descripció dels seus avantatges de mediació entre l'acte de voler i de fer en les explicacions de l'enginyer militar a “*Les afinitats electives*” de Goethe)<sup>44</sup>. De fet, esdevé un tret fonamental per a la definició del mateix projectar.

Ara bé, en les afirmacions de Manzini, ja molt divulgades, apareix un nou caràcter que pretén posar una restricció per definir només una activitat humana: en el moment que sorgeix la competitivitat comercial<sup>45</sup> l'acte de projectar es torna imprescindible, perquè “tots els precedents models de comportament i de coneixement tècnic són destruïts”. També apareix la necessitat del perfeccionament del mateix projectar a través dels instruments que calguin, és a dir, mitjançant manuals de solucions, models procedimentals de decisió, i, fins i tot, de la mateixa ciència, nova i objectiva. Benjamin Farrington recorda, amb el mateix sentit, com fins i tot la lògica de F. Bacon tenia un objectiu últim situat en el marc de les necessitats de producció industrial.

The Great Instauration, entonces, no fue pensada solamente como una contribución a la literatura filosófica, sino también, como un esquema minucioso para una revolución en la producción.<sup>46</sup>



### 1.1.1. b. 2.C. Teoria en l'enginyeria

Sempre que existeixin unes importants necessitats de competència comercial es constitueix una professió que es deslliga genealògicament de les seves antecessores, les artesanies: és l'enginyeria. La teoria de l'enginyeria és per tant determinada com els manuals de solucions, els procediments de decisió i la mateixa ciència (expressada en un sentit operatiu) que permeten desenvolupar el procés projectual.

Així, un dels caràcters definidors de l'enginyeria és la pretensió (en si mateixa teòrica però no tractada en la teoria que s'aplica en l'activitat projectual de l'enginyeria) de no necessitar més determinació que la imprescindible per descriure operativament cada problema real que cal resoldre.

La tecnología resulta ser muy poco dogmática, y no precisa de análisis rigurosos. Ella busca la utilidad, la distinción entre factores relevantes de otros que no lo son, las manifestaciones de los fenómenos naturales a escala de uso. Todo ello hace que la acción tecnológica precise de un factor esencial, cual es la necesidad de 'discernimiento', de 'toma de decisiones' por parte de los individuos que la desarrollan.<sup>47</sup>

Aquesta pretensió, que entén que la reflexió sobre els principis teòrics és per si mateixa ja dogmàtica, redueix la referència del terme *teoria* a aquell conjunt de fórmules i 'solucionaris' que permeten descriure operativament una situació de manera que sigui acceptable com a problema pels promotors de cada acció tècnica concreta (i per la legislació corresponent) i ofereixi la possibilitat de descriure la solució, segons els mateixos principis. Aquesta teoria és fonamentalment un 'suport'<sup>48</sup> de l'acció projectual tècnica de l'enginyer.

Aquesta divisió del treball que comporta el distanciament reflexiu del projectista esdevingut enginyer es pot matisar per no comprometre una deshumanització dels que no són enginyers. Mentre hi hagi un grau de distanciament racional en els productors (que hi és sempre) aquests seran enginyers.<sup>49</sup> El resultat d'aquesta matisació (la continuïtat absoluta entre l'esforç físic i intel·ligent de l'obrer i la capacitat d'inventiva del supervisor general) posa més clarament en evidència que el sentit 'utilitarista' de l'enginyeria se sosté sobre una comprensió inqüestionable de la realitat que ha de tractar.

I també s'han formulat altres continuïtats que permeten situar la professió de l'enginyer en relació a la realitat d'altres activitats. Veiem, també com exemple la classificació de G. Paul i W. Beitz:<sup>50</sup>

		Política		
		Sociologia Psicologia		
		Economia		
Ciència	Ciència de l'enginyeria	Disseny de l'enginyeria	Tecnologia de l'enginyeria	Producció
		Disseny industrial		
		Disseny artístic		
		Art		

I aquí es podrien afegir molts altres exemples que situen l'enginyeria en el centre del progrés,<sup>51</sup> de la direcció general d'empreses tècniques,<sup>52</sup> de la innovació,<sup>53</sup> de la solució de problemes,<sup>54</sup> etc., però sempre en continuïtat amb una visió establerta i operativa de la realitat.

En l'actualitat, aquesta continuïtat s'ha vist alterada per l'augment exagerat de la complexitat de la temàtica a tractar.

Així ho expressa D. A. Schön:<sup>55</sup>

Hay zonas indeterminadas de la práctica –tal es el caso de la incertidumbre, la singularidad y el conflicto de valores– que escapan a los cánones de la racionalidad técnica (...). Las escuelas de ingenieros pierden su credibilidad porque malamente producen técnicos con escasa competencia para saber diseñar y resolver los dilemas del desarrollo tecnológico.<sup>56</sup>

O l'aparició en els terrenys projectuals de noves consideracions que pretenen abraçar la totalitat de la problemàtica que cal resoldre i no solament el càlcul d'objectius tècnics i econòmics; especialment el plantejament de la intervenció humana en l'ús dels aparells i les eines que l'enginyeria projecta. Es tracta de la incorporació d'investigacions generals i aplicades que aporten dades operatives d'allò que R. Dale Huchingson anomena *factors humans*

(fonamentalment perceptius i de conducta en la utilització d'artefactes):

Traditionally, engineers were responsible for design of new systems and equipment; psychologist were responsible for selection and training of men to use the equipment. However, during World War II, equipment (such as that in aircraft cockpits) seemed to become so complex that it exceeded the capabilities of men to operate it. Experimental psychologist were enlisted to collaborate with engineers in designing various military equipment...<sup>57</sup>

La reacció de la comunitat d'enginyers no ha estat, però, la problematització d'aquesta temàtica (el qüestionament dels límits de la seva aplicació projectual), sinó la revisió de procediments descriptius i de decisió. Fins i tot si s'accepta que la resolució d'uns problemes té conseqüències més enllà de la situació d'aquests mateixos problemes. Com expressen, de manera simple, Hubka i Eder amb el mite del naufragi de Robinson Crusoe:

When building his boat, a new situation arises. The axe, chisel, hammer, etc. that he made to help himself to build the boat can also be used for many other tasks, e.g. the axe to defend himself or to hunt, the boat not only to float on water but also to provide shelter from rain. In this way, Robinson has collected and made a variety of technical means with which he freely accomplish much more.

After Robinson has satisfied his hunger and solved his basic problems his demands respecting his diet are likely to increase. (...)

But as a consequence of these accomplishments his range of needs has also increased beyond the range of material needs.<sup>58</sup>

Podem veure de manera molt resumida dos plantejaments en aquest sentit: l'aplicació de la teoria de sistemes tècnics i l'aplicació de canvis importants en els procediments de desenvolupament del projecte:<sup>59</sup>

La teoria de sistemes tècnics parteix dels estudis de la màquina com un sistema, estudis que van ser desenvolupats en el segle XIX des del moment en què el nombre i la varietat de màquines existents eren tan elevats que va ser possible buscar regularitats en totes elles que no es limitessin (com a les classificacions de les primeres escoles politècniques del segle XVIII) a una classificació de mecanismes en funció de les transformacions de moviments que ocasionaven.<sup>60</sup> Es tractava de comprendre les parts que havien de constituir el tot d'una determinada màquina per poder establir les dimensions necessàries per a cada una d'elles, en funció de la mecànica i resistència dels materials de

què es disposava per construir-la. Tanmateix, el nombre de petits estudis sobre aquests sistemes elementals i la diferent terminologia utilitzada van fer que fos impossible considerar unitàriament el paper d'una teoria general de les màquines com a sistemes. No va ser fins la crisi general de la Segona Guerra Mundial i més tard, amb l'aparició de l'alta tecnologia i el treball amb computadores, que va aparèixer la necessitat d'una visió general sobre sistemes tècnics. Aquesta visió general es pot entendre, com ho fan Hubka i Eder, com una analogia de la taxonomia i dels nivells jeràrquics dels estudis biològics<sup>61</sup>, és a dir, tal com ho entenem aquí, com a sistemes oberts, en el sentit que són sistemes que 'importen' i 'exporten' material.<sup>62</sup> Aquesta generalització de la noció operativa de *sistema* té els objectius següents:

a) Transferir experiències tecnològiques d'una àrea a una altra, a partir de les relacions entre les categories dels sistemes i els isomorfismes que existeixen entre objectes tècnics. Així se superaria el problema de la superespecialització.<sup>63</sup>

b) Classificar els productes tècnics entesos com a sistemes per desenvolupar mètodes genèrics de treball pels enginyers que superin els mètodes i les pautes obsoletes.

c) Treballar amb termes abstractes que permetin assumir la complexitat i l'alta tecnologia.

d) Poder treballar amb els problemes com una totalitat, que és una condició prèvia per assolir un èxit consistent.

e) Assolir una comunicació eficient entre professionals.

Com a exemple d'aplicació de canvis importants en els procediments de desenvolupament del projecte es pot fer menció de D. A. Schön. Aquest autor proposa una consideració sobre els procediments de reflexió d'aquestes professions, tot partint dels processos reals de comportament efectiu que ja es donen en casos especialment complexos:

No deberíamos empezar por preguntar cómo hacer un mejor uso del conocimiento científico sino qué podemos aprender a partir de un determinado examen del arte, es decir, de la competencia por la que en realidad los prácticos son capaces de manejar las zonas indeterminadas de la práctica independientemente de aquella otra competencia que se puede relacionar con la racionalidad técnica.<sup>64</sup>

## 1.1.1. b. 2.D. Àmbits no connectats

A falta d'una investigació més específica, creiem que amb el que s'ha vist es pot entendre el tipus de limitació que caracteritza la temàtica teòrica de l'enginyeria i per què no és comparable amb la de l'arquitectura: el sentit del terme *teoria* en els manuals especialitzats o en les investigacions històriques sobre la professió de l'enginyeria no coincideix amb els sentits operatius, epistemològics o crítics dels àmbits de l'arquitectura. Són les consideracions teòriques més generals d'ambdues professions les que adopten finalitats i formes que no es poden superposar comparativament. Perquè, si bé actualment hi pot haver consideracions teòriques generalistes en enginyeria, aquestes no pretenen aplicar-se directament en l'àmbit projectual més que com a models procedimentals. En canvi a l'arquitectura la reflexió generalista sobre la temàtica específica sí que pretén influir en el seu acte de projectar. En la teoria de l'arquitectura es pot tenir com a tema l'assumpció de la *imprescindibilitat projectual*. (Per exemple, la ciència de l'enginyeria com a recull d'organigrames de situació de l'enginyeria envers altres activitats productives:<sup>65</sup> és això comparable amb la semiòtica de l'arquitectura?)

Allò que caracteritza per tant la teoria de l'enginyeria, el seu tipus de limitació temàtica que no pot sobrepassar, no és que es dediqui només a uns continguts sense poder-se estendre a d'altres; és que, com que té qualsevol tema a les seves mans 'procedimentals', impossibilita l'autoreflexió de l'acció de projectar perquè no permet la relativització del seu punt de vista. La teoria de l'enginyeria s'ha quedat sense un exterior on donar el tomb de la reflexió. Fonamentalment assumeix el requeriment de la continuïtat de l'activitat projectual que es desenvolupa en el seu si, i la descripció de la realitat, tal com és acceptada pels mitjans tècnics i científics en cada moment. Sota l'excusa de fer-se càrrec del compromís professional sense perdre's en divagacions irresponsables, l'enginyeria interpreta la imprescindibilitat projectual com l'obligació exagerada de transformar tot objecte en un problema d'especial compromís. Oblida la relativitat del segon requeriment i transforma el tercer requeriment (el de la transcendència de caràcter instrumental) en un fet. Aquesta continuïtat és el que constantment converteix tota teoria de l'enginyeria en un conjunt de descripcions operatives, sense la intermitència necessària per al qüestionament de la seva coherència interna. L'enginyeria

sosté la seva especificitat (la continuïtat) sobre una manera d'entendre l'especificitat de la tècnica moderna en el sentit de tècnica autosuficient. Com formula Sini,<sup>66</sup> allò que defineix la fisonomia de la tècnica moderna (diríem: d'aquesta específica comprensió de la tècnica moderna) és la seva *eficiència*, el seu *caràcter públic* i el seu *caràcter objectivista*. *Eficiència* vol dir que l'autosuficiència és tancament en si mateixa, que s'ocupa solament d'autoreproduir-se contínuament. *Caràcter públic* vol dir que l'autosuficiència és domesticació, constant convencionalització quantificada de tota comprensió que hagi estat aliena o simplement estranya al principi de la seva aplicabilitat; en comptes de fer front a la comprensió que genera el mite simplement el desqualifica amb l'evidència continuada dels guanys que aporten els procediments desmitificats. El *caràcter objectivista* vol dir que l'eficiència i el seu caràcter públic, les dues condicions anteriors, ja no deixen la possibilitat de cap altra entitat que no estigui inclosa explícitament o implícitament en els seus càlculs.

#### 1.1.1. b. 2.E. Teoria en l'enginyeria i en el disseny

Entrem ara en la segona comprovació, la que mostra que tampoc la teoria de disseny és comparable amb la de l'enginyeria. Una de les definicions de disseny més institucionalitzades ofereix prou ambigüïtat en alguns dels seus termes com per no ser àmpliament i clarament acceptada en terrenys propis i aliens com una definició que expressa l'especificitat d'una responsabilitat. Es tracta de la definició proposada en el marc de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design). Entre 1965 i 1967 es formà un grup de treball, el Definition & Doctrine Working Group, que tenia, entre altres objectius, la curiosa finalitat de redactar una definició disciplinària del disseny, i s'arribà a la proposta 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 la d'ajudar a l'home en el millor gaudi de l'entorn que ell mateix crea. El dissenyador treballa a l'equip planificador de productes (o pot ser ell mateix un planificador de productes), en el qual la seva responsabilitat és determinar formes integrades entre els components dels serveis, coordinant les exigències de la tècnica, la fabricació, la distribució i especialment, les de l'ús de l'home.<sup>67</sup>

Sense voler desmerèixer la pretensió de determinació del disseny, està clar que es produeix una de les més comunes transposicions de la problemàtica de la determinació del disseny: la transposició al concepte de *forma*. Efectivament, la pretensió radical del disseny de ser resposta actual de les societats industrials l'obliga a voler desvincular-se de les tradicions artesanals de la producció d'artefactes. Tot i el rebuig acadèmic de les maneres 'vulgars' d'entendre l'arquitectura i l'enginyeria, aquestes fan de suport concret a les determinacions disciplinàries respectives, relacionant-les directament amb les activitats de la tradició (constructor i projectista industrial). Però en el cas del disseny aquestes tradicions o són molt variades o no existeixen, i això obliga a una extremada abstracció que sovint acaba en aquest tipus d'ineficàcia en el transvasament de la problemàtica de la seva definició al concepte de *forma*.<sup>68</sup>

Sense entrar ara en la problemàtica de la constitució del disseny i del paper que hi té la teoria, es pot afirmar que el consens respecte al terme *disseny* és precisament el consens sobre la seva ambigüitat. Vegem-ne alguns exemples: *disseny* es refereix a activitats projectuals aplicades al producte en la societat industrial; a una qualitat d'aquest mateix producte, al seu 'lenguatge' o, fins i tot, a qualsevol artefacte; a la mateixa activitat projectual en general; a la mera noció de *planificació*; a la distinció d'una activitat pel fet de ser preparatòria i distanciada de l'execució material d'allò que ha estat preparat; a l'organització de qualsevol tipus de programa d'activitats o de continguts; a l'activitat de dibuixar, i al resultat d'aquesta activitat; a l'ornamentació o sofisticació 'plasticoestilística' d'un producte; a l'activitat que realitzen determinades 'personalitats' ben assenyalades públicament com a dissenyadors; etc. Està clar que, en el present text, s'està considerant un sentit més restringit del terme *disseny* que no abraça tanta ambigüitat i que es pot al·legar que existeixen, socialment acceptades, unes titulacions acadèmiques específiques; però, fins i tot, els continguts de les disciplines que s'imparteixen en les anomenades *escoles de disseny* és força divers, i no para de canviar dramàticament en els extrems que estan més compromesos amb el contingut d'aquesta presumpta especialitat.<sup>69</sup> Recordant només la llista de definicions de disseny (en el sentit que aquí s'usa) a que s'havia referit fa anys J. Christopher Jones,<sup>70</sup> (entre les quals destaca la coneguda i vaga "la realización de un complejo acto de fe" del mateix Jones),<sup>71</sup> i la llista que esmenta, més actualment, Bernhard E. Bürdek,<sup>72</sup> es pot comprovar com la determinació

d'allò que és disseny ha estat i està encara molt lluny de poder-se portar a terme. La constant necessitat que tenen els textos teòrics i divulgadors de definir el que és *disseny* és un símptoma constant, entre altres coses, de la resistència d'aquesta ambigüitat.

### 1.1.1. c. Una aposta pel sentit de l'expressió *teoria de disseny*

#### 1.1.1. c. 1. Per una opció inicial

Si haguéssim de fer cas de les conclusions que sembla que es poden extreure del que s'ha dit fins ara, aquest mateix treball s'acabaria immediatament amb la decisió que tot el moviment històric i present del disseny és una pura futilesa, i la seva teoria, com a mínim, una presumpció ingènua de radicalitat. De fet, aquesta decisió correspondria amb l'actual situació del disseny (com a mínim en el nostre àmbit econòmic), en la qual s'ha quedat sense les funcions del blanqueig del diner o de promoció comercial que tenia assignades, i, com conseqüència, pateix d'un desinterès institucional pel seu desenvolupament.

Però no volem arribar tan precipitadament a aquesta conclusió. En comptes de negar el sentit de l'expressió *teoria de disseny*, amb un gest d'extrema responsabilitat teòrica i tècnica, apostem pel descobriment d'un marc referencial específic, encara que no coincideixi amb les aplicacions del terme *teoria* en l'arquitectura i l'enginyeria. De fet, aquesta aposta és una manera de concretar les hipòtesis que promocionen la present recerca. Esperem que, si no anem gaire equivocats, el lector i els estudiosos interessats en la problemàtica del disseny o en la mateixa concepció de teoria sentin la mateixa necessitat que nosaltres d'entrar en el tema amb més detall.

Com ja s'ha dit, no s'han pogut trobar definicions clares i mínimament consensuades d'allò a què es refereix l'ús de l'expressió *teoria de disseny*. Sembla més aviat que només s'accepta el fet que, de moment, encara no està establerta la delimitació del caràcter unitari dels seus continguts. Com si, per ara, només fos un gest indicatiu i vindicador de la possibilitat d'aquest caràcter unitari. La recerca que es desenvolupa en aquest capítol pretén precisament estudiar la possibilitat d'un contingut específic per a aquesta teoria, fins ara



solament insinuada.

En funció de principis metodològics es podria argumentar que, com a incursió inicial a aquest treball, el primer que cal fer és determinar quin és el contingut general al qual es refereix el terme *teoria*. Però és equivocat esperar que això sigui possible en el marc de la present investigació, després de la gran quantitat de problemàtica que caldria tractar i el nombrós recull de tesis explícites i implícites que caldria descobrir i posar en discussió. Per exemple, pensem només en la discussió sobre les teories científiques. No volem, tanmateix, passar per alt aquesta consideració (en si mateixa, també qüestionable): hem optat per assenyalar que el present treball de recerca té pendent aquesta investigació i també per delinear, a tall d'aproximació breu i merament inicial, el marc de debats sobre el contingut del terme *teoria*, per comprovar si s'hi podria incloure la problemàtica d'això que s'anomena *teoria de disseny*. A continuació passem a desenvolupar aquestes dues opcions.

#### 1.1.1. c. 2. Per un marc de debat de la *teoria de disseny*

En funció del que s'ha vist en els casos de l'enginyeria i l'arquitectura, i a tall d'assaig, ens atrevim aquí a delimitar tres àmbits generals en els quals és d'esperar que es mostri la necessitat i possibilitat d'un lloc per a la discussió d'una teoria de disseny. A partir de la mateixa experiència (suposadament específica) del dissenyar i de la seva labor teòrica, s'haurien de mostrar respectivament tres caràcters propis de la teoria de disseny perquè haurien de contenir també la possibilitat i necessitat de la seva especificitat. Es tracta de tres marcs de relació:

- la teoria de disseny en tant que comprensió d'aquest envers d'altres activitats pràctiques;
- la teoria de disseny respecte a altres labors teòriques; i
- l'autocomprensió del dissenyar en el seu mateix desenvolupament. (L'obtenció del sentit per les accions projectuals que es porten a terme.)

Aquests tres marcs es fonamenten respectivament en: el fet que el disseny és una pràctica que necessita ser entesa teòricament de manera que se la pugui relacionar i situar entre altres pràctiques existents; el fet que la teoria de disseny, com a tal teoria, necessita aclarir la seva relació amb altres marcs d'investigació teòrica; i la necessitat de teoria que experimenta la mateixa

acció concreta de dissenyar mentre es desenvolupa. La hipòtesi que aquí es proposa es resumiria amb les preguntes respecte tres caràcters de la teoria de disseny:

- Quina és l'aptitud operativa d'aquesta labor teòrica per caracteritzar el disseny en general i en funció d'altres activitats tècniques?
- Quina és la situació de la teoria de disseny respecte a altres àmbits teòrics?, i
- Què és el que explica la necessitat de la teoria i que s'experimenta en l'autoconstitució de cada procés de disseny?

### 1.1.1. c. 3. La teoria de disseny segons una hipòtesi inicial dels debats fonamentals de les teories

Per comprendre aquestes necessitats de teoria cal abans també aclarir què podem entendre, en termes generals, per *teoria*. Aquí no es pretén tractar a fons la teoria en sentit general, ja que sortiria dels límits, per si mateixos ja força ambigus, d'allò que és la teoria de disseny. Solament es pregunten les particularitats que representa l'ús del terme *teoria* aplicat al disseny. Com que, segons el que ja s'ha mencionat, no ha estat possible trobar una determinació àmpliament acceptada d'aquest terme quan es relaciona amb el disseny i tampoc no és possible admetre acríticament la frivolidat d'un principi alegre de polisèmia,<sup>73</sup> cal respondre a l'exigència d'explicitar quina és la concepció 'usual' que es considera en aquestes línies; és a dir, establir un marc de significació general del terme, des del qual es puguin determinar, si és possible, les particularitats d'aquest cas. Una exigència que no és banal: el concepte general de *teoria* ja té les seves determinacions, que no es poden passar per alt, ja que són un suport inicial de sentit de l'expressió *teoria de disseny*. Però tampoc no s'ha d'interpretar aquesta com una exigència metodològica: si és que aquesta expressió ha de tenir sentit i no ser banal, és que (potser amb ben poca modèstia) en el seu desenvolupament també s'espera aportar algun matís al mateix concepte de teoria. Sense voler caure, per tant, en una transdisciplinarietat, ni tampoc en una pretensió excessiva, només es recorda, a tall d'hipòtesi inicial, quin és el material definidor de què es disposa.

Tanmateix, les línies que segueixen tampoc no pretenen articular una tesi sobre allò que és una *teoria* en termes generals, ni fer-ne una síntesi histò-

rica. Com ja hem dit, això hauria de ser el resultat d'una labor tan extensa que sobrepassaria de molt els límits d'una investigació com aquesta: tot allò que quedi ajornat, que és molt, és una de les vies pendents per a l'aprofundiment d'aquest mateix treball. També s'ha preferit no començar per una concepció formal de la noció de *teoria*, tot i que sembla un principi respectablement sintètic que hauria de ser innocu respecte als continguts que es tracten en la teoria de disseny. És que, com es veurà més endavant, el formalisme ha entrat també en debat en la història de la teoria de disseny. Tampoc no s'ha considerat que, de bon principi, havien de ser únicament significatives les nombroses i extenses determinacions d'allò que és la teoria en el marc de la ciència; el caràcter tècnic i no científic del disseny ho desaconsella.

S'ha intentat solament delinear el pla de les discussions fonamentals sobre allò que s'entén com *teoria*. S'ha considerat (insistim, amb un caire de mera aproximació i d'hipòtesi inicial) que el concepte de *teoria* se situa en tres fronts alhora interrelacionats:

- 1) el debat del compromís de la teoria amb allò que s'anomena *realitat*
- 2) el debat de la seva forma de correspondre als continguts que tracta, i
- 3) el debat en procés de la seva pròpia forma.

Si l'expressió *teoria de disseny* pot construir un sentit, potser específic, però amb vistes a ser adequat amb el que s'entén en termes generals per *teoria* hauria de participar també, a la seva manera, d'aquests debats. Les línies que vénen a continuació pretenen establir a un primer nivell d'aproximació la possibilitat que aquesta aplicació del terme *teoria* gaudeixi d'aquesta adequació. Això ens hauria de permetre continuar amb la recerca.

(1) El debat del compromís de la teoria respecte d'allò es pretén assenyalar amb el terme *realitat* és fonamentalment ètic. Tant si és aplicada al coneixement com a l'acció conformadora, teoritzar significa un moviment que tendeix a la distància que aporta l'abstracció. Una distància que ho és respecte de la situació que l'ha generat; la tendència a la seva autonomia. Com a fet pràctic la teorització ha de respondre a les conseqüències de l'abstracció que representa.

El debat es concentra, doncs, en el sentit ètic d'aquest distanciament: es tracta de decidir entre si l'autonomia que pretén la teoria, amb la distància de la seva abstracció, és possible i alhora és també llibertat per la situació que l'origina (és a dir, no ordena aquesta situació). És aquell debat entre la teoria i la praxi, que les configura simultàniament. Críticament:

La relación de teoría y praxis, una vez distanciadas la una de la otra, es la del salto cualitativo, no la del traspaso ni la subordinación. Están entre sí en relación de polaridad.<sup>74</sup>

Per concretar encara més el tipus de contingut de la teoria que s'enfronta a la pràctica, es podria pensar que hi ha una correspondència entre la teoria i la recerca etimològica. Aquesta visió etimològica dels termes *teorós* i *teoria* ens recorda que el *teorós* és una persona enviada de manera expressa per una *polis* a un altre indret del mateix àmbit grec per complir una de les funcions següents:

- Participar d'una festa, des del seu caràcter de representant d'una altra *polis*.
- Participar en un ritu en representació de la *polis* que l'envia, i
- Consultar un oracle.<sup>75</sup>

D'aquí es dedueix, en algun cas, que són caràcters fonamentals del *teorós* el fet de ser estranger i el de complir el seu paper en una funció sagrada. A partir d'aquesta deducció s'interpreta que allò que fa el *teorós* és una experiència sobre els fonaments de l'existència pel caràcter sagrat de l'activitat en la qual participa. I des de la major de les radicals participacions, perquè la distància de la seva estrangeria (sense canvi de llengua) el fa conscient, amb màxima plenitud, de les característiques i d'allò que succeeix davant seu. El terme *teoria* es refereix a una particular 'contemplació' en aquesta participació. Aquella que té l'origen en el *teorós*, en el sentit del que participa en un ritu des de l'especial intensitat (saber) que comporta l'experiència radical<sup>76</sup> de la distància topo-lògica, de pertànyer a fora de l'àmbit del ritu.

La concepció que es podria extreure d'aquestes referències etimològiques no correspon a la concepció del terme en l'actualitat, ja que s'entén habitualment en el sentit de 'coneixement' en general amb oposició a pràctica. Però ens ajuda a comprendre el sentit del compromís radical<sup>77</sup> de la teoria envers l'esdeveniment al qual es refereix.

Tanmateix, més enllà de motius psicològics (d'aprenentatge), no es pot hipostatitzar el sentit de la teoria com a ajuda al coneixement. Si l'etimologia del terme *teoria* és entesa com la forma de la veritable teoria, llavors és que no té com a objecte l'acte de teoritzar concret i els seus resultats, sinó solament la referència a les llengües (sobre les quals no hi ha distància topològica), i, per tant perd el contingut que li és propi. I es contradiu respecte al que conclou, perquè, tot portant-nos aparentment als cims on ha d'aparèixer la 'veritat', s'oblida de la materialitat d'allò sobre el qual s'està teoritzant, de la pols de la festa, del sofriment del ritu i de la foscor de l'oracle.

Tampoc no es pot hipostatitzar l'oposició teoria-pràctica a favor d'algun dels dos extrems. Donar avantatge a la pràctica en contra de la teoria no assoleix més que la submissió cega a l'interès d'un càlcul que necessita també d'alguna teoria per portar-se a terme. I també l'oposició a la pràctica, que veu en aquesta la capacitat d'anul·lar la situació que fa possible la distància teòrica, acaba convertint la teoria només en la pràctica de l'adoració a aquesta situació, és a dir en participant actiu i no distanciat d'un ritu (acadèmic, per exemple).

Però la contemplació també és entesa com el fet de donar voltes i retornar a 'la cosa mateixa' que renuncia constantment al curs que marca la intenció d'encerclament que comença en cada circuit.<sup>78</sup> En aquest sentit, la teoria de disseny entra plenament en aquest debat, i s'apropa a aquesta idea de contemplació. Però aquí, la renúncia constant al curs de la intenció és extremadament dramàtica perquè anul·la el sentit inicial del mateix recorregut i amb ell la mateixa activitat de dissenyar. El disseny encara no té un lloc entre altres activitats tècniques que assegurin (des de fora, des del formalisme de la tradició ritual) que tornarà a aparèixer la intenció que ha d'iniciar el recorregut de contemplació teòrica<sup>79</sup> (tal com s'ha indicat en la primera de les tres qüestions que hem intentat exposar més amunt, tot depèn de quina és l'aptitud operativa d'aquesta labor teòrica per caracteritzar el disseny en general i en funció d'altres activitats tècniques). El filòsof o l'assagista pot preveure l'existència d'uns lectors que esperen els resultats de les seves indagacions. Fins i tot el suïcidi pot ser esperat amb significació filosòfica. Però el client del dissenyador no sap què és el que cal exigir-li, i la labor teòrica de disseny és conscient d'això, és a dir, és conscient, en cada una de les seves renúncies a la intenció

establerta, de la possibilitat de la dissolució més insignificant.

Però precisament aquesta inclusió tan radical de la teoria de disseny en aquest debat de la teoria en general comporta que l'expressió *teoria de disseny* no sigui significativament buida. És que, en el disseny, encara no han estat distanciades clarament les activitats teòriques i les pràctiques: si bé en alguns estudis de disseny es permeten, en alguna ocasió, rodejar-se de teòrics, només s'ha pogut decidir desesperadament la indeterminació de la seva funció. O, en alguns casos, els 'teòrics' s'han reconvertit en redactors i estratègies de la documentació escrita que necessita el mateix estudi de disseny, amb el constant dubte de la seva capacitat de comprensió dels entrellats processals dels projectes que es desenvolupen.

(2) El debat de la forma de correspondre la teoria als continguts que tracta. Aquest és el debat més tractat en l'àmbit de la filosofia de la ciència. En tant que la teoria hauria de ser el marc de coherència general de les lleis que es van aportant en el progrés de la recerca científica, aquest és el debat de la mateixa possibilitat del coneixement i el dels diferents corrents d'investigació sobre la naturalesa i sobre l'home.

De bon principi, totes les consideracions sobre la problemàtica del coneixement de la cultura, en el sentit, per exemple, del debat entre explicació i comprensió, o llei i interpretació, etc., tenen la seva implicació en la teoria de disseny. No és aquest el moment d'assenyalar quina és la posició que pot tenir la teoria de disseny sobre aquest tema, un altre cop això correspondria a una recerca molt més extensa que la que aquí es porta a terme. N'hi ha prou amb recordar l'aclaparadora quantitat de textos de filosofia de la ciència, de metodologia o més genèricament de filosofia del coneixement que s'ocupen d'aquesta problemàtica, sense entrar en altres recerques de caràcter científic, com per exemple les investigacions psicològiques sobre el coneixement, etc. La ciència és utilitzada en les activitats tècniques i, per tant, també ho hauria de ser en el disseny. I, com que, com hem començat a veure, la teoria del disseny està en una delicada posició problemàtica, és d'esperar que sigui àmpliament afectada per aquest debat.

Tot i així, ja hem assenyalat abans que, de bon principi, no és possible assimilar el debat de la teoria de disseny i el de la teoria científica. No és un simple cas més d'aquest debat, està pendent la qüestió de quina és la situació

de la teoria de disseny respecte a altres àmbits teòrics (com s'ha formulat en la segona de les qüestions indicades més amunt). Els objectes d'estudi de la teoria de disseny són propostes o propòsits i no entitats sobre les quals es pot donar per pressuposada la seva existència fenomènica. En l'àmbit del debat de la teoria de disseny, el relativisme de les afirmacions sobre fenòmens esdevé el problema de la legitimitat o de la correcció del judici en el moment de la decisió projectual. No n'hi ha prou amb un coneixement sobre l'acció, sinó també s'ha de tractar la decisió d'aquesta acció (en ella mateixa i no com a fenomen). Des d'aquest punt de vista s'expressa el dissenyador Otl Aicher:

Continuamos filosofando sobre el mundo como un “ser” y no advertimos que el mundo se nos ha convertido en un proyecto.<sup>80</sup>

La teoria de disseny participa també del debat de la correspondència del coneixement amb el seu objecte. Però té problematitzat aquest objecte en tant que és projecte en desenvolupament i decisió, en general i en cada un dels projectes que es porten a terme.

(3) El debat de la seva pròpia forma.

Tampoc aquí no podem entrar a tractar els problemes formals de la teoria. La temàtica i la literatura sobre aquest punt tenen prou extensió com per ser motiu de moltes investigacions específiques. Entenem, només inicialment, que el debat de la forma de la teoria es mobilitza en molts fronts i tracta fonamentalment la possibilitat de la coherència intrínseca entre les proposicions que la contenen i/o que se'n deriven. És el debat, per exemple entre la idea de *concepte filera* de Max Black, en el marc del de la representació, i les concepcions estàndards en les quals la teoria és un “conjunt infinit d'enunciats, tancat sota l'operació de la deductibilitat.”<sup>81</sup>

De bon començament sembla clar que el disseny no és una activitat que es limiti a tractar temàtica lògica o matemàtica ni que la seva teoria sigui un mer apartat d'aquestes activitats formals. Però la història de la mateixa teoria del disseny, especialment d'alguns corrents metodològics, ens mostra com també s'han obert camins teòrics en aquest sentit. La *imprescindibilitat projectual* que hem delimitat unes línies més amunt també és assumida pel disseny, en tant que activitat projectual actual, però també és temàtica pròpia (com s'ha assenyalat en comparació amb l'enginyeria). Es desdobla així el debat entre forma i contingut, perquè ell mateix passa a ser tema propi. Des

d'aquest moment és molt més difícil optar per una caracterització concreta dels seus continguts com a humans, culturals, històrics, estètics, ètics, socials, polítics, etc., i es pretén un retrat que parteixi de les dificultats operatives que s'experimenten en l'autoconstitució de cada procés (que haurien d'explicar la necessitat de la teoria, com s'exposa en la tercera de les qüestions abans indicades). Apareixen els conceptes de *complexitat*, *inestabilitat*, *incertesa* o *conflictivitat* per determinar la seva peculiaritat. És a dir, apareix una delimitació dels seus continguts que, sense perdre'ls, correspongui al desdoblament. El debat entre forma i contingut també inclou els qüestionaments de la teoria del disseny en tant que debat operatiu, però, això sí, fins a l'extrem de partir de la tematització del mateix debat.

Sembla que, amb totes les prevencions que ja s'han formulat repetidament, es podria esperar que la teoria de disseny participi d'una manera específica dels debats generals de la teoria. Les tres qüestions que han quedat pendents per a la seva determinació (teoria per a una activitat que està davant d'altres activitats, teoria enfront d'altres teories i la necessitat de la teoria en el mateix procés projectual) aporten el lloc específic de la teoria del disseny en la problemàtica general de la teoria (segons la hipòtesi que aquí s'ha formulat).

#### 1.1.1. c. 4. Per una opció alternativa

Si és possible admetre que aquests tres debats conformen el pla de les discussions fonamentals sobre allò que s'entén com *teoria*, llavors podríem pensar que l'ús de l'expressió *teoria de disseny* pot tenir un significat amb sentit. Però, de moment, no podem llançar les campanes al vol. Com també es pot deduir del que hem dit fins ara, seria més immediat afirmar que, en el cas del disseny, l'ús del terme *teoria* és, pel cap baix, anormal si no erroni. No es refereix a allò que cal esperar normalment com a significació d'aquesta paraula; ni a una actitud merament contemplativa sobre allò existent, ni a una explicació, ni a un sistema deductiu de proposicions (tot i que sí que entra en el debat d'aquestes significacions).

Això és una afirmació d'anormalitat o d'utilització fraudulenta del terme, però també constatació, per tot allò que vol recollir, pel sentit i les conseqüències del seu ús, que no es tracta ni d'una expressió innòcua ni li manca



interès. I més encara si es recorda la vàlua de molts dels treballs d'investigació i les considerables repercussions dels propòsits que han fet seva aquesta expressió, si s'accepta que no són de cap manera pures fútileses.<sup>82</sup> Es tracta d'un ús, pel cap baix, aparentment erroni perquè no es concentra en la referència concreta a la qual hauria de dirigir-se, no apunta al blanc que li correspon segons allò que està determinat per altres activitats; sembla més aviat que el terme *teoria* sigui només el punt inicial des del qual esclata una força radial de significats diversificats, però que no permet fàcilment ser suprimit, perquè l'estimació d'allò que aplega en el seu pronunciament<sup>83</sup> aporta la possibilitat d'indicar que el seu interès rau precisament en la consciència d'aquesta heterogeneïtat i 'contradictorietat'<sup>84</sup>. És a dir, un desplaçament del sentit que el terme *teoria* té assentat, però també l'activació d'un altre significat, la mobilització d'altres registres cognoscitius que han de correspondre amb el moviment intel·lectual de l'acte de dissenyar. Una mena de desplaçament del sentit ordinari per poder iniciar un moviment que sigui ell mateix significatiu.<sup>85</sup>

És cert que implica una alteració ben singular, estranya i peculiar, d'allò que s'accepta que és, en termes generals, una teoria. Però és també la realització d'unes reflexions i estudis compromesos amb la particular intenció projectual de l'activitat de dissenyar, la resolució de fer factible cada vegada una altra acció projectual, un altre projectar que no hagi de ser necessàriament el resultat conjuntural de les mateixes formulacions generals repetidament acceptades<sup>86</sup>. Una alteració per poder partir d'un altre compromís projectual. És, en definitiva, una desarticulació del procediment que acciona el significat determinat del terme *teoria*. Però és també el desencadenament d'altres dinàmiques de significat que corresponguin a la indeterminació del procés de disseny, que es caracteritza per desenvolupar una activitat projectual no captiva de procediments mecanitzats. Una desarticulació per activar un alliberament processal.

#### 1.1.1. c. 5. La teoria de disseny en els àmbits del disseny

En l'àmbit del disseny, el problema de la significació del terme *teoria* ha de correspondre a la convicció amb la qual s'alimenta la mateixa possibilitat del disseny. És a dir, ha d'aplicar-se a mobilitzar intel·lectualment una responsabilitat projectual que es realitza en allò que no és un mer càlcul nor-

malitzat ni com a resultat ni com a procés. Però, com també passa amb la realització del disseny i perquè està vinculat íntimament amb la seva problemàtica, la teoria no assoleix aquesta aplicació solament amb una diligent voluntat. De fet es mou en uns terrenys més abruptes que els que sempre preveu la convicció de la seva possibilitat.<sup>87</sup> Pel cap baix, la teoria de disseny suporta una tensió constant entre dues necessitats, entre dues concepcions oposades. D'una banda, es fa càrrec de les voluntats, gairebé gremials, que tenen l'objectiu d'instituir i activar una especialitat investigadora paral·lela al treball quotidià del disseny. Així com altres professions tècniques gaudeixen dels coneixements i procediments que els proporcionen regularment els seus departaments d'investigació, també en el cas del disseny l'expressió *teoria* invoca l'existència d'uns departaments que assumeixin una funció similar.<sup>88</sup> Però és una invocació fallida, equivocada en la seva comparació amb altres processos de projecció perquè, pel cap baix, no és immediatament possible la separació dels seus debats i reflexions respecte de la pròpia activitat projectual. Com moltes altres professions projectuals i pel que fa al seu objectiu d'efectivitat, és cert que el disseny està interessat en els processos de transformació material i, per tant, el caràcter tècnic li és constitutiu. Aquesta semblança amb les altres activitats tècniques és el motiu que s'al·lega per intentar instituir un apartat d'investigació de disseny. Però el seu caràcter tècnic, tot i que li és implícit, ho és de manera intrínsecament problemàtica perquè l'interès d'efectivitat parteix de voler assumir el compromís complex de les conseqüències d'aquestes transformacions i no solament la seva aplicació simple.<sup>89</sup> La semblança de funcions dels departaments d'investigació no és més que el senyal d'una direcció, d'una voluntat d'atenció institucional a aquest aspecte conscient del mateix acte projectual.

A l'altre extrem de la tensió entre tendències que promou, en aquest cas, el mot *teoria* hi trobem el conjunt d'actituds que pretenen assenyalar l'equivocació de voler assumir precisament un compromís de complexitat en una activitat tècnica. L'activitat teòrica ha de ser, des d'aquests punts de vista, quelcom aliè a l'activitat projectual vertaderament operant, i cal marginar-la en una classe ben diferenciada a fi que no pertorbi el correcte transcórrer del projectar. També aquesta tendència pretén amb el mot *teoria* diferenciar i separar les reflexions i els estudis que es van desenvolupant, però ara no és per instaurar-ne una consciència facultativa, sinó perquè no obstaculitzin amb

consideracions inoportunes la sempre precipitada gestió tècnica. Si els artefactes projectats han de cancel·lar alguna necessitat concreta no cal més que seguir uns criteris també concrets i simples, l'efectivitat dels quals ja serà arbitrada, segons els resultats, pels altres estaments que tenen dret a intervenir: el mercat, el client, l'usuari, etc. En els casos més extrems, sovint interessats per fer valdre acríticament alguna efectivitat simple, es radicalitza l'interès per la marginació de l'activitat reflexiva, de manera que la paraula *teoria* connota, fins i tot, el desig de la seva anul·lació.<sup>90</sup> És que l'acte projectual de disseny no solament conté l'impediment teòric sinó que també té pressa. Compenetrat o contrari als requeriments del poder mercantil, i com qualsevol altre projectar, l'activitat de disseny també ha de satisfer allò que promet: ser indispensable en la mesura que pot aportar més acceleració al motor de la producció. I com que en forma part, n'ha de ser un exemple.

En pronunciar el terme *teoria* els dos extrems coincideixen, però, en la pretensió d'aïllar unes activitats que es porten a terme en l'àmbit del disseny, tot i que en sentit contrari: la primera vol la seva promoció, la segona la seva limitació o abolició. Però també coincideixen en una altra consideració de més transcendència a l'hora d'especificar el significat del terme: l'activitat 'teòrica' és part de l'activitat projectual del disseny i no quelcom aliè o sobrevingut. És per això que, segons cada criteri, és capaç de ser una ajuda o esdevenir una molèstia. Enunciar la paraula *teoria* és, d'una banda, cridar l'atenció sobre unes activitats existents en el mateix projectar, a les quals cal procurar un apartat intel·lectual propi que permeti ampliar el seu desenvolupament; a la fi s'ampliarà també el desenvolupament de l'activitat de dissenyar. I, de l'altra banda, és apartar intel·lectualment aquestes mateixes activitats infiltrades en l'acció de projectar, per cridar l'atenció sobre els moments en què obstaculitzen l'operativitat de dissenyar i procurar reduir la seva intervenció: a la fi es reduirà també la ineficàcia de l'activitat de dissenyar. Però allò que s'anomena *teoria* és sempre quelcom intern, que es presenta en l'acció de dissenyar.

En l'expressió *teoria de disseny*, la preposició *de* indica l'objecte al qual es dedica la teoria, que té un objecte tractable teòricament, que la teoria de disseny és una activitat teòrica entre altres, és a dir, afirma la legitimitat del seu desenvolupament efectiu com a teoria. Una afirmació que no es pot dei-

jar de qüestionar per causa de la seva heterodòxia. Però també, i molt especialment, la preposició *de* indica el seu origen, el material amb què està feta. La *teoria de disseny* és aquell conjunt de reflexions, estudis i ‘esperons’ intel·lectuals construïts amb el material intel·lectual que genera el disseny en el seu esforç de realitzar-se projectualment. És per això que, per a la teoria de disseny, no és suficient una diligent voluntat d’aplicar-se a promoure i desenvolupar una activitat intel·lectual marginal que correspongui a les seves peculiaritats processals. La tensió, que va des del reclam d’una especialitat investigadora a la necessitat urgent d’una tesi que permeti rodolar sense impediments pel pendent de l’efectivitat, no es manifesta solament, com una qüestió marginal, en el pronunciament d’aquesta expressió, sinó que és tinença pròpia del mateix dissenyar, la seva capacitat, el seu contingut.

En aquest darrer sentit, el contingut i el desenvolupament de la teoria del disseny depèn íntimament del desenvolupament del mateix dissenyar, d’allò que s’obté de la seva preparació, dels coneixements compromesos en el procés, i del mateix freqüència processal. Per tant, en aquest segon sentit de la preposició *de* de l’expressió *teoria de disseny*, sí és que és veritablement separable de la primera; la teoria de disseny és l’experiència d’un projectar peculiar. Però afirmar solament això no és pas un avenç espectacular; si no s’exposa la peculiaritat de l’acte de projectar i també se’n deriva d’aquesta peculiaritat l’especificitat de la seva experiència, no s’assoleix més que un simple emplaçament d’aquesta teoria en un camp més ampli. La paraula *experiència*, sense més especificacions, pot disfressar aquí els problemes metodològics i de contingut de la paraula *teoria*. Pot semblar que s’ha aconseguit l’aclariment de la problemàtica de l’expressió *teoria de disseny* per mitjà de la referència a l’experiència que s’obté en la seva aplicació i en les seves implicacions processals. Però si es continua entenent la singularitat de l’acte de projectar de disseny com un simple dedicar-se a una mena d’artefactes i no a d’altres, no s’ha fet més que situar subreptíciament el seu significat entre altres qüestions específiques, totes elles incloses en un tema general: aquell que tracta l’experiència en general com el conjunt d’aptituds aconseguides per algun mitjà de consideració o de contacte amb la realitat, que permeten a qui les posseeix una més precisa efectivitat, o bé d’aplicació instrumental, o bé de previsió, o bé de responsabilització, envers la mateixa realitat. Un aparent aclariment a través d’una simple inscripció en un altre tema. Així succeeix també, de manera

segurament inevitable, en les altres reflexions i estudis de teoria de disseny: del tema del disseny es passa als temes de la forma, als de l'antropologia cultural, als de la història de la cultura, als de la filosofia de la tècnica, als del llenguatge, als de les espavilades tesis sobre el mercadeig, etc.<sup>91</sup> En definitiva, un procediment contradictori perquè allò que s'intenta individualitzar acaba indiferenciat en un sac atapeït de temes similars. Inicialment, quan es presenten aquesta classe d'afirmacions aclaridores, no sembla importar aquesta conseqüència contradictòria; la teoria de disseny i el mateix disseny semblen, de bon principi, elevats en la seva condició pel fet de formar part d'una altra entitat ja reconeguda. Més tard totes dues especificitats –la del disseny i la de la seva teoria– es dissolen en mig de consideracions molt més generals. La reputació i singularitat que assoleixen en un esplèndid primer moment tant l'una com l'altra, i que pot semblar que serveix de vindicació efectiva dels seus caràcters distintius, es converteix, poc més tard, en grotesca confusió. Perquè no succeeixi això mateix en la caracterització de la teoria de disseny com a experiència, és imprescindible afegir la particularitat d'aquesta experiència compromesa amb l'acció projectual del disseny. No n'hi ha prou a enunciar que la teoria és l'experiència d'un projectar peculiar; cal veure la peculiaritat d'aquesta experiència, la seva coherència intrínseca.

#### 1.1.1. c. 6. Una hipòtesi: tres condicions

The purpose of this book is to continue the discovery of design and bring new perspectives to light. The essays we have chosen are best regarded as explorations in design studies. They do not define the core of the field, nor do they attempt to set its boundaries. Either effort would be premature for a subject as rich and complex as design. Nonetheless, there is a logical pattern in their organization. The book is divided into three broad thematic sections, representing a sequence of fundamental issues in design studies: how to shape design as a subject matter, distinguish the activity of designing in the complex world of action, and address the basic questions of value and responsibility that persistently arise in the discussion and practice of design.<sup>92</sup>

Els tres marcs de relació que, a tall d'hipòtesi, s'esmentaven més amunt ens porten a postular que l'experiència en l'acció de dissenyar està lligada al fet de fer-se càrrec simultàniament de les tres condicions següents per

poder desenvolupar la seva tasca de preconformació d'artefactes d'ús. L'escrit que obre aquesta secció, que és l'explicació de l'intent de classificació d'un conjunt de recerques de disseny, dona una idea en el mateix sentit.

Precisament pel seu caràcter hipotètic preferim fer-ne una determinació preliminar, que sigui al més clara possible, tenint present que encara s'està en una situació inicial.

Primera condició:

*La voluntat de posicionament com a activitat tècnica.*

L'evidència pública de la seva efectivitat (professional o no). És a dir, la total dependència dels imperatius contextuais als quals s'ha d'aplicar, uns imperatius el conjunt dels quals és acceptat com a definició exhaustiva d'un problema que l'activitat ha de resoldre. La indispensable circumstancialitat contextual de cada procés de dissenyar comporta que no tingui sentit preguntar-se per la qualitat de l'artefacte resultant, si aquest no és produït, distribuït i usat, si es queda en mer projecte. L'artefacte no arribaria a ser tal, seria el mateix que un gargot en un full de paper o algunes orientacions magnètiques en un disc de 3<sup>1/2</sup>. La voluntat d'evidència inqüestionable d'un àmbit propi per la mateixa activitat, aconseguit, entre altres activitats ja innegables, en el seu propi desenvolupament efectiu.<sup>93</sup>

Segona condició:

*El tractament de temàtiques complexes.*

Com qualsevol altra projecció d'artefactes que s'han de pre-configurar en funció del seu ús, la temàtica que ha de resoldre l'acció de dissenyar són les relacions d'aquests futurs productes amb necessitats d'entitats humanes. L'activitat de disseny assumeix, però, una condició més: assumeix la totalitat de necessitats que intervenen en cada cas, sense admetre més enteniment unificador (simplificador) d'aquesta totalitat sempre complexa que la que es vagi derivant de la seva mateixa activitat projectual. L'enteniment de la problemàtica a la qual s'aplica el desenvolupament projectual depèn radicalment de la possibilitat de sorpresa en *el manifestar-se* de les necessitats humanes.<sup>94</sup>

Tercera condició:

*La pretensió d'un desenvolupament del procés projectual compromès a fons en la complexitat de les temàtiques que tracta.*

No solament pretén la radicalitat en la dependència de l'enteniment a les complexitats assumides, sinó també en la seva concreció i en la dependència dels caràcters de l'artefacte que es van proposant. El compromís radical d'adaptar també el *procedir* a les solucions que es van generant, als requeriments processals que sembla que aquestes comporten segons una presumpta conveniència evolutiva específica. L'artefacte que es va configurant ha d'indicar la línia progressiva de les decisions de la pròpia gènesi, amb dependència d'una íntima avinença de tots els seus aspectes, és a dir, amb dependència de la unitat específica que correspon a l'enteniment unificador de la complexitat assumida.<sup>95</sup>

La primera condició és també un compromís propi de les professions tècniques i de la 'indústria de l'entreteniment'.<sup>96</sup> Les dues següents són característiques d'aquelles activitats anomenades amb el rètol genèric de *cultura moderna*. Podem considerar encertat o no adjudicar a una sola activitat totes aquestes condicions. Aquí partim de postular hipotèticament que fer-se càrrec simultàniament de les tres és una clàusula obligada en el disseny.

Però quin sentit té aquest compromís, quin és l'argument que justifica assumir conjuntament les tres condicions?

Contestar a aquesta qüestió és respondre per l'especificitat de l'experiència de l'activitat de dissenyar, de la seva teoria, del mateix disseny. És imprescindible qüestionar si assumir alhora aquestes tres condicions és una voluntat ocasional, passatgera i merament individual, o bé depèn d'unes condicions del context de pràctiques socials on s'aplica l'acció del dissenyar que constitueixen la seva especificitat; la resposta a aquesta qüestió compromet el mateix concepte general de *disseny*, perquè si el compromís és fruit d'eventualitats esporàdiques i inconnexes o de voluntarismes solament individuals, llavors l'activitat de dissenyar és també esporàdic, difícilment concebible com una entitat genèrica. Llavors no se'n pot deduir per a ell més frondositat que el brot aïllat d'un comportament projectual puntual. I, per la seva radicalitat, força sospitós de ser un desig erroni, un mer caprici contingent. Per tot això, la resposta a aquesta pregunta compromet també la possibilitat d'una experiència peculiar de l'acció de dissenyar si la voluntat d'aplicació a la realitat no és més que un cas ordinari entre altres qualssevol, és que, de fet, no hi ha cap mena d'experiència específica de què parlar. Si és un cas corrent, només

que una mica estrofolari, no val la pena esperar cap mena de teoria pròpia de disseny, desapareix l'autoritat de l'expressió *teoria de disseny* i es converteix en mera teoria de l'acte de projectar. Veure la coherència experiencial que hauria de correspondre a la simultaneïtat d'aquest triple compromís seria comprovar que hi ha una altra experiència específica que conté com a corol·laris propis les experiències respectives del fet de fer front a cada una d'aquestes condicions. I aquesta comprovació significaria la possibilitat del context de pràctiques socials en el qual aquesta altra específica aptitud d'efectivitat hi pot tenir la realitat on aplicar-se. Es determinaria l'espai en el qual pot tenir lloc el disseny, es faria comprensible el sentit propi del fet de dissenyar, és a dir, es respondria a la determinació de la proposició *de*, en el segon sentit exposat més amunt, i la teoria de disseny obtindria un material propi per constituir-se. De fet, aquesta comprensió aportaria la possibilitat de comprovar si es pot trobar aplegada tanta radicalitat en altres actuacions intel·lectuals<sup>97</sup>.

No es pot passar per alt, a més, que cada una d'aquestes condicions tampoc no té una determinació inalterable pel que fa a les experiències que se'n poden extreure en el seu respectiu acompliment. Efectivament, en l'intent del seu desenvolupament és ja tradicional que cada una d'aquestes condicions comporti per separat un debat disciplinari, un enfrontament entre dos criteris extrems. Cal recordar-los un per un.

En primer lloc veiem que la condició de total dependència dels imperatius contextuais sembla exigir, d'una banda, una experiència concebuda com un lligam cada vegada més estret amb les lleis que es pressuposa que regeixen el context on es vol intervenir. Una experiència conclusiva que no cal que sigui entesa com a coneixement en el sentit de formulació de proposicions descriptives sinó merament procedimentals. Cal, això sí, que sigui una instrumentació i una habilitació en les accions que cal portar a terme, una aptitud per descabdellar-les. Però, d'altra banda, la mateixa dependència del context, la mateixa condició, sembla exigir una experiència entesa com un acte de coneixement extremadament abstracte. Elevat a una màxima distància per dominar el mapa de la situació contextual, s'expressa en conclusives formalitzacions, i així pot decidir la intervenció com una deducció que fa caure uns traçats de compàs sobre el context del qual depèn. Ambdues exigències són ja



comunes en qualsevol activitat tècnica i han mobilitzat també les típiques acusacions respectives de submissió cega o cretinisme contra la primera, i de barbarisme o diletantisme contra la segona. Però, malgrat la tensió entre elles, tots dos extrems entenen igualment l'experiència com una conclusió útil. Més que un entrenament, que no sempre significa una habilitació a respondre automàticament a les condicions de l'entorn, aquesta experiència s'entén com un autoensinistrament que sí que significa l'aptitud de resposta condicionada.<sup>98</sup>

Veiem també que la condició de tractament de temàtiques complexes ha comportat il·lustradíssimes i dramàtiques discussions entre dos extrems oposats, entre reflexió intel·lectual i praxi. En un extrem l'experiència concebuda com la generació de processos de corroboració d'hipòtesis, com un domini progressiu del coneixement de la realitat, com una gradual aprehensió intel·lectual d'aquesta realitat, en abrupta ascensió, a l'espera d'una tesi global que, al final del procés, en el cim, ha de permetre aquells benaurats beneficis que l'han guiat. A l'altre extrem l'experiència entesa com a aplicació material d'uns criteris, un ordenament perspicaç de la realitat per desarticular la complexitat i imposar urgentment els propòsits de simplicitat que han de permetre també un avenir pròsper. Ambdós comportaments han acaparat tradicionalment i acaparen encara molts interessos. I també són tradicionals les respectives acusacions de dependència d'uns rendiments ingenus o inconfessables. Totes dues, però, entenen de la mateixa manera l'experiència; l'entenen com una aprehensió de la realitat complexa, com una provisió, l'experiència com una captura progressiva.

I, finalment, veiem com la condició de compromís radical que assumeix el propi moviment de la tasca que es porta a terme, el compromís del procés amb la complexitat temàtica, activa una experiència processal que es posa en marxa dubitativament entre dues actuacions extremes. Una d'aquestes actuacions extremes estableix la renúncia estricta de procediments prèviament establerts, en un abandonament atzarós al suggeriment de cada gest. L'altra actuació extrema va aplanant, va fixant progressivament, un recorregut procedimental. I ho fa amb el sediment que van dipositant, un darrere l'altre, els constants intents de confrontar l'aptitud d'uns elements hipotètics de treball, uns materials de treball ens els quals en algun moment s'ha confiat que

eren capaços de constituir la unitat imprescindible de l'obra resultant. La primera actuació presumeix d'assumir amb la màxima radicalitat el compromís processal amb la complexitat temàtica, però és acusat d'aprofitar el vertigen d'aquesta complexitat per fugir d'ella per la tangent de la frivolitat, de la inconseqüència. La segona actuació faroneja de ser conseqüent amb els errors, de no amagar els indrets on ha ensopegat, però és acusada d'elevat el propi camí a una categoria fraudulenta, a la categoria de tema. Tots dos entenen l'experiència de la mateixa manera, com un topar amb la realitat, l'experiència com un accident.<sup>99</sup>

La indeterminació de les tres condicions afecta greument la voluntat de constitució de l'activitat de dissenyar que les assumeix simultàniament. L'experiència del procés de projectar del disseny comença també en cada un d'aquests enfrontaments i dels seus continguts. Fins i tot, en les reflexions internes d'un mateix dissenyar concret també es formulen els debats disciplinaris entre la vàlua d'un entrenament sedimentat i un voler dominar metodològicament les accions projectuals, als dos costats de la frontera que separa la corroboració de proposicions descriptives i la constatació de la qualitat d'una intervenció, i dubtant entre l'acte de procedir atzarós i la construcció gradual de materials de treball. Comença en cada un d'ells, però, com que els assumeix simultàniament, no pot mantenir, per a unes experiències que encara han d'esdevenir, un acord de compromís en dues d'aquestes controvèrsies experiencials mentre intenta resoldre la que queda.<sup>100</sup> Mentre que qualsevol altra activitat que es faci càrrec d'una sola d'aquestes condicions pot obtenir en cada moment del seu desenvolupament unes posicions més o menys fermes respecte al conflicte d'enteniment de la mateixa condició, l'acció de dissenyar no pot generar, per ell sol, cap desenvolupament sòlid i es veu abocat de sobte a tres dimensions abstractament conflictives.

La dificultat de determinar continguts no abstractes en una explosió multidimensional d'enfrontaments acaba caracteritzant, pel cap baix, un dels moments de l'experiència que constitueix la teoria de disseny. Assumir el compromís de simultaneïtat de tres condicions modernes d'implicació amb la realització d'una tasca acaba deixant la seva empremta de frenètica indefinició. La primera reacció serà, comprensiblement, l'intent d'aplicar recursos de forçosa cirurgia conceptual.

## Notes de l'apartat 1.1.1

- 1 Bürdek, Bernhard E. (1991): *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Ed. DuMont Buchverlag. Köln.  
Trad. Cast.: *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona. 1994. Pàg. 168.
- 2 Hubka, Vladimir i Eder, W. Ernst (1984): *Theorie Technischer Systeme: Grundlagen einer wissenschaftlichen*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg, Nova York. (segona edició).  
Trad. angl.: *Theory of Technical Systems. A total concept theory for engineering design*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg (et alt.), 1988. Edició revisada de l'original.  
  
Els mateixos autors parlen també de 'Design Science' a:  
Hubka, Vladimir i Eder, W. Ernst (1992): *Einführung in die Konstruktionswissenschaft*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg.  
Trad. angl. (edició revisada i augmentada): *Design Science: Introduction to the Needs, Scope and Organization of Engineering Design Knowledge*. Ed. Springer-Verlag London, Ltd. Londres, 1996.
- 3 Un exemple d'aquests altres discursos són els que es porten a terme en la presentació al client d'un resultat projectual:  
  
"Un esfuerzo por neutralizar estos peligros (el conflicto culturizado de la presentación) es la ardua labor argumental del diseñador, que intentará 'vender' su proyecto y no meramente exponerlo."  
  
Chaves, Norberto (1991): "Cuestion de gustos". A: *Creativity News*. Ed. CEENE. Barcelona, juny 1991. Núm 1. Pàg. 64.
- 4 Buchanan, Richard (1992): "Wicked Problems in Design Thinking". A: Margolin, Victor i Buchanan, Richard (editors) (1995). Pàg. 3-20. Vegeu pàg. 3.  
  
Vegeu també els documents 15 al 21 i 25 a 29, utilitzats per L. Wolf en la seva investigació sociològica sobre el disseny, una investigació que, en alguns sentits, és molt propera a la que es desenvolupa en el present apartat.  
  
Wolf, Laurent (1971): *Ideologie et production. Le design*. Ed. Editions Anthropos. París.  
Trad. Cast.: *Ideología y producción. El diseño*. Colección Beta. Ed. A. Redondo. Barcelona 1972. Pàg. 202 a 204.  
  
Avui, una investigació sociològica es trobaria, ben segur, amb un nombre molt més elevat de documents d'aquest tipus. I fins i tot hauria de reconèixer molts altres documents publicitaris o comercials que contenen el terme *disseny* i transmeten una visió 'teòrica' d'aquest. El lector potser recordarà un spot publicitari en el qual es promocionava un model d'automòbil en què una veu de fons explicava que "el bon disseny s'inspira en l'art".
- 5 Löblich, Bernd (1976): *Grundlagen der Industrieproduktgestaltung*. Ed. Karl Thieming. München.  
Trad. Cast.: *Diseño industrial. Bases para la configuración de los productos industriales*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1981.
- 6 Müller-Krauspe, Gerda (1978): "La teoría del diseño desde el punto de vista de una praxis en evolución". A: *Designtheorien*. Ed. IDZ. Berlín. Citat a Bürdek, Bernhard E. (1991).

Pàg. 169.

- 7 Margolin, Victor i Buchanan, Richard (editors) (1995): *The Idea of Design*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts) i altres. Pàg. XII.
- 8 S'entén que el que aquí s'indica és tema suficient per a una investigació més acurada.
- 9 Krufft, Hanno-Walter (1985): *Geshichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur gegenwart*. Ed. CH. Beckshe Verlagsbuchhandlung. München.  
Trad. Cast.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Ed. Alianza. Madrid, 1990. Vegeu pàg. 20.
- 10 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 16.
- 11 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 13 i 14.
- 12 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 15.
- 13 Krufft, Hanno-Walter.(1985). Trad. Cast. Pàg. 15.
- 14 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 14.  

“La propuesta de una definición pragmática de teoría de la arquitectura se evidenciará como la única útil al historiador.”
- 15 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 18.
- 16 “Radical” en el sentit de fundadora.
- 17 De Fusco, Renato (1970): *Storia e struttura: teoria della storiografia Architettonica*. Ed. Scientifiche italiane. Nàpols.  
Trad. Cast.: *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1974.
- 18 De Fusco, Renato (1970). Trad. Cast. Pàg. 17.
- 19 De Fusco, Renato (1970). Trad. Cast. Pàg. 219.
- 20 Per exemple:  

Morris, Charles (1938): “Foundations of the Theory of Signs”. A: *International Encyclopedia of Unified Science*. Ed. University of Chicago Press. Chicago. Vol. 1. Cap. 2.  
 Trad. Cast.: *Fundamentos de la teoría de los signos*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, SA. Barcelona, 1994 (segona edició).

La pretensió de la semiòtica de convertir-se en ciència de la ciència ha estat un impuls important per la mateixa concepció científicista d'alguna semiòtica de l'arquitectura. Per exemple, vegeu:  
 De Fusco, Renato i Scalvini, Maria Luisa (1969): “Significanti e significati della Rotonda palladiana”. A: «*Op. cit.*». Ed. Il centro i Electa. Napoli. Setembre, 1969. Núm. 16.  
 Trad. Cast.: “Significantes y significados de la rotonda palladiana”. A: *Para una teoría de la arquitectura*. Ed. Publicaciones del COACB. Barcelona, 1972. Pàg. 81-96. Vegeu especialment pàg. 19.
- 21 Vegeu més endavant la formulació genealògica de Mazinni.
- 22 Vegeu: Klee, Paul (1898-1918): *Tagebücher 1898-1918*. Editat per Felix Klee. Köln, 1957. Pàg. 317. Citat a: Wick, Rainer. (1982). Pàg. 209.
- 23 Vegeu: Loewy, Raymond (1951): *Never leave well enough alone. The personal record of an industrial designer*. Ed. Simon & Schuster. Nova York. Versió alem.: *Häßlichkeit verkauft sich schlecht: die erlebnisse d. erfolgreichsten formgeslarters unserer zeit*. Ed. Hans Achim Weseloh. Düsseldorf, 1953.  
 Trad. Cast.: *Lo feo no se vende*. Ed. Editorial Iberia, SA. Barcelona, 1955.  
 Vegeu especialment tot el capítol XII. “Big Business”. Trad. Cast. pàg. 145 a 158.
- 24 Windelband, Wilhelm (1894): *Geschichte und Naturwissenschaft* (discurs rectoral pronunciat a Estrasburg). Ed. Präludien. Tubinga, 1915. Citat a: Von Wright, Georg Henrik. (1971). Trad. Cast. Pàg. 23.

Vegeu també: Collingwood, R. G. (1946): *The idea of history*. Ed. Oxford University Press, Inc. London.

Trad. Cast.: *Idea de la historia*. Ed. FCE. Mèxic, 1952. Vegeu pàg. 165.

- 25 Jones, John Christopher (1984): *Essays in Design*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Chichester. Trad. Cast.: *Diseñar el Diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1985. Vegeu pàg. 163.

No en va aquesta terminologia del “diseño-como-proceso” recorda la terminologia heideggeriana, com podem comprovar a la pàgina 160 del mateix text. Malgrat el que aparentment diu que vol, aquest metodòleg hipostatitza aquí el procés tot continuant, en el fons, el mateix principi processualista dels plantejaments metodològics. És a dir, continua pensant que és possible determinar inqüestionablement allò a què es refereix el terme *teoria de disseny*, perquè aquesta entrega al procés és l’entrega a allò que és veritablement el disseny.

El que aquí es formula respecte a la indeterminació de la teoria de disseny com a coneixement no és de fet igual a allò que escriu Jones. El que aquí s’afirma és que la teoria de disseny està més radicalment indeterminada que la teoria de l’arquitectura, perquè el coneixement que s’aplica en el procés de dissenyar no és decidit amb anterioritat al seu mateix desenvolupament, no és decidible al marge de la història de l’activitat projectual, conté aquesta història. Això és evident avui si recordem que la dicotomia “ciència nomotècnica - ciències idiogràfiques” ja no constitueix un marc de reflexió absolutament fiable per l’acció de dissenyar.

- 26 Papanek, Victor (1972): *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres. Trad. Cast.: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Ed. H. Blume. Madrid, 1973. Vegeu pàg. 84.
- 27 Tafuri, Manfredo (1968): *Teoria e Storia dell’architettura*. Ed. Laterza & Figli spa. Roma. Trad. Cast.: *Teorías e historia de la arquitectura*. Ed. Celeste. Madrid, 1997.
- 28 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 390.
- 29 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 392.
- 30 Vegeu les darreres construccions de Josep Lluís Sert.
- 31 Benjamin, Walter (1915): “Das Leben der Studenten”. A: *Der Neue Merkur*. (1914-1915). Edició crítica. A: *Gesammelte Schriften*. Vol. II, 1. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1977 i 1980. Trad. Cast.: “La vida de los estudiantes”. A: *La metafísica de la juventud*. Ed. Ediciones Paidós i ICE. de la UAB. Barcelona, Buenos Aires i Mèxic. 1993. Trad. Cast., vegeu pàg. 117.
- 32 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 383.
- 33 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 383.
- 34 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 382.
- 35 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 21.
- 36 Tafuri, Manfredo (1968). Trad. Cast. Pàg. 12.
- 37 Bonsiepe, Gui (1975): *Teoria e pratica del disegno industriale. Elementi per una manualistica critica*. Ed. Giangiacomo Feltrinelle Editore. Milà. Trad. Cast.: *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978. Vegeu pàg 17.
- 38 Krufft, Hanno-Walter (1985). Trad. Cast. Pàg. 25.
- 39 Gimpel, Jean (1975): *La Révolution industrielle du Moyen-Âge*. Ed. Éditions du Seuil. París. Trad. Cast.: *La revolución industrial en la Edad Media*. Ed. Taurus Ediciones, SA. Madrid, 1981. Pàg. 101
- 40 Citat a: Montserrat, Josep (1983). “L’enginyer industrial, encara un home de la Il·lustra-

- ció?”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 24-29. Vegeu pàg. 27.
- 41 Colquhoun, Alan (1989): *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts).  
Trad. Cast.: *Modernidad y tradición clásica*. Ed. Júcar Universidad. Madrid, 1991.  
Vegeu trad. Cast. pàg. 129 i 130.
- 42 S'entén aquest requeriment amb un sentit proper, però més restringit, que el que formulen M. Horkheimer i Th.W. Adorno com a finalitat de la Il·lustració, just al principi de la seva “Dialèctica de la Il·lustració”:  
“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores.”  
Horkheimer, Max, i Adorno, Theodor W. (1944-1947): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ed. Querido Verlag N.V. Amsterdam (per l'edició de 1947). Primera edició com *Philosophische Fragmente*, 1944. Segona edició, 1947. Tercera edició en alemany de 1969, Ed. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.  
Trad. Cast.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Editorial Trotta, SA. Madrid, 1994.  
Vegeu trad. Cast. pàg. 59.
- 43 Manzini, Enzo (1986): *La materia dell'invenzione*. Ed. Arcadia s.r.l. i Montedison. Milano.  
Trad. Cast.: *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Ed. CEAC. Barcelona, 1993.  
Veure trad. Cast. pàgs 52 i 53.
- 44 Goethe, Johan Wolfgang von. (1790; 1808; 1832-1842): *Faust*. Ed. (*Faust, Ein fragment*. Ed. Göschen, 1790: *Faust, Eine Tragödie. Erster Teil*. Ed. Cotta. Tübingen, 1808: *Faust*. Ed. Cotta. Tübingen, 1832-1842).  
Trad. Cast. consultada: *Fausto*. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.  
Vegeu trad. Cast. pàg. 28 i 29.
- 45 Entenem aquí que el “criteri d'economicitat” que al·lega Manzini no és autònom, que depèn de la competència comercial i no al revés, com diu aquest autor.
- 46 Farrington, Benjamin (1951): *Francis Bacon. Philosopher of Industrial Science*. Ed. Lawrence and Wishart Ltd. Londres.  
Trad. Cast.: *Francis Bacon. Filósofo de la revolución industrial*. Ed. Editorial Ayuso. Madrid, 1971.  
Bacon, Francis (1629): *Instauratio Magna*. Londres.  
Trad. Cast.: Bacon, Francis (1629): *La gran Restauración*. (Traducció de Miguel Ángel Granada.) Ed. Alianza. Madrid, 1985. En concret, l'aforisme VIII. Pàg. 89.  
Vegeu també: Bacon, Francis (1629): *Novum Organum*. Trad. cast. de Cristóbal Litrán. Ed. Editorial Fontanella, Barcelona. 1979. Vegeu aforisme VIII. Pàg. 34.
- Tot i que cau fora dels límits de la present investigació, és necessari insistir en la recerca sobre la correcció de les afirmacions de Farrington. Es podrien valorar les diferents traduccions al castellà del conegut aforisme núm. 8 del “Novum Organum”. Si comparem les traduccions de C. Litran (Ed. Fontanella, 1979. Pàg. 34),  
“Las ciencias hoy no nos enseñan ni a hacer nuevas conquistas ni a extender nuestra industria”  
i la de Miguel A. Granada (Ed. Alianza, 1985. Pàg. 89)  
“Las ciencias de que ahora disponemos no son (...) métodos de descubrimiento o indicaciones de nuevas obras”  
veurem com és possible matisar el caràcter industrialista de l'obra de Bacon. En la seva edició original (editada per J. Spedding, RL. Ellis i D. Dennon, el 1858, a Londres. Vegeu pàg. 158.) l'aforisme sencer és:

“Etiam opera, quæ jam inventa sunt, casui debentur et experientiæ magis quam scientiis: scientiæ enim, quas nunc habemus, nihil aliud sunt quam quædam concinnationes rerum antea inventarum; non modi inveniendi, aut designationes novorum operum.”

- 47 Calero Pérez, Roque (1983): “Bases conceptuales para un adecuado enfoque de las enseñanzas de ingeniería”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco- COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 185-197.
- 48 Calero Pérez, Roque (1983). Pàg. 193-194.
- 49 Calero Pérez, Roque (1983). Pàg. 190-192.
- Així ho construeix el mateix Calero, amb la distinció de diversos nivells segons una sofisticada i progressiva divisió de les activitats tècniques respecte al grau de distanciament del contacte material amb la realització. El primer és el nivell del treball corporal (no exclusivament físic) sobre la matèria, l'energia o la informació. El segon nivell és la supervisió de l'organització de diversos treballs del nivell anterior, combinant i controlant operacions tipus establertes. El tercer és l'organització i la realització del procés que supervisa el nivell anterior. El quart nivell és el de selecció entre diverses possibilitats de procediments, equipaments i matèries per a la determinació de la producció, sota el requeriment de l'optimització. I el cinquè nivell és el d'establir innovacions en les possibilitats de procediments, equipaments i matèries que ha de seleccionar el nivell anterior.
- 50 Pahl, G. i Beitz, W. (1977): *Konstruktionslehre*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg. Trad. angl.: *Engineering Design. A systematic approach*. Ed. The Design Council i Springer-Verlag. Londres, Berlín, Heidelberg (et. alt.), 1988. Vegeu trad. angl. pàg. 1.
- 51 Vegeu per exemple: Agulló Batlle, Joaquim (1983). “Del compromís formació generalista - formació especialista de l'enginyer industrial i altres consideracions”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 198-206. Vegeu pàg. 199
- 52 Vegeu per exemple: Ferré Casamada, Francesc (1983) “Definició del que ha d'ésser l'Enginyer Industrial: un bon Director d'Empreses Industrials”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 160-161. Vegeu pàg. 160.
- 53 Vegeu per exemple: Escorsa Castells, Pere (1983). “L'enginyer industrial com a innovador”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 168-170. Vegeu pàg. 168.
- 54 Vegeu per exemple: Krick, Edward V. (1965): *An Introduction to Engineering and Engineering Design*. Ed. John Wiley & Sons, Inc. Nova York. Segona edició de 1969. Trad. Cast.: *Introducción a la Ingeniería y al Proyecto en la Ingeniería*. Ed. Limusa-Wiley. Mèxic, 1967. Pàg. 49.
- 55 Schön. Donald A. (1987): *Educating the reflective Practitioner*. Ed. Jossey-Bass Publishers. San Francisco i Londres. Trad. Cast.: *La formación de los profesionales reflexivos. Hacia un diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Ed. Cast. Ed. Paidós i Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1992.
- 56 Schön, Donald A. (1987). Trad. Cast. pàg. 21.
- 57 Huchingson, R. Dale (1981). *New Horizons for Human Factors in Design*. Ed. McGraw-Hill. Nova York (i altres). Pàg. 10.

“Tradicionalment, els enginyers eren responsables del disseny dels nous sistemes i els equips; els psicòlegs eren responsables de la selecció i la formació dels homes que utilitzaven els equips. De totes formes, durant la Segona Guerra Mundial, els equips (tal com l'avió ‘cockpits’) semblaven haver-se tornat tan difícils que sobrepassaven les capacitats dels homes per fer-los funcionar. Psicòlegs experimentals varen ser contractats per col·laborar amb els enginyers en el disseny

de diversos equips militars.”

- 58 Hubka, Vladimir i W. Ernst Eder (1980): *Allgemeines Vorgehensmodell des Konstruierens*. Ed. Fachpresse Goldach. Zurich.

Trad. angl. (segona edició). *Engineering Design. General Procedural Model of Engineering Design*. Ed. Heurista. Zurich, 1992. Trad. It.: *Modello Generale del Processo di Progettazione*. Ed. Marsilio Editori. Venècia, 1981. Especialment cap. I. “Storia di Robinson”, Trad It. Pàg. 11-12.

“Mentre construïa el seu vaixell (bot), sorgeix una nova situació. La destral, l'enformador, el martell, etc. que havia fet per ajudar-se a construir el vaixell, podien ser utilitzats per moltes altres tasques; per exemple, la destral per defensar-se o per caçar, el vaixell no tan sols per flotar sobre l'aigua, sinó també per cobrir-se de la pluja. D'aquesta manera, Robinson ha col·leccionat i ha fet una varietat d'instruments tècnics amb els quals poc acomplir lliurement molt més.

Després que en Robinson ha satisfet la seva gana i solucionat els seus problemes bàsics, és possible que augmentin les seves demandes sobre la dieta. (...)

Però, com a resultat d'aquests èxits, la seva escala de necessitats també s'ha incrementat més enllà de les necessitats materials.”

- 59 Tot i així el nombre de maneres de donar resolució a aquesta ‘complexitat’ és molt més elevat. Podem mencionar, solament com a exemple, a més dels dos que ja s'acaben d'indicar, una llista de textos que, potser, podrien servir per iniciar una investigació més exhaustiva en aquest sentit. És solament una indicació extreta, entre altres, de l'extensa bibliografia actualitzada del llibre: Hubka, Vladimir i Eder. W. Ernst (1992). Pàg. 223 a 238.

La teoria del producte com element tècnic i econòmic:

Katz, R.H. (1985): *Information Management for Engineering Design Applications*. Ed. Springer-Verlag. Nova York. ;

Kesselring, F. (1964): “Technisch-wirtschaftliches Konstruieren”. A: *VDI-Zeitschrift*. (Vereines Deutscher Ingenieure.) Berlín. Núm. 30.

Leech, D.J. (1972): *Management of Engineering Design*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Londres. ;

Taguchi, G. (1986): *Introduction to Quality Engineering: Designing Quality into Products and Processes*. Ed. White Plains. Nova York.

La metodologia:

Ertas, A. i Jones, John Christopher (1993): *The Engineering Design Process*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.

Hall, Arthur. D. (1962): *A Methodology for Systems Engineering*. Ed. Van Nostrand Company. Princeton, NJ.

Koen, B.V. (1985): *Definition of the Engineering Method*. Ed. ASEE. Washington DC.

Krick, Edward. V. (1976): *An Introduction to Engineering: methods, concepts and issues*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.

Els estudis dels processos d'invenció i innovació:

De Bono, Edward (1971): *Practical thinking: four ways to be right, five ways to be wrong, five ways to understand*. Ed. Cape. Londres.

Trad. Cast.: *La práctica de pensar o cómo resolver problemas cotidianos*. Ed. Kairós, SA. Barcelona, 1973.

De Bono, Edward (1974): *Eureka! Illustrated History of Inventions from the Wheel to the Computer*. Ed. Holt, Rinehart and Wiston. Nova York.

Trad. Cast.: *!Eureka! Cómo y cuándo se realizaron los grandes inventos*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.

Gregory, S.A. (1972): *Creativity and Innovation in Engineering*. Ed. Botterworths. Londres.

Els estudis dels processos de coneixement i memòria, i els estudis de la incorporació de la informàtica:

Anderson, J.R. (1981): *Cognitive Skills and their Acquisition*. Ed. L.Erlbaum Assoc. Hillsdale.



Els estudis dels processos de decisió i de resolució de problemes:

Ackoff, R.L. (1978): *The Art of Problem Solving, accompanied by Ackoff's fables*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.

Trad. Cast.: *El Arte de resolver problemas: las fabulas de Ackoff*. Ed. Limusa. México, 1983.

Bodily, Samuel. E. (1985): *Modern Decision Making: A Guide to Modeling with Decision Support Systems*. Ed. McGraw-Hill Book Co. New York [et alt.]. ;

Dixon, John R. (1966): *Design Engineering: Inventiveness, Analysis and Decision Making*. Ed. McGraw-Hill Book Co. Nova York.

Trad. Cast.: *Diseño en ingeniería: inventiva, análisis y toma de decisiones*. Ed. Limusa-Wiley. México D.F.

Klir, George. J. (1985): *Architecture of Systems Problem Solving*. Ed. Plenum Press. Nova York.

Els plantejaments globals d'una ciència del 'disseny d'enginyeria', a més del mateix llibre de Hubka i Eder.

Dixon, J.R. (1991): "Engineering Design Science. The State of Education". A: *Mechanical Engineering*. Febrer. Ed. The American Society of Mechanical Engineering. Nova York. Pàg. 64-67.

Aquesta sèrie de plantejaments dona una noció inicial de l'extensió i del camí a seguir en una investigació que està al marge dels límits d'aquest treball.

- 60 Vladimir Hubka i W. Erns Eder (1984): *Theorie Technischer Systeme: Grundlagen einer wissenschaftlichen*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg, Nova York. (segona edició). Trad. angl.: *Theory of Technical Systems. A total concept theory for engineering design*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg (et alt.), 1988. Edició revisada de l'original. Vegeu pàg. 4.
- 61 Vladimir Hubka i W. Erns Eder (1984): Trad. angl. pàg. 9.
- 62 Bertalanffy, Ludwig von (1968): *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. Ed. George Braziller. Nova York.  
Trad. Cast.: *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. Ed. Fondo de Cultura Económica, SA. Mèxic, 1976. Vegeu trad. Cast. pàg. 125.
- 63 Bertalanffy, Ludwig von (1968): Trad. Cast., pàg. IX.
- 64 Schön, Donald A. (1987). Trad. Cast., pàg. 25 i 26.
- 65 Pahl, G. i Beitz, W. (1977): Trad. angl., pàg. 23.
- 66 Sini, Carlo (1981): *Passare il segno*. Ed. Il Saggiatore. Milà.  
Trad. Cast.: *Pasar el signo*. Ed. Mondadori España, SA. Madrid, 1989.  
Vegeu trad. Cast., pàg. 365.
- 67 Citat a: Ricard, André (1982): *Diseño. ¿Por qué?* Ed Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona. Pàg. 169. El subratllat és meu.
- 68 Un dels casos més clars d'aquest transvasament és la definició i tota la teorització del mateix A. Ricard. Tot i que el concepte de forma és fonamental en la seva definició, en tot el llibre proposa inconsolablement una sèrie clarament contradictòria de definicions d'aquest concepte. Ricard, André. (1982): Vegeu pàgines: 141, 171, 172, 173, 175, 178, 179 i 220. El mateix autor ressalta la polisèmia del terme 'disseny'. Pàg. 168.
- 69 Mallol Esquefa, Miquel (1996): "Memòria crítica de tres debats escolars". A: *Temas de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, desembre 1996. Núm. 13. Pàg. 173-181.
- 70 Jones, John Christopher (1970): *Design Methods. Seeds of Human Futures*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Chichester (GB). (Hi ha una nova edició de 1992 de Van Nostrand Reinhold. Nova York, 1992.)  
Trad. Cast.: *Métodos de diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978.  
Vegeu Pàg. 3 i 4.
- 71 Jones, John Christopher (1966): *Design Methods Reviewed*. A: Gregory, S. (Ed). [editor].

- (1966): *The Design Method*. Ed. Butterworths. Londres.  
Trad. It. (que conté la traducció de l'article de Jones amb el títol: "Rassegna dei metodi di progettazione") *Scienza e progetto*. Ed. Marsilio Editori. Pàdua. 1967.  
Vegeu trad. It. pàg. 41.
- 72 Bürdek, Bernhard E. (1991): Trad. Cast. Pàg. 15-18.
- 73 La responsabilitat de l'activitat del disseny no ho pot permetre.
- 74 Adorno, Theodor W. (1969): *Stichworte*. (Kritische Modelle 2). Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.  
Trad. Cast.: *Consignas*. Ed. Cast. Amorrortu. Buenos Aires, 1993.  
Vegeu Trad. Cast. pàg. 179.
- 75 Marzoa, Felipe Martínez (1990): *De Grecia y la filosofía*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia. Pàg. 23-32.
- 76 Radical en el sentit de fundadora d'una comprensió, i en tant que tal fundadora del mateix ritu.
- 77 Igualment en sentit de fundar un esdeveniment a través de la seva autònoma formulació comprensiva.
- 78 Benjamin, Walter (1927): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (1923-1925). Berlín.  
Vegeu: Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (1963, 1972).  
Trad. Cast.: *El origen del drama barroco alemán*. Ed. Taurus. 1990.  
Vegeu trad. Cast., pàg. 10.
- 79 Maldonado, Tomás (1964): "Ciencia y proyectación". A: Maldonado, Tomás (1974): (trad. Cast.: Pàg. 171- 186). Pàg. 176.  
"Como todas las actividades humanas que tienen por objeto la integración de varias disciplinas, el diseño industrial se ve obligado a afirmar constantemente su legitimidad frente a las otras disciplinas que se la niegan."
- 80 Aicher, Otl (1987): *Die Welt als Entwurf*. Ed. Ernst. Berlín.  
Trad. Cast.: *El mundo como proyecto*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, Mèxic, 1994. Vegeu Trad. Cast. pàg. 174.
- 81 Jacob, A. i Auroux, S. (1989): "Dictionnaire: Les notions philosophiques". A: *Encyclopédie philosophique universelle*. Ed. Presses Universitaires de France. París. Tom II. Pàg. 2.590-2.594.
- 82 Hem pogut trobar afirmacions en aquest mateix sentit en l'àmbit de la teoria del disseny, però cap que es pugui treure fàcilment de context sense incloure també una aposta específica per la teoria. Existeixen diverses llistes de temàtica possible. Considerem, per exemple, la llista professionalista de Heskett, sobre consideracions teòriques del producte i del disseny, perquè parteixen de la consciència d'una problemàtica del pensament sobre el disseny (pàg. 3). Són les temàtiques de política de producte; desenvolupament del producte; condicionaments externs; canals de distribució; política de producció; estratègia de disseny; organització de disseny; pràctica del disseny.  
Heskett, John (1989): "Integrating Design into Industry. Part I". A: Design Processes. Newsletter. Ed. Illinois Institute of Technology, Institute of Design. Chicago, 1989. Vol. 3, Núm. 2. Pàg. 1 a 6. Per la complexitat de la referència del terme *teoria*, vegeu pàg. 3. Llista de continguts teòrics, pàg. 4.  
I, enfront d'aquesta mateixa llista (per insistir en el fet que no són meres fútiles) podem recordar la crítica de Laurent Wolf a les consideracions teòriques que són merament consideracions de producte en la teoria del disseny:  
"La imagen del hombre está limitada al consumidor en la medida en que está mediatizada por el objeto, es decir por la mercancía."  
Wolf, Laurent (1971): *Ideologie et production. Le design*. Ed. Editions Anthropos. París.  
Trad. Cast.: *Ideología y producción. El diseño*. Colección Beta. Ed. A. Redondo. Barcelona. 1972.

Vegeu especialment Trad. Cast. Cap. 6 i més en concret pàg. 131.

Des d'un punt de vista històric i menys 'productivista' o crític, podem repassar també l'esbós d'història de la teoria del disseny a Alemanya de François Burkhardt en la qual s'ofereix un panorama valorat de temàtica teòrica: objectivitat; funcionalisme; biotecnologia; relació entre fonaments científics i teoria del disseny; teoria i pràctica; el procés de disseny; crítica de l'estètica; disseny i societat; funcionalitat sensitiva; *kitsch*; 'post-modernitat'; utopia, etc.

Burkhardt, François (1984): "Tendencies of German Design Theories in the Past Fifteen Years". A: Margolin, Victor. [editor] (1989): Pàg. 49 a 54.

- 83 Les relacions entre els artefactes i l'ésser humà. Tant si són teories biologicistes (evolucionistes, ecologistes, psicològiques, etc.), socials (polítiques, productivistes, crítiques, etc.), semiòtiques, o històriques, la teoria de disseny es converteix sempre en una extravagant preocupació antropològica.

- 84 Com, en un sentit més restringit aplicat a l'arquitectura, Venturi afirmava:

"Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiende tanto la vitalidad como la validez."

Un sentit més restringit, com hem explicat en unes línies més amunt, respecte a l'acceptació prèvia de l'existència d'una activitat anomenada *arquitectura* i també respecte a l'aspecte formalitzador.

Venturi, Robert (1966): *Complexity and Contradiction in Architecture*. Ed. MOMA. Nova York.

Trad. Cast.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1974. Vegeu pàg. 5.

- 85 Bürdek, Bernhard E. (1991): Trad. Cast. Pàg. 175.

"Al principio de los años setenta en la Escuela Superior de Diseño de Offenbach se hizo el intento de desarrollar una componente disciplinar en el diseño con el concepto de las *funciones sensoriales*." Però, malauradament, "El doble sentido de la palabra "*sinnlich*" en alemán, es decir, 'sensorial' y al mismo tiempo 'con sentido, sensato', no se entendió o se interpretó mal deliberadamente. (...) De este modo a principio de los años ochenta la noción de las *funciones sensoriales* fue reemplazada por la del lenguaje comunicativo del producto."

- 86 Sobre la necessitat d'aquesta labor crítica per projectar sense dependre de la conjuntura, segurament no hi ha millors exemples reivindicadors que els escrits d'Adolf Loos, (també teoria de disseny, en forma periodística). Recordem el seu al·legat en favor de la tipografia que no pretén ser de cap estil ornamental concret. S'acaba amb l'afirmació subratllada sobre el contingut de veritat d'aquesta mateixa labor projectual:

"Tenemos más afinidades con la verdad, aunque tenga cien años, que con la mentira que avanza a nuestro lado."

Loos, Adolf (1903). "Was man druckt". A: *Das Andere*, any I/2, Viena. Traducció al castellà en *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1972. Pàg. 116.

- 87 Recordem aquí les consideracions d'Adorno sobre el menyspreu (o la lluita) contra la teoria en l'activisme social en el seu escrit "Notas marginales sobre teoría y praxis". El cas del disseny no sempre és evidentment quelcom comparable a l'activisme. La seva mateixa indefinició és capaç de promoure una gran quantitat de textos i investigacions, en molts casos de dubtosa categoria, a fi de fer valdre un argument per una simple venda. Si no tenim cap criteri especial per saber rebutjar aquestes presumptes teories, els terrenys abruptes corren per dins de la mateixa necessitat de teoria.

- 88 Això implica també la preocupació per la redistribució dels rols socials, fins i tot el del mateix disseny o els d'altres professions. Donald A. Schön assenyala també en aquest sentit:

"Son precisamente estas zonas indeterminadas de la práctica (incertidumbre,

singularidad y el conflicto de valores), sin embargo, las que los profesionales prácticos y los observadores críticos de las profesiones han comenzado a entender con creciente claridad, a lo largo de las dos últimas décadas, como centrales en la práctica profesional. Y la progresiva preocupación por su mejor conocimiento ha hecho que figuren de un modo destacado en aquellos debates sobre el ejercicio de las profesiones y el lugar que debe ocupar en nuestra sociedad.”

Schön, Donald A. (1987): Trad. Cast. Pàg. 20.

- 89 I les conseqüències ho són també del tipus de relació social del disseny i d'altres professions que també assumeixen aquestes conseqüències. Seguint el text de Schön, trad. Cast. pàg. 21:

“...Las profesiones han establecido un pacto con la sociedad. A cambio del acceso a su extraordinario conocimiento en asuntos de vital importancia humana, la sociedad les ha concedido un mandato sobre el control social en sus áreas de especialización, un alto grado de autonomía en su práctica, y una licencia para determinar quién asumirá el mando de la autoridad profesional (...). Pero en el actual clima de crítica, controversia e insatisfacción, el pacto se está rompiendo. Y cuando se cuestiona tanto la pretensión por parte de las profesiones de poseer conocimientos extraordinarios, ¿por qué deberíamos continuar otorgándoles derechos y privilegios excepcionales?”

- 90 Loewy, Raymond (1951): *Never leave well enough alone. The personal record of an industrial designer*. Ed. Simon & Schuster. Nova York. Versió alem.: *Häßlichkeit verkauft sich schlecht: die erlebnisse d. erfolgreichsten formgeslarters unserer zeit*. Ed. Hans Achim Weseloh. Düsseldorf, 1953.

Trad. Cast.: *Lo feo no se vende*. Ed. Editorial Iberia, SA. Barcelona, 1955.

“Las mayores ventajas estarán de parte del sistema filosófico que demuestre en la práctica la verdad de sus afirmaciones.”

Vegeu trad, Cast. pàg. 131.

- 91 Vegeu la mateixa definició de l'ICSID.

- 92 Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995): *Discovering design. Explorations in design studies*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago i Londres. Pàg. XV.

“El propòsit d'aquest llibre és continuar el descobriment del disseny i aportar noves perspectives. Els assaigs que hem escollit són les millors de les exploracions en estudis de disseny. No defineixen el nucli del camp, ni intenten establir les seves fronteres. Qualsevol esforç fóra prematur per un tema tan ric i complex com el disseny. Tanmateix, hi ha una pauta lògica en la seva organització. El llibre està dividit en tres àmplies seccions temàtiques, representant una seqüència de temes fonamentals ens els estudis de disseny: com conformar el disseny com una matèria temàtica, distingir l'activitat de dissenyar en el complex món de l'acció, i dirigir les preguntes bàsiques de valor i responsabilitat que de manera persistent sorgeixen en la discussió i en la pràctica del disseny.”

- 93 D'alguna manera això correspon a la segona de les parts del llibre de Buchanan i Margolin.

“Distingir l'activitat de dissenyar en el complex món de l'acció.”

- 94 D'alguna manera això correspon a la primera de les parts del llibre de Buchanan i Margolin.

“Com conformar el disseny com una matèria temàtica.”

- 95 En un aspecte això correspon a la tercera de les parts del llibre de Buchanan i Margolin.

“Les preguntes bàsiques de valor i responsabilitat que de manera persistent sorgeixen en la discussió i en la pràctica del disseny.”

Creiem que hi ha un exemple literari prou clarificador d'aquesta condició. Es tracta del cinquè acte de *Faust* de Johann W. Goethe. La necessitat de progrés i la tècnica poden aconseguir el poder sobre tots els indrets de la terra, fins i tot, de manera progressiva anar guanyant terreny al mar. N'hi ha un, però, que es resisteix a la cobdícia; un lloc ple de records on viuen encara dos ancians que no el volen canviar per cap finca luxosa. La forta

investida de l'aliatge entre progrés i tècnica acaben destruint aquest paratge ple de records. Ja no es pot aconseguir més que les hectàrees cremades.

“Orden veloz, cumplida demasiado pronto” /(...) / “¿De qué nos sirve entonces la actividad eterna, / arrastrar a la nada lo creado?”

Goethe, Johann W. (1808-1833): *Fausto*. Trad. Cast. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

- 96 Tot i que existeixen una sèrie de circumstàncies que desproblematitzen el seu lloc específic. Mentre gaudeixi d'èxit calculable (econòmicament) no apareix cap problema per consensuar un lloc específic.
- 97 Deixem, per exemple, oberta la discussió de si alguns corrents de la psicologia clínica aplicada també assumeixen conjuntament les tres condicions.
- 98 Són diverses les propostes de disseny que han cregut haver arribat a l'extrem de la possibilitat de resposta tècnica. Això es comprova de manera molt clara en les afirmacions sobre el disseny en moments especialment compromesos del procés de projectar, on resulta especialment punyent qualsevol tipus de crítica. Un exemple d'aquestes afirmacions pot ser el text 'alimentari' de Chaves:
- “Toda manifestación del Diseño debe reconocer en el diseño de imagen su fase superior, en tanto éste constituye la forma más abstracta y más universal de manipulación del objeto.”
- Chaves, Norberto (1988): *La imagen corporativa*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. Pàg. 35.
- 99 Està clar que caldria investigar més sobre aquestes consideracions. Ens hem fonamentat en l'escrit sobre l'experiment i l'atzar de Jones i en el debat sobre l'experiment en les arts plàstiques. Aquesta qüestió també excedeix, de molt, les possibilitats d'aquesta recerca.
- Jones, John Christopher (1984): *Essays in Design*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Chichester.
- Trad. Cast.: *Diseñar el Diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1985.
- 100 Un altre cop ens referim al text que comença aquest apartat.



## 1.1.2. Articulació de les tres experiències

*Es fa un primer repàs molt general de les propostes que han intentat donar resposta al caràcter específic d'aquesta experiència de disseny. Se suggereix una delineació del procés general de l'acció projectual des del frenètic debat intern entre proposta i control. Aquesta delineació, que és solament un recurs hipotètic, passarà a ser una visió clau en aquesta mateixa investigació.*

### 1.1.2. a. Introducció

El text de Buchanan i Margolin que s'ha esmentat més amunt dona una visió cognoscitiva de la situació que acabem d'indicar.

The pattern is classic in its simplicity. It comprises the fundamental issues of knowledge and understanding which determine any field of learning or professional practice. We understand a subject when we can demonstrate that it exists as a real phenomenon; when we can explain what it is; when we can explain how it is different from other subjects and, therefore, deserves treatment in its own right; and, finally, when we can explain why it is as it is.<sup>1</sup>

Però, com hem intentat descriure, la seva determinació no és fàcil. La dificultat consisteix en el fet que cal poder determinar continguts no abstractes en mig de tres tipus de consideracions enfrontades (tipus que responen a cada una de les tres condicions). Són tres tipus (els que proposem aquí) difícilment distingibles des de la necessitat d'optar per alguna solució positiva, si no es qüestiona des d'una major distància la mateixa possibilitat que el disseny es faci realitat.<sup>2</sup>

Segons aquests autors, des del punt de vista que existeix positivament un procés específic, es tracta de la recerca d'un terme mitjà:

What is needed is a middle ground between intuition and science, a distinctive method of deliberation and presentation that is suited to the special knowledge and perspective of the designer and to the special ability of the designer to make concrete practical connections among diverse bodies of formal and tacit knowledge.<sup>3</sup>

Perquè, des del compromís del disseny, és comprensible l'intent addicional de posar en joc alguns mitjans extraordinaris per aportar, per la força, una articulació de les tres experiències. Però, per això mateix, la caracterització inicial de la teoria de disseny com a orientació del sentit de les activitats projectuals del dissenyar<sup>4</sup> es posa sota la sospita de no ser més que el miratge d'un engany produït pel caràcter retòric, per la plausibilitat intrínseca, que ha de donar impuls als ànims projectuals. Vázquez Montalbán ens recorda alguna de les il·lusions que és capaç de generar l'acció projectual del disseny.

[La] falsa il·lusió de 'dinàmica de consum' en una espiral ascendent de satisfaccions i diferenciacions fins arribar al final feliç en què tots aconseguirien el mateix *standing prestigieux*, la mateixa situació de consum de prestigi.<sup>5</sup>

Durant un període fecundament crític, els teòrics del disseny van tractar de trobar una tercera via, difícilment conciliable amb les lleis del mercat, però que es reflectia en els dissenys com una tensió entre una filosofia utilitarista, populista i solidària, i el marge de maniobra que deixaven industrials i comerciants.<sup>6</sup>

Tanmateix, no és estrany que tècnicament apareguin també algunes tàctiques postisses, ortopèdies lògiques per contrarestar aquesta deficiència originària. Sembla que si això no és possible o no és lícit s'hauria de passar, de manera immediata, a considerar seriosament el desmanegament d'aquesta ficció anomenada *disseny*. Ja no es tracta d'eliminar una acció teòrica que molesta en el desenvolupament projectual, ni de crear un espai apartat per a la investigació sobre el fenomen del disseny, ja no és simplement això, és el mateix disseny el que s'està mostrant impracticable després de comprovar que l'intent de generar una activitat tan extremista sembla inviable, o sense sentit, arbitrari, perquè no es poden unificar les tres condicions que el fonamentarien, perquè sembla patent la impossibilitat del contingut teòric que li és imprescindible per assenyalar allò que li és propi.



### 1.1.2. b. Una visió d'alguns recursos utilitzats

Malgrat aquesta visió crítica sobre la totalitat dels recursos emprats fins ara, creiem que el seu desmanegament generalitzat posaria en dubte aquest mateix estudi, seria la promesa d'una visió definitiva des de la qual és factible la crítica global. Preferim avançar tot formulant una hipòtesi:

Els recursos per articular una possibilitat per al disseny i per a la seva teoria es fonamenten en la tàctica de seleccionar i aïllar una sola banda d'algun dels tres debats experiencials existents.

Segons els suposats imperatius inqüestionables d'acceptabilitat divulgativa, que no poden permetre l'existència de conflictes substancials en la descripció de cap entitat considerada real, es creu que un dels tres debats experiencials (o, millor dit, una tendència d'algun d'aquests debats) és el que pot aconseguir exhibir un poliedre regular de cristal·lina claredat que s'inclougui ell mateix i els altres dos, sense cap mena d'enfrontament intern. Com si, de fet, els debats anteriors fossin només seqüeles de la feblesa d'un estadi inicial, indolències regressives de la confusió del període de gestació d'un ordre que, avui, ja ha estat assolit de manera efectiva: el disseny "en sentit estricte", com diu Chaves.<sup>7</sup> Amb aquesta hipòtesi general hem pogut copsar tres esforços que, amb interessos evidents però amb la sospita que gairebé sempre han estat confeccionats des de terrenys aliens al mateix dissenyar, han intentat solucionar aquesta situació experiencial per la via del recurs impulsiu.

Es tracta, en primer lloc, de molts dels textos divulgatius del disseny, i també, fins i tot, d'algun treball historiogràfic amb més pretensions.<sup>8</sup> El més comú en aquesta opció és la decisió de fixar un dels dos extrems en conflicte de la primera dimensió experiencial (la que correspon a la primera condició). En concret, fixar definitivament com a única possibilitat vàlida la tendència de l'autoensinistrament abstracte<sup>9</sup> (el qual, com hem indicat a la pàgina 88, s'expressa en conclusives formalitzacions). És la teoria com a construcció coherent d'una possibilitat entusiàstica per al disseny, aparentment aplicable sense més problemes que els que aporten les cultures o el funcionament social ja obsolets però malauradament encara presents. L'experiència que s'aconsegueix amb aquesta determinació ha de permetre una lubricada fluïdesa d'intervenció a la realitat que cal millorar.

Fixem-nos com, amb aquests plantejaments, s'aconsegueix creure en

la possibilitat de respondre simultàniament també a les altres condicions. Es creu que així es va generant un ample camí amb la sal àuria del seu triomf material, pel qual podrà passar, sense dificultats, l'esdevenidor del disseny (és a dir, es determina també de manera estàtica una de les opcions conflictives de la tercera condició, aquella que pretén generar un camí en avançar). I es creu també que així es mobilitza la praxi del domini progressiu de complexitats. Amb una teoria així tota realitat s'entendrà a la curta o a la llarga (és a dir, es determina també la tendència intervencionista de la segona condició). En definitiva: es tracta de l'acostumat recurs de la *definició tàctica de disseny*, per la qual tot allò que té la qualitat d'adequació als canons que estableix és tal disseny; la resta s'ha de conformar, i humilment, a jeure a les voreres del no-ser.<sup>10</sup>

Aquest és només un recurs; la combinatòria de tendències dimensionals és prou elevada i encara podem esperar moltes més estratègies de regularitat. No es tracta de fer, en aquest moment, un recull i una crítica de totes les que hi ha hagut i de les que encara poden construir-se. Cal, però, saber-ne el formalisme artificios, perquè si és elevat el nombre de combinacions i de maneres de presentar-les, també és elevada la infertilitat d'aquest esforç, condemnat a ser sempre marginal al procés del dissenyar que es realitza efectivament. Perquè resulta que els debats entre tendències experiencials (i contràriament al fet d'optar estratègicament per una de les dues bandes de cada condició) són precisament els que constitueixen i estableixen el seu propi sentit, són la manera de mantenir la convicció en la possibilitat de l'experiència respectiva, de renovar i actualitzar finalitats i recorreguts que generin més experiències vertaderes.<sup>11</sup> És a dir, perquè les altres tendències, les rebutjades de cada dimensió experiencial, tornen a actuar sistemàticament, tot i que estiguin dissimulades sota l'aparença de la rectitud de la tendència que és acceptada i forçadament fixada.<sup>12</sup>

Així succeeix, per exemple, en el cas que s'ha descrit, quan resulta que, de fet, els treballs de construcció d'un instrumental abstracte no són més que la simulació d'una universalitat aproblemàtica, per evitar el qüestionament de l'aplicació indiscriminada d'uns procediments d'estratègia de mercadeig veritablement arcaics.<sup>13</sup> Quan resulta també que, de fet, el camí que es va generant amb aquestes definicions és el recorregut solitari (llorejat o no per la

fama) que en resulta no tant de l'atzar com del caprici del cerimonial d'una praxi en la submissió a una realitat ja capturada, com es comprova en el moment de la 'presentació' del projecte al client.<sup>14</sup>

El segon esforç que és possible mencionar és menys pretensions; de vegades és efectiu comercialment, però més innocent perquè no aspira, de fet, a cap generalització de criteris teòrics. Seria gairebé tan patètic com l'anterior si no fos perquè només és un gest indicatiu. És en concret l'expressió *objet de disseny*. Té ansies de salvar-se d'allò que no comprèn i que creu que és un mer fantasmeig de la voluntat del dissenyar. Utilitza el grotesc recurs d'assenyalar una presumpta presència materialitzada d'un disseny i, així, intenta assegurar l'existència realitzada de la seva singularitat, és a dir, d'una unitat que té, precisament perquè ja existeix, l'aptitud d'harmonitzar les condicions experiencials.

This separation is nowhere more evident than in the tendency to elevate special instances of production to the status of fine art while dismissing the vast range of useful and often beautiful production as merely the result of vocational or commercial enterprise, unsuitable for serious study. The development of disciplines such as the history and philosophy of technology, material culture, and cultural studies signifies an effort to reassess the importance of things in cultural life.

But the emphasis, even in these disciplines, is on the material products that result from design, not the wider range of other types of products that also result from design, and not the complex activity of designing.<sup>15</sup>

Però el presumpte *objet de disseny* es veu obligat a tanta raresa exòtica per mantenir, més enllà de l'aparador comercial, l'evidència de la seva singularitat, que sovint n'hi ha prou a utilitzar-lo quotidianament per desafinar el gest indicatiu en els desacords perceptius i en el grinyol de l'ús que acaba provocant tanta obvietat materialitzada.<sup>16</sup> Segurament aquest recurs pot arribar a sofisticar-se, com en tantes altres activitats i professions, amb la constitució efectiva d'un grup d'elit. En aquest cas, el recurs indicatiu es constitueix amb un marc format per un grup personal, cohesionat per uns motius i mecanismes que no necessàriament tenen a veure amb el dissenyar, que posseeix implícitament el do de decidir què és i què no és disseny, i, això sí, sense definició explícita ni amb suficients límits de 'cortesia' per a una labor crítica completa.<sup>17</sup> Una derivació d'aquest recurs són les publicacions "de taula de

café” sobre el disseny, que han passat a poder ser considerades com una fase més de la comprensió de l’interès que hauria de tenir el mateix disseny.

This stage of discovery provides the impetus for the most common type of design literature: popular books or newspaper and magazine articles that accomplish little more than to raise consciousness, demonstrating the extensive presence of design in individual, social, and cultural life. This is represented, for example, in the continuing flow of coffee table books about design, filled with pictures and accompanied by enthusiastic text.<sup>18</sup>

Per emprendre directament la comprensió del sentit del compromís simultani amb les tres dimensions encara es podria aduir un tercer recurs tradicional, el que es basa en una descripció de l’efectivitat i la complexitat de les relacions entre els artefactes i els usuaris. Ha estat un mitjà tipificat per tota mena de propostes funcionalistes, de pragmatismes semàntics i d’il·luminacions mistericoculturals

Understandably, professional designers are nervous. They have long argued that the professional designer represents the human being and the human dimension of product development. But how can this claim be maintained when every member of a product development team claims to possess special knowledge about what people want and need? This remains one of the deepest and most challenging issues in contemporary design thinking.<sup>19</sup>

Segons la nostra hipòtesi sobre els recursos ‘possibilitadors’, es tracta també d’un recurs, com acabem de dir. Però en aquests casos cal molta més precaució en la crítica. Qualificar-lo immediatament de simples balsàmics és fer gala d’una empenta combativa, enlluernadora però poc creïble. I no solament per desconfiança contingent, sinó perquè una afirmació així no comprèn la vessant d’estímul que constitueix, també, aquesta experiència projectual. Seria una crítica precipitada, com si aparegués quan encara no s’ha generat prou espai de moviment projectual per comprendre que no es pot separar la vessant d’orientació en la qual consisteix també l’activitat teòrica del disseny.

### 1.1.2. c. Un esquema del procés projectual

Per poder-nos fer càrrec, entre altres coses, d’una crítica completa però respectuosa d’aquests recursos que podríem anomenar, tal vegada, *d’antropologia de les necessitats*, proposem aquí un esquema general d’aquest procés

projectual, entenent-lo també com un suggeriment hipotètic i, potser, excessivament formal:

El moviment projectual es dibuixa com un cercle viciós necessari, entre la gènesi atzarosa de possibles afinitats (allò que l'acció projectual necessita generar), i el peritatge de la unitat proposada per elles (el control d'allò generat), per veure si aquesta unitat és una resposta als requeriments externs que s'han assumit.

El proceso proyectual ha sido entendido como la secuencia alternada de dos procesos elementales, interrumpidos por períodos de rutina, es decir, la creación y la reducción de la variedad.<sup>20</sup>

Però, en aquest cercle, quan el projectar és, a més, dissenyar, hi està compromesa també la possibilitat del seu mateix desenvolupament i no solament el de l'artefacte que es va configurant.<sup>21</sup> Això és degut al fet que, com qualsevol altra activitat tècnica, l'assimilació de la seva particularitat, i per tant del seu sentit, depèn de saber-se comprometre amb aquells temes que són part indispensable de l'especialitat, i que els altres (promotors o usuaris) en la majoria dels casos no en poden subministrar cap delimitació. O, fins i tot, depèn de poder apartar aquells requeriments que en efecte han estat formulats conscientment, però que dificulten, obstrueixen o posen en perill la qualitat i l'ús d'allò que en resulti. L'especificitat tècnica d'una especialitat rau sovint, encara que no solament, en el fet que els promotors no tenen la capacitat per efectuar els diagnòstics que li són propis, i en canvi sí que la tenen els tècnics. Resulta que això també ho vol el dissenyar, el fet d'assumir la condició d'efectivitat tècnica per no esdevenir una simple delegació de serveis. Però, en aquest cas, els requeriments contextuals no vénen donats per una capacitat de completar els diagnòstics que estigui prèviament establerta. Perquè la responsabilització de la tria de temes i requeriments, a través d'una acció d'ordenament, està inclosa en el mateix procés, en dependència constant de la comprensió de les afinitats (coherències) que es van generant en l'artefacte resultant. És a dir, perquè la condició de tractament de temàtiques complexes és radical, i no admet cap unitat orientativa prèvia que en faci una simplificació. Per tot això, no es pot acusar tan immediatament d'artificialitat instrumental o docilitat consoladora les descripcions que s'han anat generant amb la fricció sempre concreta entre les afinitats conjecturades i la presumpció de requeriments en el marc del moviment projectual.

Tot i així, aquestes acusacions tenen la seva motivació; les descripcions sobre la naturalesa de les relacions entre els artefactes i usuaris humans no donen resposta a la pregunta sobre el perquè precisament s'assumeixen les tres condicions, i, per tant, comporten el perill de deixar-ne d'assumir alguna. No és que les descripcions ontològiques sobre la naturalesa de les relacions entre les situacions d'ús i els artefactes siguin mers recursos tan reconfortants com arbitraris. És que, en el moment que ultrapassen el circuit del seu desenvolupament projectual i pretenen mostrar una cara experiencial de captura de la realitat, en el moment en el qual es pretenen extreure formulacions implícites d'una descripció global de la cultura humana, es transcendeix la modèstia de seva aplicació concreta.

Amb les prevencions que pesen en aquest mer suggeriment formal, podem recordar que l'experiència de provisió progressiva per a la captura de la realitat (cognoscitiva o de realització de criteris) pot subministrar a l'acte projectual els seus resultats momentanis de manera efectiva i sense problemes, i paraitzar-los provisionalment com a resultats definitius. De fet l'acte projectual els necessita, i la constant circumstancialitat d'aquest acte es combina adequadament amb la provisionalitat d'aquells presumptes resultats; el projectar està en moviment i, per tant, es pot actualitzar conjuntament amb l'eventualitat de noves experiències. Però, en sentit invers, el transvasament no és possible. La paraització de l'acte projectual en el disseny és solament l'acabament de la configuració dels artefactes sobre els quals ha treballat i les seves implicacions concretes, específiques i limitades.

Tanmateix, encara que en els moments projectuals de disseny la transcendència<sup>22</sup> sigui esperó del seu moviment, les acusacions d'arbitrarietat consoladora a les descripcions ontològiques són un crit d'atenció al perill de transcendir el marge del seu actuar puntual, del risc de considerar que ja s'ha arribat de manera definitiva i absoluta als cims del coneixement o a l'ordenament de la realitat. En la mesura que són ja solament un respectable sediment de molts i molts girs especulatiu, polits en la fricció del seu propi moviment, poden oblidar, extenuats, que la seva no és pas l'experiència que es debat entre la captura cognoscitiva o la intervenció sobre la realitat. Fatal oblit (de vegades ple d'altres interessos) en el qual, entre el procedir intel·lectiu del projectar i la provisió en la lentament progressiva ascensió als cims del saber envers

de la realització de criteris, s'estén, respectivament, l'abisme de la bufonada o de l'horror, de la riallada des de la indiferència absoluta o del monstre d'un deliri realitzat.<sup>23</sup>

1.1.2. d. L'opció per la possibilitat d'una altra *forma d'experiència* en el procedir projectual

Si l'estudi que aquí proposem no té errades excessives, podem concloure de moment que no semblen factibles uns recursos addicionals per iniciar el desenvolupament de disseny que reduixin la conflictivitat experiencial; aquesta és la conseqüència que sembla que s'extreu dels intents efectuats.

Es podria dir que el que està en joc en el pronunciament de l'expressió *teoria de disseny* és la possibilitat del mateix disseny. Perquè en fer-se efectiva aquesta teoria transformada —o potser transformadora o transformista—, es fa efectiu el seu desenvolupament, la seva realització. Perquè el contingut de la seva teoria ha de ser l'experiència de la seva particularitat, és a dir, l'aptitud per al seu propi desenvolupament. Ara bé, potser seria millor dir això mateix en l'altre sentit; el que està en joc en l'expressió *teoria de disseny* és la demostració de la seva impossibilitat. És a dir, que la particularitat del disseny —el sentit de la teoria— sigui una extravagant i insignificant fantasia que es dissol en realitzar-se; que sigui un voluntarisme ingenu i formal.<sup>24</sup>

Tanmateix, concloure que posar en joc la seva impossibilitat equival, simplement, a la seva liquidació és també entabanador i formal, el tall patrici de la conseqüència pragmàtica, de la retòrica de l'argumentació. Perquè també es pot entendre que el mateix desenvolupar-se del disseny és la gènesi constant d'una altra dimensió experiencial; a través del moviment temporal pot esperar reiteradament —si és que altres condicions contextuais no impedeixen la repetició— que s'articulin les experiències d'autoensinistrament, de captura i d'accident en una específica reflexió teòrica. La teoria de disseny és singular, ja ho hem dit, i ho pot ser precisament per la seva mateixa gènesi; potser no és que no admeti la separació simple entre teoria i pràctica, és que aquesta divisió té un altre sentit en el seu exercici.<sup>25</sup> Mentre es mou el dissenyar, mentre intenta realitzar la seva particularitat en cada aplicació concreta, l'aptitud en la qual consisteix la seva experiència pot actuar amb la indistingible doble frontalitat d'incentiu i forniment, de potencialitat que es preci-

pita a la seva acció. Possiblement, en un sentit oposat a cada una de les altres experiències, no és determinable solament en el seu caràcter d'aprovisionament de capacitats, és necessari comptar també amb l'estímul que s'acompleix. Com un cercle viciós, l'entrega a l'activitat projectual de cada artefacte en el dissenyar és també una entrega a la seva autoprojectació, a la seva possibilitat de realitzar-se.<sup>26</sup>

Provisionalment optem per aquesta visió que acabem de plantejar. En ella, el frec experiencial amb el projectar és la nova dimensió en la qual palpeja la simultaneïtat de les tres condicions assumides. És possible preguntar-ho a cada una de les experiències que exigeixen les tres condicions assumides.

En primer lloc, el projectar de disseny és una altra dimensió experiencial que la del mer autoensinistrament, sigui en la vessant que sigui, és a dir, ja sigui en la tendència de la cega instrumentació o bé sigui en la tendència contrària, la de l'abstracció radical (tot i que inclou el debat entre les dues vessants). Malgrat les digressions merament reflexives que podrien fer pensar que representen solament una instrumentalització formal prèvia, aquestes digressions han de tornar a la projecció de l'artefacte concret que les ha generat; no poden establir cap consideració general a partir d'allò únic que les ha generat i que és molt i molt concret. El fer projectual del disseny no es limita a ser una tensió d'autoensinistrament, no conclou cap instrumentació específica que no sigui solament la pràctica d'instruments parcials deslligats entre si i definits (prèviament o no) per aplicacions concretes. L'acció de dissenyar ja efectuada no és apta per a l'entrenament genèric de qualsevol altra intervenció sobre allò que es considera real. Perquè, en la seva concreció, la realitat sobre la qual treballa no pot ser més que una conjectura en procés de configuració imaginada.<sup>27</sup> Quina habilitació cegament segura de procediments podríem esperar treure d'una realitat fantasiejada i que, a més, encara no està ni acabada de configurar imaginativament? Quin coneixement màximament formalitzat sobre la realitat pot esperar tenir la capacitat de decisió necessària per a les intervencions tècniques que s'hi han d'aplicar, si aquesta realitat és solament una imatge sempre en constant transformació? La dimensió del projectar en el disseny no és identificable, ni tan sols paral·lela, a la de la condició d'efectivitat tècnica en dependència dels imperatius contextuais. Mentre que l'experiència que genera aquesta última està fonamentada en la constata-



ció d'un acte de retenció, de demora, d'un 'pre-parar-se' (habilitació sobre procediments o abstraccions cognoscitives al marge de qualsevol acció), l'experiència del dissenyar també inclou la disposició i el treball d'aquestes preparacions, com un prosseguir, com una acció en desenvolupament. És possible ensenyar a utilitzar instruments propis del projectar en general, però no es pot ensenyar a utilitzar instruments específics del dissenyar; solament és possible exemplificar experimentalment els límits de presumptes coherències processals.

En segon lloc, la voluntat d'identificar l'experiència de l'acció projectual amb l'experiència com a captura de la realitat té un resultat comparable. En aquest cas, totes dues experiències coincideixen en el seu caràcter de moviment en acte; el dissenyar és un prosseguir, com també ho és la formal necessitat de perseverança sobre la realitat en els processos de generació i corroboració d'hipòtesis de coneixement i en els de creació i imposició d'un ordenament simple. Però l'acció projectual de disseny ha de considerar, de manera necessària per al seu desenvolupament, que ambdós processos (corroboració i imposició) queden paralitzats en el moment que prenen contacte amb el seu actuar. Per una banda la distinció d'aquest acte projectual respecte al coneixement rau en que aquest últim ha de considerar momentàniament inactiu el seu recorregut (d'augment del coneixement) per poder subministrar, a través del valor de previsió dels resultats cognoscitius que en aquell moment tingui a disposició, una aptitud de peritatge de la validesa d'algun aspecte d'allò que s'està projectant. Per l'altra banda, la relació que s'estableix entre l'acte projectual de disseny i la praxi és que aquest primer, tot i ser una promesa de subministrament de major capacitat d'efectivitat, necessita també una immobilització d'aquesta praxi en la intervenció directa. De vegades l'acció projectual (sigui o no de disseny), tot i que és una promesa de major efectivitat i rapidesa, fins i tot ha de vindicar la seva vàlua enfront d'importants o dramàtiques conseqüències del retard que pot arribar a comportar per l'aplicació d'uns criteris. El procés projectual del dissenyar parteix per la meitat la tensió que hi ha entre el mer coneixement de complexitats i la imposició de propòsits de simplicitat. Estableix un terreny entre dues activitats en el qual han deixat de configurar-se mútuament com dues accions oposades entre la màxima prevenció i l'aplicació decidida. Un terreny de ningú on els pòsits de coneixement d'un veí i els criteris d'intervenció de l'altre veí hauran d'entrar

en el joc d'una altra acció en la qual podran treballar en franca comunió.

I, en tercer lloc, pel que respecta a l'experiència com a accident, l'intent d'assimilar l'experiència de l'acte projectual de disseny amb aquesta experiència té un resultat paral·lel als anteriors. Si bé totes dues són experiències processals en la entrega als resultats que s'obtenen, el projectar dissol el dubte entre el procés d'experimentació atzarosa i el procés de progressiva sedimentació d'un camí de materials de composició. Aconsegueix la dissolució entregant-se a un procés circular necessari (aquell al qual ens referíem més amunt) que lliga alternativament aquests dos processos. En un primer moment mobilitza l'atzar experimental de possibles afinitats. Immediatament després, en comptes de tornar a generar atzarosament noves afinitats que han de mostrar el camí d'unificació amb les anteriors, confia en el peritatge que en fa els requeriments externs que exigeixen una unitat final, és a dir, fixa aquells materials que, eventualment en cada recorregut circular, sembla que han mostrat la capacitat de respondre adequadament a la constitució d'una unitat específica exigida externament. I després torna a començar a partir de la configuració fixada. És a dir, el procés del projectar supera el dubte entre processos fent-lo sortir de la reclosa drassana individual que havia decidit suportar-lo. El posa a navegar en el context exigent al qual pertany aquella radical complexitat temàtica a la qual s'havia compromès majestuosament el procés.

L'acció projectual en el disseny, entesa com a acció en marxa que es procura el seu propi terreny d'intervenció en un constant moviment circular entre generació i reflexió capaç d'assimilar la seva dependència contextual, es podria considerar també una *forma d'experiència*, una manera de portar a terme la tasca de determinació de l'àmbit artificial, una manera de 'fer-comprendre' els artefactes que aporta una altra manera de copsar un sentit.

Es necesaria una 'pre-visión imaginaria' que permita pronosticar ciertos comportamientos o situaciones, y que se utiliza, tanto para 'pre-ver' la actuación de una determinada pieza o dispositivo en las propias entrañas mecánicas de un artefacto —al que jamás se tendrá acceso por otro medio— como para visionar el presumible comportamiento global en su uso.<sup>28</sup>

No és solament autoensinistrament, ni solament captura, ni solament accident, les altres *formes d'experiència*, perquè no es limita a ser una competència en un procediment, ni a estrènyer un lligam, ni a lliurar-se a un pro-

cés. No és una sola d'aquestes experiències. Ens atrevim a anomenar-la també *experiència* perquè aporta un espai propi on poder mobilitzar les altres experiències, perquè possibilita la combinació dels debats genèrics que les caracteritzen, perquè proporciona, en acció, la unitat experiencial d'allò que es pot fer, d'allò que es pot conèixer i d'allò que està passant.

I perquè comporta l'aptitud —incentiu— de fer possible els continguts, els artefactes, que han de respondre unitàriament a la simultaneïtat de les tres condicions originàries. Des de l'acte projectual de disseny, resulten risibles aquells recursos compulsius que s'esmentaven una mica més amunt, pels quals s'optava per una de les tendències de cada debat experiencial, com si en el moment de la seva determinació (representació com a tals experiències) no tinguessin cap dependència en l'oposició amb les seves respectives germanes de debat. Es descobreix fàcilment el seu formalisme inconseqüent, la seva mera maniobra pel fet de ser propostes estàtiques, per no permetre la mobilització del dissenyar.

Tanmateix, també cal reconèixer que el projectar del disseny, amb els pocs termes que ha estat exposat aquí, sembla que es redueixi també a un voluntarisme formal. Per més que es pressuposi que respon a una condició tan activament lliurada al compromís de realitat com les altres, encara que es demostrï que l'acció projectual provoca necessàriament un frec amb el context històric i material, aquest projectar estableix una lògica de la particularitat per a la materialització de la qual cal una voluntat que, de moment, només es pot esperar que estigui al marge dels seus mecanismes interns. La pregunta pel sentit del fet de voler assumir simultàniament les tres condicions definidores del dissenyar encara està aquí per contestar.



## Notes de l'apartat 1.1.2

- 1 Buchanan, R i Margolin, V. (1995). Pàg. XII.

“El model és clàssic en la seva simplicitat. Comprèn els punts fonamentals de coneixement i comprensió que determinen qualsevol camp d'aprenentatge o pràctica professional. Comprenem un tema quan podem demostrar que existeix com un fenomen verdader; quan nosaltres podem explicar què és; quan podem explicar allò que el fa diferent d'altres temes i, per tant, mereix el tractament per dret propi; i, finalment, quan podem explicar per què és com és.”

(La traducció és meva.)

Entenem aquí que la demostració d'existència com a fenomen ve en un sentit paral·lel al de la primera condició: en el cas d'una activitat tècnica aquesta demostració es determina com l'evidència pública de la seva efectivitat. També el fet de merèixer el tractament teòric per dret propi apareix en aquest cas com una versió de la segona condició: el tractament de temàtiques complexes ha de tenir el dret a situar-se en mig d'altres temàtiques. No està tan clar, però, que les altres condicions de comprensió que assenyalen Buchanan i Margolin (explicar què és i per què és com és) sigui necessàriament allò que persegueix la tercera condició: certament l'entrega del procedir del disseny a la temàtica que pretén resoldre sembla l'entrega a la comprensió d'un presumible ésser, però probablement ja no és possible creure en aquesta reducció. Mentre ens mantenim circumstancialment en una preocupació de lloc (professió envers altres professions i teoria envers d'altres teories) no passem la frontera a partir de la qual ja es pretén una determinació última. I no podem assegurar que la tercera condició signifiqui necessàriament una preocupació per l'ésser del disseny, és una condició que ens aboca també a la circumstancialitat.

- 2 Qüestionament de la teoria, que pateix, però, el problema del seu distanciament, de la seva autonomia.
- 3 Buchanan, R i Margolin, V. (1995). Pàg. XII.

“Allò que es necessita és un terme mijà entre la intuïció i la ciència, un mètode distintiu de deliberació i presentació que s'adapti a la perspectiva i al coneixement especial del dissenyador i a la capacitat especial d'aquest per fer connexions pràctiques i concretes entre diversos cossos de coneixement formal i tàcit.”

(La traducció és meva.)

Com intentarem veure més endavant, els autors estan al·legant aquí (i donant per suposat) ja una solució amb aquest caràcter especial del dissenyador.

- 4 Vegeu pàgina 48.
- 5 Vázquez Montalbán, Manuel (1991): “Buscant la inutilitat desesperadament”. A: *Temes de disseny*, núm 5. Ed. S.E.E. i Dept. de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1991. Pàg. 49 a 51. Vegeu pàg. 50.
- 6 Vázquez Montalbán, Manuel (1991): Vegeu pàg. 51.
- 7 Chaves, Norberto (1988): *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identifica-*

*ción institucional*. Ed. Gustavo Gili, SA., Barcelona. Pàg. 34.

- 8 La llista de textos que es podríem incloure aquí és molt nombrosa. De fet, molts dels textos sobre el disseny fets per dissenyadors contenen alguna d'aquestes propostes. Pensem fonamentalment en textos divulgadors o de mercat escolar.
- 9 Recordem aquella opció en el debat de la primera condició que, contra la idea de l'aplicació de procediments tradicionals ja obtinguts en la pràctica, prefereix (per respondre a la possibilitat d'un àmbit específic de responsabilitat pública) treballar a partir d'unes planificacions abstractes sobre el presumpte tema també específic.
- 10 Un cop més el nombre d'exemples és molt elevat i aquí no pretenem confeccionar una història d'aquestes propostes. Recordem la llista de Jones de definicions de disseny fins l'any 1968 i la seva proposta comparativa respecte d'altres professions pel que fa al procés (Jones, J. Ch. (1970). Pàg. 3 a 10.) També es recorda el text escolar de Bürdek (Bürdek, Bernhard E. (1994). Trad. Cast. Pàg. 15 a 18, i especialment 233 a 241.) Aquest autor, després d'haver plantejat l'existència d'una història de la concepció del disseny, arriba a fer un estudi de les definicions semiòtiques perquè considera que:

“En este punto es posible fijar un consenso en la disciplina a nivel internacional.”

Encara que potser és excessivament llarg, preferim transcriure una part d'aquest text, perquè creiem que és un exemple molt clar d'una definició tàctica en el sentit que l'hem descrit.

“La categoría de la razón de Kant esboza un horizonte de conocimiento ante el que se puede fundamentar una teoría lógica del diseño, aquí explicada bajo el nombre de la teoría comunicativa del producto. Al contrario de lo que sucedía al principio de la formación de la teoría (...) existe desde los años setenta un bagaje de instrumentos que se puede aplicar al diseño descriptiva y generativamente. Descriptivamente en el sentido de que se puede explicar y criticar de un modo racional con métodos semióticos y hermenéuticos soluciones de diseño ya existentes. Generativamente, en el sentido de que este bagaje de instrumentos ha probado su eficacia en un gran ámbito del proceso proyectual, y de que por su amplitud, puede ampliarse en las tendencias de futuro...”

El caràcter lògic que s'al·lega és allò que explica que el terme *comunicatiu* uneix els plantejaments més racionals de la tradició cultural amb les preocupacions sobre la producció. La racionalitat de la producció com traçats de compàs que han de caure sobre la realitat fent un lloc pel dissenyar. (primera condició i opció per a l'autoensinistrament abstracte). Aquesta definició ja ha generat un camí d'eficàcia i és apte per continuar en el futur (tercera condició i opció per aconseguir la guia del procés a través del recorregut ja passat). I també es mostra apte per progressar en el coneixement de complexitats amb mètodes semiòtics i hermenèutics que han demostrat, segons l'autor, el domini progressiu de la realitat.

- 11 La dificultat de la generalització d'una experiència, és a dir, allò que la constitueix com a tal experiència i no com una simple formulació, queda demostrada per la dificultat de qual-sevol aprenentatge.
- 12 Per exemple: Si ens creiem segurs d'aplicar un procediment tècnic perquè aquest ha estat construït amb molt d'esforç durant moltes pràctiques anteriors, aquesta seguretat és aquella que nega per a la tècnica tot aspecte de creació abstracta. I també a la inversa, si creiem que les tècniques establertes són obsoletes per a una determinada situació, llavors la seguretat prové de les argumentacions i plantejaments abstractes que no es deixen supeditar a costums tècnics anteriors. (Mentre els jugadors de bàsquet són a la pista apliquen aquelles tècniques corporals gairebé automatitzades sense poder pensar gaire per no perdre efectivitat, però quan la simple aplicació d'aquestes no dóna resultats, és necessari sortir del joc, i una altra persona ha preparat al marge uns moviments globals, unes tàctiques generals.) L'experiència tècnica es determina com a contraposició de l'altra. Vegeu nota 28 d'aquest mateix apartat.

- 13 Vázquez Montalbán, M. (1991): Pàg. 51.
- 14 Chaves, Norberto (1991): "Cuestiones de gustos". A: *Creativity News*. Ed. CEENE. Barcelona, Juny 1991. Núm 1. Pàg. 64.

"La presentación constituye un instante sublime cargado de ritualidad, es decir, de conflicto culturizado."

Wolf, Laurent (1971): *Ideologie et production. Le design*. Ed. Editions Anthropos. París.

Trad. Cast.: *Ideología y producción. El diseño*. Colección Beta. Ed. A. Redondo. Barcelona 1972.

Vegeu trad. Cast. pàg. 63.

"El diseñador que no acepta desempeñar un papel pasivo en el juego que le propone la producción se encuentra inmediatamente en una situación contradictoria. Si quiere hacer aprobar su producto, se ve obligado a hacer concesiones prácticas y concesiones en el discurso (...). Para hacer aprobar la modernidad de su proyecto, el diseñador debe tranquilizar a sus clientes y para ello recurre a los 'valores universales'."

A continuació d'aquest text, Wolf inclou també com a forma de concessió en el discurs de presentació l'aspecte contradictori del mateix dissenyar:

"El discurso del diseñador se acomoda a la realidad, se adapta, encuentra el lenguaje de la situación, del mercado. Este admite la existencia de esta situación contradictoria en la actividad del diseñador, mientras que otros no son conscientes en absoluto. 'Vivir es entrar en contradicciones... Precisamente hay que abrir esas contradicciones cada vez más, y, desde luego, el diseño forma parte de toda una evolución social'."

Vegeu trad. Cast. pàg. 64.

Podria semblar que aquesta proposta és similar a la que s'està plantejant aquí, amb l'acceptació del caràcter contradictori. Tot i així, aquí aquest caràcter contradictori no es defensat com a última opció carregada de significació vital. Al contrari, es "viu" la contradicció perquè el que es pretén és la consideració de la teoria i no del discurs acomodador.

Entenem per discurs:

"enunciat amb relació a les seves condicions de producció."

Guespin, L. (1971): "Le discours politique". A: *Langages*. Núm. 23. Setembre. Ed. Larousse. París. Pàg. 10.

Citat a: García-Noblejas, Juan José (1982): *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Ed. Universidad de Navarra. Pamplona. Pàg. 25.

García-Noblejas ens parla de sis maneres d'entendre el terme *discurs* segons

D. Maingueneau:

- 1) Com a sinònim del terme *parole* de la tesi de Saussure.
- 2) Com a "unitat lingüística de dimensió superior a la frase, un missatge pres en la seva totalitat, un enunciat".
- 3) Enunciat que s'obre en un pla formal d'encadenament de seqüències de frases.
- 4) Text segons l'estudi de les seves condicions de producció.
- 5) Tota enunciació que suposa un locutor i un oient, amb la intenció d'influència.
- 6) Lloc d'imprevisibles contextualitzacions, que confereixen nous valors a les unitats de la llengua.

Creiem que en cap d'aquestes accepcions es pot considerar una assimilació d'allò que s'anomena *teoria de disseny* ni d'allò de què parla Wolf respecte al "discurs de disseny". Ambdós casos són molt més concrets. Aquesta assimilació significaria concloure la impossibilitat de la unitat disciplinària de la teoria, i això no ho podem fer encara.

- 15 Buchanan, R i Margolin, V. (1995). Pàg. X.

"A cap lloc és més evident aquesta separació com en la tendència a elevar les especials instàncies de producció a l'estatus de les belles arts mentre es refusa

l'àmplia sèrie de produccions útils i belles com a mer resultat d'iniciatives i professions comercials, no adients per als estudis seriosos. El desenvolupament de disciplines com la història i la filosofia de la tecnologia, de la cultura material, i els estudis culturals signifiquen un esforç per tornar a avaluar la importància d'aquestes coses a la vida cultural.

Però l'èmfasi, fins i tot en aquestes disciplines, rau en uns productes materials que resulten del disseny, no en la gamma més àmplia d'altres tipus de productes que també en resulten, ni en l'activitat complexa del dissenyar."

(La traducció és meva.)

- 16 La referència a aquest recurs està fonamentalment en textos comercials, encara que no exclusivament, com hem vist en el text de la nota anterior. La voluntat d'efectivitat del dissenyar no pot oblidar o desconsiderar fins i tot els arguments d'aquest tipus.
- 17 L'anomenada *professió de disseny* s'ha pogut desenvolupar sovint per circumstàncies totalment extrínseques a l'opció per les tres condicions, circumstàncies que també poden constituir aquestes mateixes 'elits'.
- 18 Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995). Pàg. XIII.  
 "Aquesta etapa de descobriment proporciona l'ímpetu per al tipus més comú de literatura de disseny: el diari o els llibres populars i articles de revista que fan poc més que augmentar la consciència, tot demostrant la presència extensiva de disseny en la vida individual, social i cultural. Això està representat, per exemple, en el continu corrent de llibres de taula de cafè sobre disseny, plens de fotografies i acompanyats d'un text entusiàstic."
- 19 Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995). Pàg. XIV.  
 "Comprensiblement, els dissenyadors professionals estan nerviosos. Han argumentat moltes vegades que el dissenyador professional representa el ésser humà i la dimensió humana del desenvolupament del producte. Però, com es pot mantenir aquesta reivindicació quan cada membre d'un equip de desenvolupament de producte sosté que posseeix el coneixement especial sobre allò que la gent vol i necessita? Això continua sent un dels més profunds i desafiadors punts en el pensament contemporani de disseny."
- 20 Rittel, H. (1970): "Der Planungsprozess als iterativer Vorgang von Varietäts-einschränkung". A: *Entwurfsmethoden in der Bauplanung*. Ed. Krämer Verlag. Stuttgart, Berlín. Citat a Bonsiepe, Gui (1975). Pàg. 151.
- 21 Com hem assenyalat en comparació amb l'arquitectura i l'enginyeria.
- 22 *Transcendir* vol dir en aquest cas voler fer una activitat específica, que s'anomena *disseny*.
- 23 Un text que respectem molt perquè és un d'aquests resultats del frec de la labor del dissenyar és el del dissenyador André Ricard (1982). Precisament per aquest motiu no parlitzem també una crítica en aquest mateix sentit.
- 24 Si es prenen els recursos del purisme funcionalista, llavors es pot al·legar idealisme buit.
- 25 Estem entenent que 'l'estranger' es veu obligat també a participar en la festa, a trobar-hi també per a ell un sentit a les paraules de l'oracle, a intervenir en el sacrifici. Però no per rebuig de la mera teoria sinó per allò que aquí anomenem *radicalitat*. Mentre "es parli la mateixa llengua", la teoria no ve donada per un lloc prèviament establert, el teòric l'ha d'aconseguir amb el seu compromís.
- Nota: De vegades (actualment) la política de recerca pretén obligar la teoria a guanyar-se el lloc a través del patrocini d'empreses o de concursos 'públics', amb la manca d'autonomia que això comporta. El dissenyar ja fa molts anys que hauria de saber l'engany d'aquests recursos de compromís amb la realitat: ha patit massa vegades el desmantellament final d'aquella possibilitat promesa. Però això no és el que diem aquí. No és el mateix *guanyar-se el lloc* que aconseguir-lo.
- 26 En el sentit de John Christopher Jones.
- 27 Un exemple: Albert Borgmann proposa que el disseny ha de preocupar-se per la relació de



les coses amb els éssers humans, i entén que aquesta relació és vertadera si es fonamenta en el compromís:

“El *compromís* és un terme que especifica la simetria que vincula humanitat i realitat.”

Però, segons continua l'autor, la simetria és completa, també la realitat està compromesa en la realització de l'ésser humà.

“Els éssers humans tenen la capacitat de prefigurar les coses del món; i vice-versa, allò que hi ha en el món afecta els nostres sentits i sensibilitats.”

Borgmann, Albert (1995): “The Depth of Desig”. A: Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995): Pàg. 13-22. Vegeu pàg. 15. (La traducció és meva.)

Allò que diem per al disseny, Borgmann ho diu per a tot ésser humà. I ho fa tema específic per al disseny: és a dir, el mateix artefacte de disseny hauria de ser instrument d'aquest compromís humà. El compromís humà del disseny és potenciar la realització d'aquest compromís simètric. Malgrat l'interès d'aquesta afirmació, si hem de fer cas de la segona part de la mateixa formulació, aquest compromís també ho és dels artefactes que determina el disseny envers ell mateix; aquests artefactes poden qüestionar aquesta determinació del compromís el disseny. En definitiva, Borgmann no deixa el nivell de mera conjectura.

28 Ricard, André (1982): Pàg. 153.

Optem per dir-ne també *forma d'experiència* tot i que sembla que es veu obligada a volatilitzar-se en la pròpia acció, i ho fem en la mesura que remou els debats de les altres tres *formes d'experiència*, que sí que poden anar deixant unes representacions del seu contingut (sempre problemàtiques per ser fruit d'un debat; instrumental, de coneixement causal i de narració). Vegeu nota general sobre l'expressió *forma d'experiència* de l'apartat 1.1.3.



### 1.1.3. L'ètica d'un compromís

*Es concreten algunes de les propostes de determinació de la teoria de disseny i del mateix disseny que intenten resoldre el requeriment de no ultrapassar els límits de cada cas concret que es tracta, i, si més no, poder ser unes entitats tractables en termes generals: el recurs de la idea de geni, i la problemàtica ètica. De la mateixa contradicció neix l'entusiasme per la seva possibilitat.*

Aquesta doble vinculació que separa el que és estètic del que és útil, per tornar a establir els vincles d'unió entre les dues determinacions, fa necessària una estètica de l'artefacte vinculada a l'acció projectual i productiva i, a la vegada, complementària de la que contempla l'espectador com a punt central de la seva visió, tot i que, al mateix temps, cal potenciar els models de comprensió dels fenòmens de la tècnica. Tot això en un context en el qual la sensibilitat ètica aparegui, donada la cada vegada més gran responsabilitat social de l'agent productor de la cultura material —sigui aquest dissenyador, enginyer o arquitecte— en les seves tasques inventives i crítiques.<sup>1</sup>

#### 1.1.3. a. Introducció

Les consideracions ètiques són imprescindibles en la teoria de disseny entesa com a teoria d'una acció projectual (i productiva). En la mesura en què "l'estètica de l'artefacte" estigui "vinculada" a una "acció" el contingut ètic hi és constitutiu. Però tal vegada en el cas del disseny això no és tot: diríem que la necessitat del contingut ètic ve reforçada pel progressiu augment de responsabilitat de "l'agent productor", perquè cada cop és més difícil delegar aquesta responsabilitat a la correcció establerta per les solucions o als càlculs tradicionals, perquè les seves tasques "inventives i crítiques" estan immerses íntimament en unes circumstàncies cada cop més complexes i en constant canvi. Preguntem: és aquesta nova situació de responsabilitat la que fa entendre la possibilitat d'allò específic del disseny, o més aviat, com apunta el text que encapçala aquest apartat, això també és comú a altres disciplines? És el

fet d'assumir, des dels seus principis històrics, aquesta preocupació ètica 'perduda' el que determina coherentment la particularitat del disseny, com formula amb entusiasme A. Ricard, deixant molt clara la seva obligatorietat?

(...) la tasca del disseny no s'hauria de limitar a 'dissenyar' les coses, sinó que, reprenent els principis inicials que van donar naixement al que avui anomenem *disseny*, hauria d'aconseguir ser la consciència moral d'una societat industrial que sembla haver-la perdut.<sup>2</sup>

En aquest apartat, intentarem repassar algunes respostes a aquesta pregunta. Abans, però, cal delimitar-la amb un grau més de precisió pel que fa al seu formalisme i pel que fa al resultat obtingut en els apartats anteriors.

En primer lloc, hem de recordar que en tot moment s'ha considerat que el disseny és una activitat realitzada per individus humans concrets (els quals, tot i que alguns poden experimentar la solitud en el treball, sempre han de respondre a equips d'elaboració i producció que inclouen tota mena d'especialistes i altres persones implicades, fins i tot els usuaris i promotors) i sobre artefactes en configuració específica. I en circumstàncies socials i culturals també concretes que imposen els seus requeriments específics per a la constitució del dissenyar, tal com està indicat en la primera de les condicions assumides.

Aunque el diseño industrial parezca un campo extremadamente heterogéneo cuando se estudia en sí mismo, sin embargo se sitúa en un sistema de producción determinado.<sup>3</sup>

Res del que s'ha formulat fins ara, o del que ve a continuació, té la intenció de sobrepassar amb formalismes banals o arbitraris l'àmbit 'político-cultural-social-psico-biològic' en el qual es materialitza en cada moment d'actuació del dissenyar. El mateix dissenyar no té cap sentit si no és per assolir, en determinats compromisos, la materialització d'uns artefactes i del seu ús.

Si limito mi problemática a un campo como éste, únicamente podré reproducir a su nivel la problemática implicada en el mismo campo, es decir, que el conjunto de mis reflexiones quedarán subordinadas a las características de este campo, así como a las posiciones que ocupe en la estructura social. En un terreno tan marcado ideológicamente, como el del diseño, correría el riesgo de reproducir su ideología, de analizarlo por sus propias categorías y de confundirlo con los datos concretos que lo engendran.<sup>4</sup>

Això no obstant és possible, fins i tot imprescindible, assajar el tracta-

ment teòric solament de l'aspecte de coherència intrínseca del mateix dissenyar, ja que no és de cap manera obvi que els requeriments específics que estableixen la necessitat de l'activitat del disseny siguin determinants de quelcom coherent. Dit d'una altra manera: aquest text no es considera independent de les investigacions sociològiques, psicològiques, etc.; però les determinacions del dissenyar, especialment les que el pretenen caracteritzar com quelcom sempre singular, reclamen la comprensió de la seva possibilitat intrínseca. Hom pot treballar, doncs, sobre aquests formalismes, per poder-los descriure, però, especialment, per poder comprendre si s'estableixen en una unitat formalment coherent, sense oblidar, això sí, ni el caràcter material del seu origen ni de la seva aplicació. Allò que s'està debatent aquí és l'experiència del fer-se càrrec de la possibilitat d'aquesta presumpta coherència. Una experiència que ha resultat abocada fins ara a la dispersió obsessiva, a un aparent jugar intranscendent.

En segon lloc, recordem que, amb les consideracions hipotètiques de l'apartat anterior, s'ha arribat a la conclusió provisional segons la qual cada acte específic de projectar possibilita en el dissenyar la 'unitat d'experiències' del compromís amb les tres condicions. Però cal advertir que aquesta unitat assenyala un requeriment reductor inqüestionable: no ultrapassar els límits del cas concret que s'està tractant en cada moment perquè això significaria dividir un altre cop aquesta *unitat experiencial* que l'acció projectual possibilita.

Sabem que cada una de les *formes d'experiència*<sup>5</sup> determina resolutivament una aptitud, pel fet de ser precisament experiències,<sup>6</sup> encara que sigui per establir la negació d'aquella possibilitat que s'ha mostrat reiteradament infranquejable. No ultrapassar els límits del cas concret que s'està tractant en cada moment vol dir que no s'utilitzi l'estímul re-constituït en cada gir projectual com una opció positivament generalitzable d'alguna forma d'intervenció (això seria l'experiència obtinguda d'assumir només la primera condició), ni que s'estableixi un indolent coneixement de veracitat causal (això seria l'experiència obtinguda d'assumir només la segona condició) ni que es vagin engalçant els resultats concrets dels debats entre les respectives 'tendències experiencials' com una sola evidència de descarnament (això seria l'experiència obtinguda d'assumir només la tercera condició).

A partir de la pregunta inicial per la significació de l'expressió *teoria*

*de disseny* s'havia evidenciat la qüestió del contingut temàtic d'aquesta teoria particular, la qüestió per la singularitat del dissenyar en tant que experiència. Aquella pregunta iniciadora ha esdevingut el qüestionament d'una incongruència. Perquè, si, com s'ha dit, l'experiència és sempre una aptitud, és a dir, la generalització d'una idoneïtat: com és possible concebre una experiència, la del projectar, reclosa en cada una de les seves particularitats projectuals, polvoritzada en les especificitats de cada gir de l'acció de projectar, obligada a anul·lar-se com a tradició? És possible entendre un contingut per a aquesta experiència projectual que aporti el grau de 'generalitat' que necessita per ser precisament experiència?

La pregunta per la particularitat d'un compromís ètic específic en el disseny es pot formular de manera més concreta: El fet d'una total intensitat (o claredat) dels requeriments ètics en l'acció projectual estableix una resposta coherent i específica per a aquesta circumstància experiencial obligada a limitar-se a cada cas concret, però també obligada a la seva generalització?

#### 1.1.3. b. El recurs a la idea de *geni*

Es pot assajar (com s'ha fet fins ara) una resposta formal per a aquesta pregunta que ha quedat pendent. La resposta podria ésser aquesta: l'experiència que constitueix la unitat del contingut de la teoria de dissenyar és l'auto-construcció en el procedir del projecte d'una idoneïtat processal sempre individual, d'una autonomia, d'una entitat ètica, d'una personalitat. No se'n pot concloure el dissenyar en general, sinó solament una sèrie de 'dissenyars' individuals. És la constitució, d'una en una, d'identitats de projecció.

Les teories sobre el disseny i societat són importants perquè ens ajuden a adquirir un coneixement més gran del perquè i el com fem les coses. Com que no tots coincidim en el fet que hi ha una sola teoria vàlida de la societat, és igualment impossible postular una sola teoria del disseny.<sup>7</sup>

Es diria, doncs, que no és possible formalment cap dissenyar en general, només identitats dissenyadores. I sense explicitar si aquestes entitats són el resultat d'afegir gradualment diversos recorreguts projectuals (allò que es diu col·loquialment que el disseny no pot existir, només els dissenyadors) o encara menys, solament cada seguit de girs projectuals que tendeixi o ja hagi finalitzat amb un artefacte preconfigurat, en tant que cada un d'ells ha assu-

mit les tres condicions fonamentals en el seu inici, en tant que s'ha autoreconstruït de bon començament com una altra idoneïtat en una acció projectual. Aquest assaig de resposta formal addueix que l'experiència del dissenyar, la seva teoria, és sempre la constitució d'una identitat de projecció, d'un 'subjecte' individual 'projectador', que es va assentant a mesura que conclou tasques projectuals o que s'estabilitza només en cada una d'aquestes tasques.

El caràcter de proposta merament formal d'aquesta resposta provoca la necessitat de concretar més els seus continguts. Al seu voltant s'apleguen les reutilitzacions d'antigues referències a l'innatisme natural del geni o al talent.<sup>8</sup>

Sentint-lo a ell, eren nombrosos els casos en què la història de l'arquitectura tenia precedents de les seves innovacions. Eren casos isolats o emprats sense fer-ne un sistema, que sota el geni de Gaudí quedaven organitzats i prenien categoria d'estil.<sup>9</sup>

S'entén que en desenvolupar-se l'acció projectual es va fent efectiva una unitat particular de dissenyar que en un principi estava en potència, òbviament en un individu personal. Aquest "estar en potència" és el que permet concebre la peculiar presència d'una idoneïtat individual; la idoneïtat ja hi era, ja era aptitud, materialitzada en algun subjecte en forma de vocació misteriosa. És aquesta *imprecindibilitat* de determinació d'un contingut, ara individualitzat, per poder seguir parlant coherentment d'experiència, la que ha precipitat el recurs de la caracterització de geni o de talent. Perquè, tot i que és una aptitud que no es constitueix progressivament, sinó que ve donada de bon principi, és possible comprendre-la com a actualització d'una potencialitat individual. Torna a fer present, cada vegada que s'executa, una singularitat. Perquè activa aquell mateix procediment que acciona la indicació d'un individu com el de la pregunta "qui?"; encara inconcret, però al capdavant individu, segur, i, a més, amb predisposició, gairebé amb necessitat, de reconeixement. Ara aplicat, però, a l'individualitat d'una aptitud de gènesi; massa formal per interessar-se en la humanitat que posseeix aquesta aptitud. No és un acte de donar nom, ja que no en concreta cap de nom, de fet utilitza un terme genèric, però aquest gest indicatiu s'aproxima a l'efectivitat del nombrar singularitats perquè fa resplendir de nou amb una paraula la intensitat d'una identificació, perquè renova, com en un estat inicial, un reconeixement. Precisament el reconeixement d'una possibilitat d'actualització d'un estat

potencial, d'un deixar de pertànyer al magma 'matèric' de la mediocritat per passar a ser membre d'una comunitat (dir *classe* està en el límit de la coherència) de l'elit dels genis. La comunitat de les joves potències (talents) acabades de 'néixer' i a punt de batejar.

Que la jeunesse me permette de me retourner vers elle; elle, dont les illusions ont été les miennes; elle, dont l'amour de l'Art égale le mien; elle, dont l'activité est si grande et si généreuse, professionnellement parlant; elle enfin, qui sait que tout ce qui est l'art moderne d'aujourd'hui comme celui d'hier, elle le doit à son talent et non à quelque égalité de science qu'elle sait aussi être d'intervention et d'application d'autrui.<sup>10</sup>

En la història del pensament del disseny hi ha propostes que intenten contraposar-se a l'aplicació d'aquesta idea de *geni* com un recurs de coherència, especialment perquè comporta la conseqüència de la constitució d'aquesta elit, perquè és una 'solució de compromís', un recurs antic aplicat als artistes.

Com es pot aconseguir que un determinat llenguatge plàstic sorgit del treball tenaç i consirós d'un artista sigui autèntic i alhora comprensible? Les respostes de Morris pretenen trobar una solució de compromís reconsiderant la superioritat del geni i buscant un element mediador entre l'artista i el públic.<sup>11</sup>

El recurs, que esmentàvem més amunt, sobre la fixació d'una entitat de disseny a partir de la formulació de l'expressió 'objecte de disseny' té alguns aspectes similars a aquest. Sembla que n'hi ha prou amb indicar, d'una en una, les peculiaritats potencials de cada un dels 'dissenyars' perquè es constitueixin respectivament cada una d'aquestes idoneïtats individuals. Tanmateix aquesta indicació, que és una identificació social, es veu obligada a mantenir-se en tots els camins del projectar.

La Voie vers l'avenir doit rester ouverte; la Voie en laquelle mon imagination de vieux casseur de pierres, de cantonnier vieilli au service de la route, a cru reconnaître CELLE QUI EST MAGNIFIÉE PLUS QUE TOUTES LES AUTRES PARCE QU'ELLE CONDUIT A L'ENDROIT MÊME OÙ SE TROUVE LA SOURCE DANS LAQUELLE S'EST MIRÉE L'INTELLIGENCE QUI CRÉA LES MILLE CHOSES ADMIRABLES DONT LES FORMES ET L'ASPECT ÉTERNELS SONT LE RÉSULTAT FATAL DE LA LOGIQUE PÉNÉTRÉE DE CE QU'IL [y] A D'HUMAIN DANS LES CRÉATIONS DE LA DIVINITÉ ET DE CE QU'IL Y A DE



DIVIN DANS LES CRÉATIONS DE L'HOMME!<sup>12</sup>

Cal evidenciar la potencialitat per damunt de qualsevol tempesta processal que pugui fer naufragar unes veles tan singulars en la immensitat còsmica de la indiferència. Obliga a mantenir permanentment el gest indicatiu en les plataformes prospectives de l'èxit i de l'espectacle comercial.<sup>13</sup> Però ara el procediment es torna en contra perquè anul·la l'execució del projectar tal com ha estat descrit. El cercle viciós, entre el generar afinitats i l'acte de peritatge, ancora en la primera oportunitat, en una profunditat inaccessible per a la comprensió raonada: si és vocació innata, només cal invocar-la per obtenir la font concreta de l'experiència individual preconformada. El projectar es redueix al "flaix" de l'ocurrència primera, es paralitza en un exemple de la seva capacitat. El recurs indicatiu amb la caracterització de geni ha dissolt el dissenyar en el primer intent de concretar materialment la resposta formal de la idoneïtat processal sempre individual. La referència a l'innatisme, com un precipitar-se al misteri, segurament ja no pot ser avui més que un recurs anacrònicament formal, com a mínim pel que respecta al disseny.

## 1.1.3. c. El recurs dels qüestionaments ètics

Podem recordar la formulació que teníem abans de la proposta del recurs del geni o del talent: l'experiència del dissenyar és l'autoconstrucció projectual d'una idoneïtat individual. No es pot mantenir la inconcreció en la qual es deixa aquesta formulació. Perquè si no es refereix a res més precís ni tampoc pot indicar una entitat d'elit especial, assenyalaria un fet parcial que no mereix cap nom específic, com és el de *disseny*; es referiria a la contingència de l'aprenentatge de qualsevol individu que es dediqui eventualment a projectar. I el seu estudi seria l'estudi del comportament humà en l'acte de projectar, l'estudi sobre l'aprenentatge dels instruments projectuals genèrics, d'una temàtica d'investigació psicosociològica i no pas de la comprensió d'un projectar específic. Si a més es vol recordar que aquesta resposta és conseqüència de l'acte de fer-se càrrec en simultaneïtat de les tres condicions, al capdavall convertiria la investigació sobre la teoria de disseny i del mateix disseny en un joc d'un voluntarisme insubstancial o d'una estratègia de la retòrica del mercadeig, perquè el fet d'assumir aquestes tres condicions seria producte d'algun interès esporàdic, real o figurat.

No pretenem que aquesta possibilitat d'inconsistència quedi oblidada. I no solament per la seva probabilitat (el disseny pot ser un error), sinó perquè també forma part de la mateixa experiència del dissenyar. De moment creiem que cal seguir en l'intent de precisar el contingut d'aquesta resposta hipotètica amb la interrogació del formalisme des del seu propi terreny formal, és lícit i obligatori per a aquesta investigació. Però també cal no oblidar les seves dependències i compromisos contextuals; si no fos així, el voluntarisme (i la seva anul·lació en cada context) s'infiltraria llavors en aquesta mateixa investigació, i en la mateixa teoria de disseny per mitjà d'un arbitrari control formal de definició del disseny.

Las posibilidades objetivas que suscita son desviadas inmediatamente de su objetivo por la clase dominante con el apoyo de la mayoría de diseñadores, por desgracia.

Para nosotros, sería mucho más sencillo condenar totalmente el diseño y dejar de lado sus posibilidades. Pero ya no podríamos interpretar toda su ambigüedad.<sup>14</sup>

Al voltant de la mateixa resposta formal referida a la individualitat de l'experiència projectual s'apleguen també una altra classe de respostes que pretenen, com l'anterior, establir un mitjà de reconeixement d'aquestes unitats experiencials. Aquesta nova classe de respostes reconeix l'interès precisament d'aquesta ambivalència (concreció-generalitat) com el dinamisme propi d'aquestes identitats projectuals.

Una formulació general podria ser aquesta: la pregunta per la possibilitat d'una experiència (que hauria de ser entesa com a aplicable en diversos casos per ser precisament una aptitud) que estigui reclosa en cada una de les seves especificitats, és afrontada amb la concepció d'una experiència que es configura només individualment, però el seu potencial d'aplicabilitat només es comprensible quan s'expressa com a norma general.

En l'extrem d'aquesta concepció s'entendria que l'experiència de cada gir projectual només és aplicable com a negació de la possibilitat d'assajar uns 'recorreguts' en el gir projectual següent. En un cas menys dràstic pel que fa a la seva concreció, s'entendria que l'experiència d'un dissenyar concret és solament una hipòtesi per iniciar més tard un altre desenvolupament projectual, però solament si el cas sobre el qual s'aplica és extremadament similar a l'anterior.<sup>15</sup> En definitiva, seria l'experiència d'un o de tot un seguit d'actes

projectuals anteriors, que només determinen què és el que no es pot utilitzar com a contingut fixat d'experiència.<sup>16</sup> Són les aptituds (en clau negativa) que es concreten en cada un dels debats reflexius, entre la pretensió de comprendre la pròpia situació contextual del mateix dissenyar específic (els debats de la seva determinació procedimental i cognoscitiva) i l'acció projectual que reclama la seva efectivitat. Entre la reflexió que es concentra en la seva determinació que ha de correspondre a la temàtica tractada en cada moment, i el trànsit generalitzador (entre tots els que intervenen) cap a la realització d'aquesta reflexió en un resultat projectual concret.

Intentarem mostrar el que acabem d'exposar amb tres textos d'autors clàssics i amb un d'actual d'això que anomenem aquí *teoria de disseny*. Són, però, textos que no han estat considerats textos fonamentals ja que són solament petites afirmacions d'intencions, mers aclariments. Precisament aquest caràcter és el que, al nostre entendre, els fa extremadament importants per esbrinar aquest esquema formal que hem mencionat.

El primer text és de William Morris:

*THE WORKER'S SHARE OF ART*

I can imagine some of our comrades smiling bitterly at the above title, and wondering what a Socialist journal can have to do with art; so I begin by saying that I understand only too thoroughly how 'unpractical' the subjects is while the present system of capital and wages lasts. Indeed that is my text.<sup>17</sup>

Segons William Morris, ell mateix és capaç d'imaginar què és el que passa quan ens veiem davant d'una afirmació d'unitat entre el sofriment de la problemàtica dels treballadors (que exigeix el càlcul d'una intervenció) i aquella manera d'entendre l'art com a embolcall del poder (a través de la "sensibilitat" individualitzant). Dit d'una altra manera, la unitat entre el veure's abocat a la indiferència per raons de l'estat d'aquests treballadors i per la necessitat urgent de promoure un canvi (amb la militància d'aquell socialisme) i la carrincloneria presumiblement singularitzadora.<sup>18</sup> En definitiva, és capaç d'imaginar l'"smiling bitterly" (somriure amarg) resultant de la proposició d'aquesta "share" (participació, contribució) unificadora. És capaç de comprendre la radical oposició entre els dos extrems. Però aquesta comprensió no indica la seva posició. És una comprensió excessiva ("too"). Fins i tot admet que es pugui pensar que és una unió "no pràctica" ("unpractical"), però

no és el seu pensament (a l'original aquest terme està posat entre cometes). De l'experiència obtinguda s'ha de concloure que aquesta concepció generalitzada d'un diari socialista no és correcta (no permet la unió entre les persones treballadores i la cultura humana que podria contenir l'art). I, això mateix és entusiasme per la possibilitat de la recerca d'aquesta unió. (“Indeed that is my text.”)

El segon text és de Walter Gropius, com a resposta a l'experiència del professor de la Bauhaus Johannes Itten en la mateixa escola i la seva exigència d'una decisió a favor de l'autonomia de l'art i en contra d'una dependència de la indústria:

El maestro Itten nos ha pedido recientemente que adoptemos una decisión: o bien producir trabajos únicos, en plena oposición al mundo económico externo, o bien que busquemos contactos con la industria. Creo que en esta manera de plantear la pregunta, se oculta la gran incógnita que se ha de resolver. Digamos ante todo que yo busco la unidad en la conexión, y no en la separación de estas formas de vida.<sup>19</sup>

Si demanem una decisió en contra d'alguna de les opcions en conflicte, si afirmem una experiència a favor del valor individual o del valor generalitzable no estem entenent (s'amaga) allò important (la gran incògnita). Més valdria que cada un (jo) arribés a l'experiència d'una impossibilitat des de les categories que ha utilitzat, així afirmaria la seva possibilitat (de vida).

El tercer text és de Christopher Alexander:

It is therefore not possible to replace the actions of a trained designer by mechanically computed decisions. Yet at the same time the individual designer's inventive capacity is too limited for him to solve design problems successfully entirely by himself.<sup>20</sup>

També des del procés es comprova la problemàtica de confrontació interna entre allò general i allò particular. Cal, però, que sigui possible el disseny, ja que la negació de la generalització (que s'hauria d'assolir per les decisions d'ordinador) prové de l'experiència d'una destresa particular de disseny, i la negació de l'aptitud individual prové d'algun criteri general sobre què és i què no és un problema de disseny.

A fi de completar aquest repàs per la història de la teoria de disseny, preferim afegir un paràgraf del (difícil) text de Tony Fry “Sacred Design I”, tot i que sabem que no es fàcil afirmar que estigui al nivell de transcendència

històrica dels altres autors ja clàssics.

Action, as care, is thus posed here by Spinoza and Heidegger as a mode of production that does not simply fold back into productivism. Care is able to be claimed as the custodianship of one's own life as elemental to life itself, and as the love of others it joins with the generality of sacred design. It is predicated not upon command but attachment.<sup>21</sup>

També l'acció del dissenyar posseeix aquest doble caràcter de tenir cura ("care") d'allò individual i del productivisme, que en els seus càlculs és generalitzador. És com qualsevol altra acció (segons la versió que Fry arranca de les tesis de Spinoza i Heidegger). Dos aspectes sempre presents però irreconciliables. El disseny, tot i ser acció productivista, i des d'aquesta mateixa experiència productivista, creu en la possibilitat de reivindicar l'altre aspecte, de descobrir precisament aquest altre caràcter present en tota acció, a través de la seva pròpia experiència. És aquesta reivindicació del "tenir cura" d'allò individual que el determina com a generalitat.

Hem pogut veure com es feia efectiva l'afirmació implícita de la possibilitat del disseny, a partir d'unes experiències que l'únic que semblen indicar són els errors que han esdevingut en la seva particularitat.

Això succeeix en el moment en el què cada un dels recorreguts circulars del projectar opta per portar incorporat intrínsecament la pregunta per la seva identitat, la pregunta per la pròpia autonomia, per la seva 'eticitat',<sup>22</sup> la qual té la doble vessant d'autoreconeixement i aplicabilitat, de replegament i manifestació. La pregunta pel mateix moviment projectual, del perquè de l'esforç d'assumir simultàniament les tres condicions radicals d'efectivitat, globalitat i dependència, és formulada com la pregunta que evidencia que la tasca projectual és una acció, és a dir, una entitat ètica. El dissenyar és, així, la precipitació ineludible (i alhora fundadora d'individualitat) del caràcter ètic de cada identitat, sobre el terreny general de la preconfiguració d'artefactes d'ús.

Com si el calor del compromís que responsabilitza qualsevol projectar en general, invoqués necessàriament el perfil ètic d'una identitat: aquella identitat que s'ha de materialitzar tot vessant el caràcter operatiu específic del seu cas concret sobre el pendent (ètic) d'aquest projectar genèric i que correrà després (pendent avall) per la conca que en vagi resultant cap a la seva realització. És per això que té el doble caràcter de generalització i d'individualitat; és la projecció de l'espectre pràctic que distingeix la identitat individual,

l'eticitat' d'una acció (la seva autonomia), sobre una activitat que és una entitat genèrica.

#### 1.1.3. d. La simultaneïtat de les tres condicions com a expressió d'eticitat

Segons aquesta concreció de la resposta, el compromís simultani amb les tres condicions fonamentals és només l'expressió concretada en cada cas d'un compromís ètic específic. Cada una d'elles correspon a un aspecte específic del fet d'aplicar projectualment, en un cas concret, el compromís ètic de l'acció. A partir d'aquí, es podria argumentar que la primera de les condicions assumides (que estableix el compromís de posició del dissenyar com a activitat tècnica amb total dependència dels imperatius contextuais, que no permet l'aïllament de l'activitat projectual) és un corollari del compromís ètic que ha de definir l'acció del dissenyar. Les necessitats que ha de cancel·lar qualsevol activitat projectual, siguin o no clarament expressables, sempre reclamen conjuntament el compromís resolutori d'una activitat que ha de planificar una transformació del context, per modesta que sigui. Com que allò que és exigít és una acció (de planificació), té necessàriament la seva implicació ètica. Quan s'està assumint en una activitat projectual, i de bon principi, el compromís ètic en general, s'assumeix també necessàriament aquesta implicació, n'és solament un cas concret. I viceversa, quan s'està assumint la voluntat de posició d'una activitat projectual respecte als imperatius contextuais, s'està també intentant constituir la identitat, l'autonomia (en el sentit d'entitat individual èticament responsable) de la mateixa activitat en les seves accions concretes, és a dir, s'està assumint l'autoconstitució des del compromís ètic general.<sup>23</sup>

Segons aquest intent de resposta, també es podria argumentar que la segona de les condicions assumides (que estableix el tractament de temàtiques complexes, entre reflexió i praxi, i que entén l'experiència com una captura progressiva) és un corollari del compromís ètic que ha de definir l'acció del dissenyar. Tota acció projectual necessita en tot moment tenir a la seva disposició la delimitació de la temàtica que tracta. Aquesta delimitació ve habitualment donada per la tradició de la mateixa especificitat projectual, és la seva capacitat de 'diagnosi'. Però, si s'assumeix de bon principi el compromís ètic

general, aquest s'aplica també en el procés de determinació temàtica. Exigeix no fer valdre cap simplificació prèviament establerta de la temàtica a tractar que pugui violentar arbitràriament el seu lligam intern, la seva complexitat, la seva unitat suggerida (i per tant presumptivament real) en el fet que és capaç d'exigir una acció projectual. I viceversa, assumir la segona condició és assumir que l'acció projectual del dissenyar no ha de contenir moviments de traïmoies d'alguna fantasia subreptíciament reconfortant, que la seva autonomia, la seva identitat no l'aconsegueix amb escuts, banderes o altres símbols més o menys discursius sobre la diferència substancial de la temàtica que pren com pròpia. Que la seva identitat es mesura constantment amb un deure absolut, entre reflexió i praxi, amb la realitat en la qual s'aplica. Que allò que determina aquesta acció projectual és el compromís ètic general. Segons aquesta resposta, no és solament una temàtica concreta allò que distingeix el dissenyar, sinó la dependència del compromís originari. L'experiència del projectar del disseny rebutja el compromís que ja ve caracteritzat definitivament, que nega la possibilitat de la complexitat com a marc de conformació de temàtiques específiques. I que, per tant, també nega les identitats eticaprojectuals que, com un rebot reflexiu, s'autoconstitueixen en conformar aquestes temàtiques a partir del respecte de la seva possibilitat de coherència.

I també la tercera de les condicions assumides (que estableix la dependència del procés intern de les temàtiques que tracta) és una versió del compromís ètic que ha de definir l'acció del dissenyar. Assumir el compromís ètic general és assumir, també, que el dissenyar no imposa la seva autonomia a partir d'una predeterminació del seu desenvolupament, l'aconsegueix en la seva dependència ètica de l'entorn. Els imperatius contextuais, que també són humans, no han de ser mai un mitjà per a un desenvolupament prèviament articulat. Es poden rebutjar, però no utilitzar; ni burocratització ni 'elitització' de l'activitat projectual. I viceversa, optar per la tercera condició és optar per l'exigència de no tancar els processos propis en una aplicació que depengui de procediments arbitrats per motius merament formals. Que la matèria que es va conformant no sigui tractada com a mer mitjà de la realització d'un fi procedimental prèviament determinat. Que el procés projectual s'alliberi de procediments establerts externament, és a dir, que es faci responsable de les conseqüències de la forma del seu procedir. Que assumeixi el compromís ètic general.

Segons aquesta visió, la simultaneïtat de les tres condicions, que era el que apareixia com a característic del dissenyar, és ara un resultat formal del fet que cada una d'elles sigui només una forma del compromís ètic general. Totes les activitats institucionalitzades (com a professions) que s'entreguin a projectar artefactes d'ús es veuran obligades a convertir-se en disseny.

#### 1.1.3. e. Autonomia

Aquesta resposta pretén ser la caracterització d'una aptitud, d'una experiència projectual peculiar. És, en primer lloc, caracterització d'una actitud, de la disposició d'un actuar. Necessària en tant que 'perfiladora' de qualsevol identitat, de qualsevol autonomia d'actuació. Però, per això mateix, abocada a la pregunta ètica fonamental, i també general, d'autonomització, com qualsevol altra acció d'alliberament. Per ser, a més d'una actitud, una aptitud específica, és a dir, a més d'una opció particular quelcom que no es pot obviar perquè ha establert la seva determinació com a necessitat i possibilitat generalitzable, cal que aquesta disposició a un actuar sigui resultat d'una altra circumstància, sigui predisposició específica que depengui d'un antecedent extern al mateix desenvolupament del disseny. Perquè sigui experiència, ho ha de ser d'un requeriment que no es pot explicar des del mateix dissenyar, fundador de la necessitat d'adoptar aquesta actitud de manera necessària en el cas específic del projectar artefactes d'ús, amb una necessitat afegida a la dels imperatius ètics. Perquè el fantasma del geni no torni a aparèixer en forma d'àngel voluntariós, aquesta altra necessitat ha de venir donada per un debat entre l'acció projectual d'artefactes d'ús en general i les condicions en què es troba, en un moment determinat, aquest projectar. La respectabilitat de les descripcions sobre la naturalesa de les relacions entre els artefactes i els usuaris humans, inicialment excusada per ser el material resultant de molts esforços projectuals sota aquestes condicions radicals, queda ara també considerada per correspondre a la recerca d'aquesta altra condició externa al mer imperatiu ètic. Els perills de simplificació continuen, però, presents.

El que no és possible és explicar solament amb un discurs formal el motiu pel qual s'assumeix el compromís ètic específic. No forma part de l'estudi de la lògica de la resposta hipotètica tenir en compte una explicació que ha d'investigar en el debat que es produeix en el terreny concret. L'exigència



de generalitat de l'expressió *teoria de disseny* obliga a cercar unes circumstàncies externes al fet de preconfigurar artefactes d'ús humà per poder comprendre la presència d'aquest compromís. Com un reflex de la primera condició de dependència de les circumstàncies contextuais, la teoria de disseny, en la seva generalització d'identitats experiencials específiques, es veu obligada a configurar-se segons unes dependències externes, a projectar-se constantment en funció de la dependència de processos externs que determinen la seva gènesi, en qualsevol dels moments en els quals aquesta es pugui fer o s'hagi fet ja efectiva. La *teoria de disseny*, en tant que generalització d'experiències particulars, és el projecte d'una hipòtesi de la seva pròpia gènesi. I en un debat, com succeeix a les altres formes experiencials, entre la tendència al formalisme de la seva coherència intrínseca, de la seva autonomia, i la dependència de les circumstàncies que l'haurien de fer imprescindible per no esdevenir un mer caprici formal. L'expressió *teoria de disseny* classifica actituds i activitats especulatives que es porten a terme en el projectar de disseny; però no solament classifica, es creu fonamentada per assenyalar una experiència peculiar. És això el que uneix els propòsits de la teoria amb els estudis particulars. En el seu intent de realitzar-se, són els propòsits els que estableixen una unitat entre aquests estudis. I en particular, l'experiència entesa com un debat entre el coneixement descriptiu i la intervenció es concreta en el tractament reflexiu del sentit i la fortalesa dels propòsits de desenvolupament històric del dissenyar. En la vessant de recuperació de procediments, continguts i materials que han estat ja exercitats i en la vessant —si encara és possible— de formulació de noves coherències d'actuació.

En resum, l'experiència cognoscitiva del projectar peculiar de disseny està construïda com una hipòtesi de comprensió d'una constant gènesi problemàtica, del compromís irrenunciable d'un incentiu originari, del seu sentit de futur i de la seva possibilitat o impossibilitat. La teoria de disseny és l'experiència d'un projectar presumptivament peculiar, la gènesi d'una identitat hipotètica encarada a un litigi amb una realitat específica.



### Notes de l'apartat 1.1.3.

- 1 Martí Font, Josep Maria (1990): *Aportacions a l'estètica de l'artefacte contemporani: model, tipus i ornament en la metodologia de la projectació*. Barcelona. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antonio Aguilera Pedrosa. Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació. Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura. Universitat de Barcelona. Pàg. 336.

Per a un major aclariment de la necessitat de l'ètica en el disseny, vegeu del mateix autor: Martí Font, Josep Maria. (1986): "Disseny i ètica". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, octubre de 1986. Núm. 1. Pàg. 123 a 129.

En cap dels dos casos Martí afirma la suficiència de l'ètica per caracteritzar el disseny.

Per contra d'aquesta problematització, el text d'A. Ricard que mencionem a continuació si que sembla pretenir aquesta assimilació amb arguments històrics i amb la finalitat d'orientar un incentiu del mateix disseny.

- 2 Ricard, André (1993): Resposta a la consulta: "El disseny, eina de futur". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, abril 1993. Pàg. 80-81. Núm. 8. Vegeu pàg. 81.
- 3 Wolf, Laurent (1971): Trad. Cast.: pàg. 41.
- 4 Wolf, Laurent (1971): Trad. Cast.: pàg. 8.
- 5 Nota general sobre l'expressió *forma d'experiència*

Creiem que l'expressió *forma d'experiència* requereix un millor desenvolupament.

El que segueix és només un apunt breu i inicial d'aquesta possible i necessària indagació que desborda els límits del que intentem desenvolupar.

No volem entendre el terme *experiència* en el sentit que li atribueix Aristòtil en el llibre primer de la *Metafísica*, és a dir, com a resultat d'una sèrie de records sobre el mateix assumpte que possibilita l'aplicació sobre casos individuals però sense saber la causa d'aquesta aplicabilitat. (Aristòtil: *Metafísica*. Vegeu: Llibre I. 980b fins 982a. Edició Cast.: Ed. Gredos, SA. Madrid, 1999. Pàg. 69 a 74.)

Tampoc no s'ha d'entendre aquest terme en el sentit del *Gorgias* de Plató:  
la experiencia hace que nuestra vida avance con arreglo a una norma

No són aquests els sentits perquè en aquests casos no s'afirma que qualsevol decisió normativa s'estableixi en funció dels debats que hem mencionat. Ja no estem tan segurs de si és possible incorporar algun aspecte del sentit que utilitza el mateix Plató en *La República* (*La República*. Llibre IX, 582. Edició Cast. a: Ed. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1983. Pàg. 266 i 267.), en el qual l'experiència també es pot unir a la reflexió en una comparació de diverses experiències d'actituds (comparació de valor que porta a terme el filòsof).

Seguint aquesta darrera consideració, i sense tenir en compte altres autors, ens interessem per aquells plantejaments que, en una primera aproximació, sembla que tinguin més

clarament present l'experiència com el resultat d'una decisió forçada en un debat. Creiem en la possibilitat d'indagació a partir de l'expressió *d'experiència interior* que podem trobar en Kant (Kant, Immanuel (1781-1787): *Kritik der Reinen Vernunft*. Ed. Johann Friedrich Hartknoch. Riga. Trad. Cast.: *Crítica de la razón pura*. Ed. Ediciones Alfaguara. 1978. Pàg. 33). Però això no vol dir (i la nostra referència a Kant ja ho indica) que ens interessin, si més no de bon principi, les investigacions que derivin o siguin de caràcter solament psicològic (de moment i pel fet que som conscients que el caràcter formal de la nostra proposta no es pot imposar en aquests tipus de plantejaments).

Ens interessem sobretot en els següents textos de Hegel, extrets de la traducció castellana de l'*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Només pretenem aclariments respecte al sentit d'aquest terme:

“Por otra parte, es igualmente importante que la filosofía se entere de que su contenido no es otro que aquel haber que [fue] originariamente producido y [continuamente] se produce en el campo del espíritu viviente; haber que se ha hecho mundo, mundo exterior y [mundo] interior de la conciencia; [es importante que la filosofía se entere de que] su contenido es la realidad efectiva. Nosotros llamamos experiencia a la conciencia más próxima de este contenido. Una meditación perspicaz del mundo distingue en seguida, en el ancho campo de todo lo que está ahí, interior o exterior, aquello que es meramente fenómeno, algo efímero e insignificante, de lo que en sí mismo merece verdaderamente el nombre de realidad efectiva” (Pàg. 105 i 106).

En el cas de l'*experiència* en el procés de disseny, pretenem mantenir aquest caràcter d'importància significativa, així com també la idea d'apropament.

“El principio de la experiencia contiene la determinación infinitamente importante de que para la aceptación de un contenido y para tenerlo por verdadero tiene que estar allí el ser humano; dicho de un modo más preciso: que el ser humano tiene que encontrar aquel contenido unido o enlazado con la certeza de sí mismo” (Pàg. 108).

En tant que, segons la nostra indagació, és l'experiència en el procés de disseny allò que pot constituir la seva pròpia entitat i la de la teoria, aquesta idea d'unió és fonamental.

“Así pues, quedamos en que el saber inmediato hay que tomarlo como un hecho. Pero de este modo se lleva la consideración al campo de la experiencia, a un fenómeno psicológico. (...) La facilidad que logramos en cualquier clase de saber, arte o habilidad técnica consiste en tener estos conocimientos y modos de actuar, cuando se da el caso, inmediatamente en la conciencia; es más, en tenerlos incluso en la actividad externa [identificados con ella] y en los propios miembros [corporales como habituación]” (Pàg. 171 i 172).

No podem menysprear el caràcter d'habilitat d'allò que anomenem *experiència* en el procés de disseny. Tot i així, no entenem la possibilitat d'una teoria que acabi formant una habilitat global de dissenyar. (cosa que no es tan evident per a molts casos de desesperació projectual per la constant (i també dramàtica) dissolució del disseny).

“(...) La religión, la eticidad, etc., por mucho que sean una fe o un saber inmediato, están simplemente condicionadas por la mediación que se llama desarrollo, educación, formación, etc.” (Pàg. 172)

Creiem trobar aquí una indicació respecte a la conclusió d'aquest mateix apartat. Però en el nostre cas no pretenem interpretar-lo més que en relació amb la impossibilitat que es pugui determinar el disseny i la seva teoria solament per decisions que parteixin només de la necessitat de la seva autonomia.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1817-1827-1830): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Heidelberg.

Trad. Cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1997.

Quan es parla de *forma d'experiència* respecte a cada una de les tres condicions, es vol

assenyalar que:

- 1) Des del dissenyar, cada una d'elles té una aparença de parcialitat.
- 2) Contraposat amb això, la *forma d'experiència* del dissenyar adopta la necessitat del caràcter de totalitat.
- 3) Els tres debats que les constitueixen no són assimilables entre si.

Un cop fets aquests aclariments, que demanen una recerca vertadera, creiem que allò que no hem pogut concretar aquí també està insinuat en el següent text:

“Entiendo aquí por experiencia una vida que transcurre continuamente en sí y se fusiona consigo misma, que está intacta naturalmente y en cierto modo plena de sentido, al menos según las apariencias. Quede abierto si se ha dado alguna vez tal vida en la experiencia y con continuidad, si este concepto no es sólo un deseo en un tiempo en el cual el concepto de experiencia, entendido como continuidad de la experiencia, está roto ante todo por los procesos técnicos, y en el que ya no existe una experiencia en este sentido enfático.”

Adorno, Theodor W. (1962-1963): *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1973.

Trad. Cast.: *Terminología filosófica*. Vol. I i II. Ed. Taurus Ediciones, SA. Madrid, 1991. Pàg. 148.

- 6 Fins i tot l'experiència com a accident, la més circumstancial de les tres condicions inicials, amb constant fragilitat davant la sorpresa de qualsevol contingut instantani, i que podria semblar que vessa contínuament la possibilitat d'un contingut estabilitzable, acaba conformant també una unitat. Com per exemple l'afirmació final d'aquest text. Jones, C. J. (1984). Pàg. 109.

“Este informe, escrito después de obtenido el resultado, hace que parezca más sencillo de lo que fue. Me llevó semanas. Lo más difícil resultó escoger y rechazar diversas fuentes de palabras e imágenes hasta encontrar algunas que de un modo indefinible parecían acertadas y susceptibles de conducir a accidentes acertados. Tratar de imaginar los resultados, tal vez la habilidad fundamental en el diseño consciente, socava la confianza, en la vida, que es la base del diseño por azar.”

Una unitat formulable en termes generals és precisament la unitat experiencial del descarnament, perquè el seu contingut és, pel cap baix, el grau d'intensitat d'un (postulable) frec processal amb la realitat, perquè és una aptitud per sorprendre miratges, fantasies, incongruències i mentides, en commocionada evidència.

Fins i tot, des d'una postura tan contrària a aquesta possibilitat de l'experiència-accident com la del concepte de *representació* de C. S. Peirce, aquest mateix autor acaba per reconèixer una degradació en sentit contrari a la de l'ideal de la lògica:

“Se sigue entonces, según Peirce, que debe diferenciarse entre el interpretante ‘emocional’ o ‘inmediato’ (...), el ‘energético’ o ‘dinámico’ y el ‘normal’ o ‘interpretante lógico’(...)”

Apel, K. O. (1967): *Der Denkweg von Ch. S. Peirce*. Ed. Suhrkamp. Frankfurt (Main). Pàg. 230 i 231. Citat a: Pérez Carreño, Francisca (1988). *Los placeres del parecido. Icono y Representación*. Ed. Visor. Madrid. Pàg. 57.

Aquesta mateixa autora insisteix en aquest caràcter gradual que fa postulable el frec amb la realitat:

“La interpretabilidad es el criterio de demarcación entre lo semiósico y lo no semiósico. Lo cual, lejos de suponer una división tajante entre fenómenos, supone, en virtud de la propia clasificación de los interpretantes, una gradación que va, des de el grado mínimo de semioticidad (...), al grado máximo, que lo es también de racionalidad: la actuación según leyes.”

Pàg. 58, del mateix text citat.

- 7 Margolin, Victor (1991): “Els estudis de disseny i l'educació dels dissenyadors.” A: *Temes de disseny*. Núm 6, Pàg. 37 a 54. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC.

Barcelona. Pàg. 41.

Aquesta formulació seria un exemple d'aquesta teoria particularitzada. Creiem que el text està expressat amb el mateix caràcter formal de possibilitat i crítica que el que nosaltres portem a terme. Tanmateix, caldria una recerca a fons en aquest article per afirmar això. En primer lloc caldria revisar la traducció en català i castellà d'aquest paràgraf, l'original del qual és:

“Since we don't agree on a single theory of society, it is equally impossible to postulate only one theory of designing”

(Vegeu pàg. 52 de la mateixa revista i data.)

- 8 Les primeres formulacions en disseny d'aquesta concreció de la resposta formal cal trobar-les en el període que s'anomena *modernisme*, en les arts aplicades, l'arquitectura (i el disseny), és a dir a finals del passat segle XIX i començaments del XX. No podem afirmar amb seguretat la vinculació d'aquesta resposta i la idea de *geni* en els romanticismes ni en els text de Kant. Més aviat, inicialment ens inclinàrem per negar enèrgicament tota assimilació en aquest sentit, tot i que considerem (com a hipòtesi de treball) que la vinculació entre els romanticismes i el mateix disseny és extraordinàriament forta (com ho és també amb determinats corrents religiosos), per contra del que s'ha dit fins ara en la majoria d'estudis històrics. No creiem que en el disseny la figura del geni sigui més que un recurs (frustrat) de càlcul per donar un valor unificat a la disgregació de les teories del disseny i del mateix dissenyar, no és pas una forma de consciència o pensament general o generalitzable. Això és el que pretenem argumentar aquí. Un exemple de la presència en aquest moment històric d'aquesta voluntat frustrada de càlcul la podem trobar en el treball teòric per orientar la política de conservació dels monuments, “El culte modern als monuments” d'Aloïs Riegl, del qual separem (potser injustament) el següent exemple:

“Según la concepción más reciente, se mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad del arte, exigencias que, ciertamente, están aún más lejos de encontrar una formulación clara y que en rigor nunca la encontrarán, puesto que varía incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro momento.”

Riegl, Aloïs (1903). Trad. Cast. pàg. 28.

- 9 Martinell, Cèsar. (1951): *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*. Ed. Aymà. Barcelona. Pàg. 92. No es pot objectar aquí l'argument anterior que l'arquitectura és diferent al disseny. S'ha dit que no són comparables, cosa la qual no vol dir que no hi hagi arquitectes que es puguin considerar (en algun moment) dissenyadors. Òbviament aquest text està datat en un moment i situat en un àmbit en el qual el terme *disseny* encara no tenia la significació a la qual ens estem referint aquí. Vegeu del mateix autor, com a exemple que aquí el que importa és el geni i no l'arquitectura, el seu llibre: Martinell, Cèsar. (1954): *Gaudinismo*. Ed. Amigos de Gaudí. Barcelona. Especialment pàgines 98 i 99.
- 10 Horta, Victor (1936): “Le Diplôme d'architecte”. A: Victor Horta. *Questions d'architecture et d'urbanisme. Textes choisis*. Pàg. 47 a 59. Ed. Académie royale de Belgique. Brussel·les, 1996. Pàg. 59.
- “Que la joventut em permeti retornar-me cap a ella; ella, que les seves il·lusions han estat les meves; ella, que el seu amor a l'Art iguala el meu; ella, que té una activitat tan gran i generosa, professionalment parlant; ella, en fi, que sap que tot el que és l'art modern d'avui com el d'ahir, ho deu al seu talent i no a algunes similituds amb la ciència que també sap intervenir i aplicar-se pels altres.”
- (La traducció és meva.)
- 11 Calvera, Anna (1992): *La formació del pensament de William Morris*. Ed. Destino. Barcelona. Pàgs.178 i 179. En aquest text queda molt clara la posició “de recurs” de la idea de *geni*. Justament, el que intenta solucionar Morris, també amb una altra solució, com passa sovint en la teoria de disseny i com estem mostrant en aquesta mateixa indagació. Creiem que és necessari insistir que no es diu aquí que la idea de *geni* sempre hagi de tenir aquest caràcter ‘solucionador’.

- 12 Van de Velde, Henry (1933): "La voie Sacrée". A: *Deblaiment d'art*. Pàg. 159 a 181 del mateix autor. Ed. Archives d'Architecture Moderne. Brussel·les, 1979. Pàg. 180 i 181.

"La Via cap a l'esdevenidor ha de quedar oberta; la Via en la que la meua imaginació de vell picapedrer, de peó envellit al servei del camí, ha cregut reconèixer LA MÉS MAGNIFICADA DE TOTES PERQUÈ CONDUEIX AL MATEIX INDRET ON ES TROBA LA FONT EN LA QUAL ES REFLECTEIX LA INTEL·LIGÈNCIA QUE VA CREAR LES MIL COSES ADMIRABLES DE LES QUALS LES FORMES I L'ASPECTE ETERNES SÓN EL RESULTAT FATAL DE LA LÒGICA PENETRADA D'ALLÒ QUE HI HA D'HUMÀ EN LES CREACIONS DE LA DIVINITAT I ALLÒ QUE HI HA DE DIVI EN LES CREACIONS DE L'HOME."

(Hem preferit mantenir l'aspecte tipogràfic original d'aquest text estrany. Hem cregut oportú afegir [y] per a la comprensió el text.)

- 13 Malgrat que també té un caràcter comercial, fins i tot presumiblement venjatiu, és il·lustratiu d'això el llibre: Wolf, Tom (1981): *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1982. Ja hem assenyalat anteriorment que considerem tot tipus de text sobre disseny.
- 14 Wolf, Laurent (1972). Trad. Cast. Pàg.162.
- 15 En el dissenyar professional (és a dir experimentat) es dona sovint el cas d'haver de resoldre de manera molt particular un encàrrec que és explicat com a molt similar a un altre dels ja realitzats recentment. Una experiència passada útil i valorada (i per això sorgeix la possibilitat efectiva de l'encàrrec) per fer front a allò més específic del nou encàrrec (sovint gens fàcil de determinar) que exigeix un tractament particular que marqui la seva singularitat respecte a l'anterior, sense que se'n pugui fer una comparació de millora que menyspreï de cap manera cap de les dues solucions. Dues solucions màximament correctes i respectivament singulars per al mateix problema. Una necessària experiència passada per configurar allò sobre el qual es imprescindible no tenir experiència.
- 16 Es podria qüestionar si aquesta mateixa indagació, que segueix estrictament la decisió d'assajar totes les possibilitats que s'han sabut entendre per concretar una comprensió de la *teoria de disseny*, no està també trobant aquest mateix resultat. Cada opció és negada com a possibilitat, això és el generalitzable. Però, en contraposició d'aquells que poden creure que això és derrotisme envers la *teoria de disseny*, aquesta generalització és alhora la millor afirmació entusiàstica per a aquesta teoria que busca un lloc específic, i per la mateixa possibilitat del desenvolupament del dissenyar. De cada examen no es dedueix que la *teoria de disseny* és un error (com tampoc el disseny) sinó solament s'afirma: "Per allò que pretén ser, que no sabem que és, aquesta no és una possibilitat."
- 17 Morris, William (1885): "The worker's share of art". Abril 1885. *Commonweal*. A: Briggs, Asa (1962): *William Morris Selected Writings and designs*. Penguin, Harmondsworth. Pàg. 140. Trad. Cast: *Morris, William: Arte y sociedad industrial*. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1975. Pàg. 183.

#### "LA PARTICIPACIÓN DE LOS TRABAJADORES EN EL ARTE

Me imagino la sonrisa amarga de algunos de nuestros camaradas al leer este título, preguntándose qué tendrá que ver un periódico socialista con el arte. Así que empezaré diciendo que comprendo demasiado bien cuan 'poco práctico' es este tema mientras el sistema actual de capital y salarios perdure. Pues bien, ése es mi tema."

- 18 Fem una interpretació d'aquesta visió de l'art per part dels treballadors no en el sentit que després el mateix Morris formularà, sinó en el sentit que esmentàvem més amunt en el text de Calvera (nota 11), que requereix una reconsideració de la (falsa) superioritat de l'artista.
- 19 Gropius, Walter (1922): "La vitalidad de la idea de la Bauhaus". Apunts del 3 de febrer de 1922 per una circular als professors de la Bauhaus. Inèdit. Citat a: Wingler, Hans M. (1962). Trad. Cast., pàg. 68. Aquest text també és citat a: Wick, Rainer. (1982). Trad. Cast.,

pàg. 37. La traducció és, en aquest cas, la següent:

“Recientemente, el maestro Itten nos ha planteado la cuestión de que habría que decidirse bien por prestar un trabajo individual en total oposición al mundo económico o bien por buscar el contacto con la industria; yo creo que en este problema radica la gran incógnita que requiere solución. Por decirlo de otra manera: Yo busco la unidad en la combinación, no en la separación de estas formas de vida.”

No hem pogut accedir a l'original, però creiem que les dues traduccions no mostren diferències substancials pel que respecta a la interpretació que aquí proposem.

- 20 Alexander, Christopher (1964): *Notes on the Synthesis of Form*. Ed. Harvard University Press. Cambridge i Londres. Trezena edició. Sense indicació de data. Pàg. 75. Edició castellana: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1969. Pàg. 77.

“No es posible, por lo tanto, reemplazar las acciones de un diseñador diestro por decisiones computadas mecánicamente. Pero, al mismo tiempo, la capacidad inventiva del diseñador individual es demasiado limitada para que él solucione con éxito, y exclusivamente por su cuenta, problemas de diseño.”

- 21 Fry, Tony (1995): “Sacred Design I. A Re-creational Theory.” A: Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995). Vegeu Pàg. 206.

“Així, l'acció, [entesa] com a atenció, és plantejada aquí per Spinoza i Heidegger com una manera de producció que no reverteix simplement en [el] productivisme. [Aquesta] atenció pot ser reivindicada com la custòdia de la pròpia vida [,] com a fonamental per a la vida mateixa; i com a amor als altres s'uneix amb la generalitat del disseny sagrat. No es fonamenta en el mandat sinó en l'adhesió [solidària].”

(La traducció és meva. S'han afegit alguns termes i puntuació en el text traduït, sempre emmarcats entre claudàtors.)

- 22 Sigui o no una 'eticitat' del tipus del compromís professional.
- 23 Així doncs, l'experiència determinada per aquesta condició de dependència contextual, aquella que es determina en el debat entre la planificació 'racional' i la dependència absoluta d'allò que és la 'realitat', comporta en ella mateixa el compromís ètic. No es pot oblidar, però, que és un compromís delimitat a l'engròs, d'una manera molt poc detallada. És precisament aquest caràcter de delimitació barroera (diríem que assegura el compromís ètic a força de sobrepassar els límits de la seva pròpia especificitat, a força d'excessos de contundència en la determinació ètica, cega o diletant) el que fa més evident, per exageració, la seva voluntat d'autonomia, de ser una activitat específica entre altres activitats. I és aquesta major evidència la que sovint pot fer dubtar de la implicació ètica de cada una de les altres dues condicions.



## 1.2. Teoria de disseny: Un contingut



### 1.2.1. L'aspecte temporal

*Es plantegen els tres aspectes temporals que corresponen a cada una de les tres condicions assumides: la urgència d'uns objectius; la progressió a una finalitat; l'atenció a l'instant. Caldria també un aspecte temporal per al projectar del disseny que els congegniés. Els resultats obtinguts fins ara provenen solament de l'aplicació de la primera condició i de la seva urgència per establir per a la teoria de disseny un tema per tractar o una situació a la qual cal aplicar-se. Però la indeterminació obtinguda ens aboca a la segona condició, al ritme d'una progressió.*

El mundo de las cosas fabricado por el hombre se convierte en un hogar para los hombres mortales, cuya estabilidad perdurará y sobrevivirá al siempre cambiante movimiento de sus vidas y gestas sólo en la medida en que trascienda la simple funcionalidad de los bienes de consumo y la utilidad de los objetos de uso.<sup>1</sup>

#### 1.2.1. a. Introducció

Allò que s'ha pogut establir fins ara per a la possibilitat de la teoria de disseny ha estat solament la seva problemàtica i el seu caràcter de constant hipòtesi estimuladora. Es podria pensar que, de fet, ja en la primera de les formulacions proposades<sup>2</sup> no hi havia res més que una simple indicació d'una recerca: la recerca d'una 'vertadera' (autèntica, radical) identitat projectual, com si fos la tensió cap a la realització efectiva d'una idea. Poc més podem dir de moment, malgrat que el ventall de recursos, propostes i experiències que s'han pogut revisar sigui molt elevat.

En els textos de teoria de disseny és difícil trobar escrita explícitament aquesta conclusió de mera superficialitat. Diríem que la gran majoria dels que hem pogut consultar només estan dedicats a l'argumentació de la seva pròpia resposta positiva, i que no es poden permetre mostrar aquesta presumpta debi-

litat. Així ho creiem veure ara: només aquells que fan una revisió d'una època passada i que ja poden tenir per segur la seva mateixa inseguretats, o aquells que gaudeixen de certa marginalitat per altres motius, fan esment d'aquest resultat banal. Tanmateix, cap text de teoria de disseny no deixa d'assumir d'alguna manera aquesta tensió de la necessitat d' 'aproximació' a la idea, en contra d'alguna altra 'evasió' que ho impossibilita.

El diseño es primariamente proyecto, aunque con el tiempo la palabra haya tomado el significado predominante de arte cosmética, de estética. La cultura del diseño puede concebirse como la cultura de las maneras de organizarse en este mundo en lugar de evadirse de él en la estética compensadora. Entonces el diseño se aproxima a la razón activa.<sup>3</sup>

Encara no admetem, però, que aquesta sigui l'única determinació possible del que és la teoria de disseny. Si atenem amb cura el que ella mateixa proposa (realitzar-se "en este mundo"), no podem deixar de cercar per a ella un contingut específic.

En primer lloc, hem d'atendre allò que s'ha desenvolupat fins ara en aquest mateix text. Intentarem fer una crítica de les seves mateixes possibilitats d' 'èxit'. Aquest apartat pretén precisament aquesta autorevisió. Però, no pas motivats per una norma d'autoreflexió, a la qual se sotmetria de manera implícita la present indagació, tot presumint la seva autosuficiència. És més simple: no s'ha qüestionat encara el principi pragmàtic de la primera formulació que acabem de recordar. Quan es deia que "l'expressió *teoria de disseny* ha servit, i serveix encara, per caracteritzar i classificar aquelles actituds i aquelles accions fonamentalment especulatives que (...)", de fet, s'intentava partir del seu servei, donant per suposada la possibilitat de caracterització del 'món' en el qual servia. Es pretenia explicar la referència de l'expressió *teoria de disseny* a partir d'un 'tercer' inqüestionable des del qual s'entreveuria la relació entre l'expressió i la referència. Però l'atenció a les mostres que s'han pogut treballar de teoria de disseny ens han revelat (si les hem sabut llegir bé) el seu caràcter constant de mer recurs.

What does make design a problem in real world cases is that we are trying to make a diagram for forces whose field we do not understand.<sup>4</sup>

Mers recursos, però malgrat això, no deixen de reivindicar la possibilitat d' 'eivar-se', de l'expressió a la referència, si més no, amb hipòtesis. Si

la *teoria de disseny* se'ns ha mostrat com una identitat projectual encarada amb una realitat específica i que es proposa, un cop i un altre, com experiència, cal també l'esforç de qüestionar la possibilitat de determinar aquesta realitat, és a dir, de comprendre el contingut específic sobre el qual hauria de poder treballar la *teoria de disseny*.

#### 1.2.1. b. L'aspecte temporal de cada condició

Com un assaig, en l'apartat 1.1.1 s'han proposat tres marcs de relació que havien de delimitar l'especificitat de la teoria de disseny:

- la teoria d'una activitat pràctica entre altres activitats;
- la teoria en un marc d'altres teories;
- la teoria en el mateix desenvolupament del dissenyar.

I respecte d'aquests tres marcs va semblar que se'n podien concretar tres condicions que calia que el disseny assumís simultàniament:

- 1) Posicionament com a activitat tècnica.
- 2) Tractament de temàtiques complexes.
- 3) El compromís del procés amb l'artefacte que es desenvolupa.

Però aquests tres compromisos no ho són solament respecte a tres 'realitats' o continguts respectius ('tecnicitat', 'complexitat' i 'artefacte en procés'), que es desenvolupin en un temps 'real' igual per a totes elles. La responsabilització amb cada una de les tres condicions és també un compromís amb allò que aquí ens agradaria poder anomenar inicialment una *forma problemàtica de temporalitat*. Cada una d'elles és la subordinació a una manera d'entendre l'efectivitat concreta, temporal, de les circumstàncies sobre les quals cal intervenir com a acció projectual en el seu desenvolupament. El fet d'assumir de manera simultània aquestes tres condicions no és solament un compromís formal per la possibilitat d'una autonomia, sinó també un compromís: per un desenvolupament temporal de l'acte projectual de disseny; per la correspondència del seu desenvolupament a unes circumstàncies que s'entenen realitzades en una *forma de temporalitat*; per una simultaneïtat que ha de realitzar-se també temporalment. Quines són aquestes tres *formes de temporalitat* (si és possible aquesta expressió), i quina és la que correspon al compromís de la simultaneïtat de les tres condicions?

La primera de les tres condicions, la posició del dissenyar com a activitat tècnica, pren la *forma temporal* de la urgència. La mateixa experiència com a autoensinistrament és el mecanisme de resposta ràpida (preparada abstractament o esdevinguda sense específica voluntat de reflexió) als requeriments de les circumstàncies concretes. Com si estigués emplaçada en alguna forma de salvament dramàtic no disposa de més crèdit que un termini imprescindiblement curt. Així ho veia Adolf Loos, fins i tot com una diferenciació fonamental:

(...) Ve usted, querido colega, siempre he pensado que entre nosotros existía una diferencia fundamental. Ahora veo que sólo se trata de una diferencia de tiempo, que puedo expresar en tres años. ¡Tres años! Por aquel entonces yo ya afirmé que era una porquería y usted lo hace sólo hoy.<sup>5</sup>

En circumstàncies extremes, quan està emmarcada en un càlcul a mitjà termini, l'activitat projectual del disseny, com qualsevol activitat tècnica, assumeix amb aquesta condició l'abstracció anul·ladora del 'mínim imprescindible'. És a dir, del 'flaix' d'una imposició argumentativa o de la pressió immediata d'un resultat real. Gairebé com una contradicció per assolir la seva pròpia presència temporal, sembla que només disposi d'un lapse de temps i que calgui furtar al calculador (dir 'projectista' està en el límit de la coherència) tota distracció i tot dubte; com menys durada aconseguixi més reduït serà el termini i per tant millor el guany.

La segona condició, la que obliga a assumir la globalitat d'una complexitat, és l'exigència d'una altra *forma de temporalitat*: fer possible l'esdevenidor. No estableix més objectius que l'escalada progressiva però, per això mateix, el seu compromís és també temporal, el vot per un demà no sempre definible però que cal assolir com un valor a partir de l'acció present. Com també fa palès Loos, però crítica:

No, precisamente la Deutsche Werkbund, no. Los miembros que la constituyen son hombres que intentan substituir nuestra civilización actual por otra. No sé por qué lo hacen. Sin embargo, sé que no lo conseguirán. Entre los radios de la rueda giratoria del tiempo nadie ha podido aún meter con rudeza la mano sin haberla perdido.<sup>6</sup>

No es tracta, com en el cas de la primera condició, de la determinació necessària d'uns objectius controlables i assolibles en el desenvolupament

d'una instrucció temporalment minimitzable. No es tracta de la consideració d'un sol estadi de temporalitat, de la reducció frenètica de tot estadi a l'únic present d'una relació funcional algebraica o procedimental. El tractament de complexitats requereix una aproximació progressiva que vagi decantant el seu domini, la seva captura. Allarga els terminis d'aquesta *temporalitat* a partir d'una acció projectual que ha de ser l'origen fundador d'aquesta aproximació, d'una llavor que hauria de donar a la llarga i progressivament uns fruits avui vagament determinables. L'esdevenidor d'una fertilitat.

La tercera condició, el compromís del mateix procés projectual a la complexitat d'allò que tracta i construeix, és l'autoajust amb aquesta complexitat, el conveni momentani amb allò que passa, l'acord amb l'instant, amb els ritmes que van autodeterminant la seva pròpia capacitat de comptar-se. Contemplació del succeir, i per tant d'una consciència del temps que no ve pas determinada amb un ritme preestablert, sinó constantment reconstruïda, com un recorregut helicoidal de concentració i dissolució al voltant d'allò que hauria de delimitar cada estadi de complexitat. Com també recorda Loos quan no vol sentir les predeterminacions cromàtiques i cosmètiques dels seus col·legues i prefereix entregar-se a esperar el resultat del color de la matèria en procés.

En aquella ocasión pensé en mi artesano. No era artista. Era un trabajador. No veía las flores. Tampoco las amaba. No conocía sus colores. Pero su alma estaba llena de colores que sólo podían representarse en esmalte sobre barro.

Veo a mi artesano frente a mí. Se halla sentado frente al horno y espera. Ha soñado colores que el Creador se olvidó de soñar. Y estos colores tienen que hacerse realidad, han de centellear y brillar, llenar a los hombres de alegría y melancolía.

El fuego arde. ¿Arde para mí o en contra mía? ¿Da formas fijas a mis sueños o los devora? Conozco milenios de tradiciones de taller (...). Pero aún no hemos llegado al final. El espíritu de la materia aún no ha sido vencido.<sup>7</sup>

#### 1.2.1. c. Allò que s'ha tractat fins ara s'ha mobilitzat des de la urgència de la primera condició

El coneixement d'aquesta vessant temporal de cada una de les tres condicions mostra com la primera condició, la que pren la forma de l'acció

urgent, de manera coactiva fa que sigui considerada sempre en un primer moment la pregunta pel material del qual s'obté el contingut de la teoria de disseny. Així ho prioritza Tomás Maldonado:

(...) Sobre el diseño industrial cada vez sabemos menos. Para superar esta contradicción, antes que nada hemos de precisar cuáles son los aspectos teóricamente no resueltos, que actualmente impiden una clara definición de la función del diseño industrial en nuestra sociedad.<sup>8</sup>

Segons la influència d'aquesta primera condició assumida, la investigació que porta a terme la teoria de disseny ha de determinar en primer lloc la realitat no del seu contingut sinó de l'objecte al qual s'aplica. Ha de determinar, abans que qualsevol altra investigació, que aquest objecte no és un 'constructe' fantasiós de la mateixa presumpta teoria. O millor dit, que la manera com és construïda segueix estrictament la condició de correspondre al seu objecte real i no a desigs momentanis. Iniciar la investigació en aquest qüestionament significa passar al davant de la segona condició (com es veu en el text de Maldonado en forma de 'saber'). Passa al davant, sota l'argument d'immunitzar la presumible especificitat experiencial de dissenyar contra la pèrdua de temps que significaria la seva dissolució progressiva cap al cim inespecífic de l'experiència. La primera condició afirma, amb molta pressa, que qualsevol coneixement sobre el dissenyar ha d'assegurar en primer lloc quina és la realitat d'aquesta específica acció projectual.

Però també, de bon principi, amb l'arrogància de saber-se coherent amb si mateixa i amb la por del descontrol procedimental, pretén desactivar la tercera condició per no caure en la possibilitat que l'acció del dissenyar sigui titllada públicament de joc frívol i temporalment inconseqüent amb el compromís sempre extern de l'efectivitat de cada dissenyar.

Un text contundent pot exemplificar aquest intent de desactivació de l'aspecte temporal de la tercera condició. Podria haver motius per a la reflexió del què estem fent (hi ha defectes), però és una qüestió de debilitat per allò que va més endavant.

Pues en el diseñado industrial, dentro del estilo de vida americano, a pesar de todos sus defectos, se encuentra actualmente el modelo más avanzado de este mundo. Y yo siento una gran debilidad por los modelos avanzados.<sup>9</sup>

Per tant, per determinar aquest objecte real la primera condició impo-



sa (pel fet de necessitar respondre a la seva manera i abans que cap altra) la pregunta per la possibilitat de determinar els objectius concrets que aquesta peculiar acció projectual ha de resoldre i els procediments que segueix. La pregunta per uns objectius que, per la seva concreció, han de permetre la determinació urgent. És la pregunta per l'especificitat d'allò que es pot experimentar pel projectar del disseny sense imprecisions temporals, la pregunta per la realitat efectiva de la possibilitat del mateix dissenyar. En definitiva, la primera condició és la que dóna el primer pas de l'intent de controlar el procés de la investigació teòrica del dissenyar. És a dir, obre el qüestionament de quin és aquest objecte específic de teoria que es diu *dissenyar*, de la seva unitat real, la unitat de la seva experiència projectual. És això el que ha succeït en els apartats anteriors.

I aquest primer pas ha aportat també els seus fruits. Malgrat que els resultats que s'obtenen són contraris a aquesta finalitat, és aquest primer pas el que ha permès postular, sense més consideracions 'entorpidores', la determinació del mateix triple condicionament. Així s'ha pogut constatar l'inici del recorregut reflexiu. Ha permès reconèixer que aquesta unitat no està definida ni en el marc d'una unitat personal, que no són solament les experiències de persones dissenyadores individuals. El dissenyar és una activitat imprescindible col·lectiva sobre la qual no valen tampoc subsidis legals i/o gremials, i que tampoc no està determinada per una temàtica específica en el marc d'una taxonomia que vinculi biunívocament temàtiques amb activitats. Tot això ha permès.

La primera condició situa en primer lloc la pregunta per la coherència intrínseca del dissenyar, per la procedència del material que ha de constituir la teoria *de* disseny, la realitat de la seva peculiaritat experiencial. Amb el seu mateix actuar imperiós postula que la determinació urgent d'objectius (d'experiència explícita per estar emmarcada en un marc temporal controlat) és l'única investigació apta per assegurar des del primer moment el seu propi desenvolupament real.

La primera condició usa l'experiència com a combustible d'enlairament de la recerca sobre l'especificitat de la teoria de disseny; però aquesta mateixa indagació ha esdevingut un debat sobre la realització de la mateixa peculiaritat, sobre la possibilitat de mantenir la preeminència singularitzado-

ra, (unificadora) d'aquests objectius concrets quan es fa palès que cada un d'ells no és sinó un recurs per resoldre només una de les condicions assumides, i no totes alhora.

- Quan es comprova que la temporalitat de la urgència s'ha de compartir amb les altres condicions de temporalitat, que ella mateixa no pot assumir enfront de les altres la constitució d'una unitat d'acció projectual.
- Quan es fa palès que el recurs de la definició tàctica no és més que una simulació fantasiosa.
- Que el recurs del gest indicatiu redueix tot artefacte 'dissenyat' a un mer desig esporàdic.
- Que el recurs de partir de la determinació d'usos és una dissolució en perilloses generalitats dels límits del dissenyar.
- Quan es comprova que la determinació d'una experiència única per a les tres formes experiencials no és més que la problemàtica d'una singularitat d'acció que no pot tenir predeterminada cap aptitud innata (geni).
- Que no té garantia de coherència, només la presumpció de ser una singularitat d'acció, una autonomia.

La urgència ha intentat evitar la indeterminació que semblen comportar les altres dues 'formes de temporalitat'. Ha intentat aconseguir per la seva via exclusiva (utilitzant procediments) la determinació de la presumpta singularitat de l'experiència projectual del dissenyar a partir del fet d'assumir les tres condicions. El procediment ha estat el d'establir objectius concrets a l'acció de dissenyar. Però aquest procediment no comporta, ni més ni menys, que adonar-se que ell mateix estarà implicat en la problemàtica d'allò que s'asso-leixi. No es poden determinar objectius sense que aquest fet sigui també una presumpció respecte de la unitat de l'experiència del projecte del disseny, respecte de la seva autonomia.

La pregunta pel mateix moviment projectual que assumeix simultàniament les tres condicions esdevé una evidència de la pregunta per l'autonomia de la seva acció, per la seva 'eticitat'. Si no estan determinades ni singularitats personals dissenyadores (que ja contindrien la seva pròpia autonomia) ni cap classificació de temes propis (classificació que postularia de manera

externa i prèvia al mateix dissenyar la seva pròpia proposta d'acció), llavors la qüestió sobre els objectius genèricament assumibles com a propis és la pregunta per la seva singularitat pràctica sense oblidar cap condició, ni cap *forma temporal*.

#### 1.2.1. d. L'origen d'una finalitat progressivament assolida

La precipitació de la urgència per determinar objectius no mediatitzats, prèviament assumibles, esdevé inconcreció d'objectius en constant debat. És llavors quan sorgeix la necessitat de la determinació a través de la construcció progressiva del domini de l'especificitat circumstancial. És llavors quan es converteix en imprescindible la investigació del coneixement de les circumstàncies socials, culturals, etc., i la determinació de les accions per intervenir gradualment en aquestes mateixes circumstàncies. La determinació de l'autonomia esdevé determinació (coneixement de... i praxi sobre...) de les circumstàncies fèrtils que haurien de gestar-la, són elles les que haurien de ser singulars. I de bon principi, però ara no en la forma de temporalitat funcional (acció projectual, objectius determinats) sinó en el sentit d'origen, de gènesi (circumstàncies, origen de la imprescindibilitat d'una singularitat projectual). La teoria de disseny es construeix amb l'experiència d'un projectar peculiar, és aquesta mateixa experiència. L'experiència de la possibilitat de la seva pròpia gènesi, d'una identitat encarada a un litigi amb una realitat específica, un litigi per a la seva pròpia singularitat contra una realitat que és precisament la que l'ha de fer possible.

Com a projecte necessàriament col·lectiu d'aquesta identitat projectual és alhora hipòtesi de determinació d'una constant generació problemàtica. En un extrem de la tensió experiencial de captura, l'extrem del coneixement; és la hipòtesi que, paralitzada momentàniament per poder-ne fer ús, es posa en joc cognoscitiu per entendre què és i com és allò que s'està generant en l'acció projectual i també per preveure què es el que es confirma i què no de la mateixa hipòtesi. L'acció projectual del dissenyar és el mitjà de corroboració de la hipòtesi de determinació cognoscitiva de la seva mateixa identitat. Què és el que en cada 'moment' de l'acció projectual aquesta mateixa acció està definint de l'artefacte que es va configurant?, i per tant: fins a quin punt es confirma la hipòtesi general d'allò que podem conèixer com a propi del dis-

senyar? Aquesta tendència està especialment defensada quan es comprova, a més, que la temàtica que cal tractar és canviant.

This transition in the conception of design is particularly important in application to newly emerging design tasks, such as the making of computer software, to which traditional techniques, such as design-by-drawing, are completely inapplicable.<sup>10</sup>

I en l'altre extrem de la mateixa tensió experiencial, l'extrem de la intervenció progressiva, de la praxi; és també una hipòtesi que necessita ser paralitzada momentàniament, però ara és hipòtesi d'una efectivitat d'una intervenció singular, no de coneixement. Incentiu de la possibilitat efectiva d'allò particular de l'artefacte que s'està projectant, i també incentiu de determinació d'allò singular del dissenyar com a intervenció efectiva. Què és el que en cada moment de l'acció projectual aquesta mateixa acció està determinant com a aptitud d'intervenció de l'artefacte que es va configurant?, i per tant: fins a quin punt es confirma la hipòtesi general d'allò que ha de valdre com a pròpia praxi del dissenyar?

En aquest sentit són especialment significatius els esforços d'allò que Bonsiepe anomena *disseny de la perifèria* en contraposició al *disseny de la metròpoli*:

El proceso revolucionario chileno ofrecía la posibilidad objetiva de desarrollar un modelo proyectual y de someterlo a prueba práctica, lo que está absolutamente en contraste con los modelos proyectuales de la metrópoli.<sup>11</sup>

Tot i que algú podria qüestionar l'última afirmació de Bonsiepe per motius polítics, aquí al·leguem només que no es pot oblidar també la dialèctica entre “models projectuals” que existeix entre diverses persones que intervenen en una activitat projectual de disseny en un marc no necessàriament revolucionari (o en tot cas revolucionari en la mesura que ho sigui sempre el disseny). Sovint la seva formulació és molt més subtil i no hi ha qui la registri. Aquests també ens interessen, de fet ens interessen molt més que els formulats; tot i que el seu estudi és molt complicat, segurament són més complets. I són els que intervenen en la formació escolar de futurs ‘presumptes dissenyadors’ i per tant actuen també en la determinació del mateix disseny.

¿A través de qué tipo de proceso puede, entonces, un estudiante comenzar a formarse en diseño cuando, en principio, no entiende lo que

significa diseñar y no puede reconocerlo ni producirlo?<sup>12</sup>

I com a hipòtesi de determinació (entre el coneixement i la praxi) d'una constant generació problemàtica, la teoria de disseny és la consideració de si mateixa com a teoria, del seu dret a considerar-se teoria en mig d'altres teories. La teoria de disseny és l'intent de determinació d'un contingut teòric coherent; l'intent d'un àmbit propi com a teoria en el qual la preposició *de* pren ara el caràcter d'entendre el dissenyar com el seu objecte i ja no el marc d'on procedeix. La teoria de disseny és la investigació sobre la possibilitat de la coherència teòrica del seu contingut. És el qüestionament de la coherència del distanciament de preparació del coneixement que ha de ser apte per entendre les circumstàncies en les quals s'opta per aquesta problemàtica d'identitat. Però també és la 'comprensió' de l'aptitud prèviament definida (i corroborada o corroborable) per incitar el seu mateix moviment, per incentivar en aquestes circumstàncies el propi procés de gènesi del dissenyar. La teoria de disseny té com a tema particular el coneixement i la proposta d'acció projectual d'artefactes d'ús sobre la possibilitat d'intervenció sobre les circumstàncies que la fan necessària: és la teorització d'un canvi (de progrés) que hauria de trobar el seu sentit, que hauria de ser promogut per la presència d'uns determinats canvis circumstancials.



## Notes de l'apartat 1.2.1

- 1 Arendt, Hannah (1957(?)): *Labor, work, action. A lecture*. Manuscrit a: "The Papers of Hannah Arendt". Library of Congress.  
Trad. Cast.: "Labor, trabajo, acción. Una conferencia". A: *De la historia a la acción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1995. Pàg. 89-107. Vegeu pàg. 103.  
La possibilitat de transcendència a la qual es refereix Arendt conté també un canvi en la comprensió del temps.
- 2 Vegeu pàgina 48: "l'expressió *teoria del disseny* ha servit, i serveix encara, per caracteritzar i classificar aquelles actituds i aquelles accions fonamentalment especulatives que pretenen orientar i esperonar el sentit de les activitats projectuals del dissenyar i alhora també facilitar la comprensió i la comunicació dels resultats que se n'obtenen."
- 3 Aicher, Otl (1987): Trad. Cast., pàg. 182.
- 4 Alexander, Christopher (1964): *Notes on the Synthesis of Form*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).  
Trad. Cast.: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1969. Pàg. 27.  
"Lo que sí hace del diseño un problema en los casos que se plantean en el mundo real es el hecho de que estamos tratando de hacer un diagrama para fuerzas cuyo campo no comprendemos."
- 5 Loos, Adolf (1903): "Aus meinem Leben". A: *Trotzdem*.  
Trad. Cast.: "Un episodio de mi vida". A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA.. Barcelona, 1972. Pàg. 155.
- 6 Loos, Adolf (1908): "Kulturentartung". A: *Trotzdem*.  
Trad. Cast.: "Degeneración de la civilización". A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA.. Barcelona, 1972. Pàg. 119.
- 7 Loos, Adolf (1904): "Keramika". A: *Die Zukunft*.  
Trad. Cast.: "Cerámica". A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA.. Barcelona, 1972. Pàg. 104.
- 8 Maldonado, Tomás (1958): Conferència pronunciada en la Gran Exposició Universal de Brussel·les (Expo 58), el 18 de setembre.  
Trad. Cast.: "El diseño y las nuevas perspectivas industriales". A: Maldonado, Tomás. (1974)a: *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets. 1946-1974*. Ed. Giulio Einaudi Editore, s.p.a. Torí. Trad. Cast.: *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA.. Barcelona, 1977. Pàg 71- 79. Pàg. 71.
- 9 Extret d'un d'aquells escrits que no desitjarien ser anomenats *teoria de disseny* per no infiltrar autoqüestionaments, però que aquí no podem apartar tan fàcilment. Loewy, Raymond (1951). Pàg. 346.

- 10 Mitchell, C. Thomas (1993): *Redefining designing. From Form to Experience*. Ed. Van Nostrand Reinhold. Nova York. Pàg. 132.

“Aquesta transició en la concepció del disseny és particularment important en l’aplicació a les noves tasques de disseny que estan emergint, com l’elaboració de *software* de computadora, en les quals les tècniques tradicionals, tal com les del disseny dibuixat, són completament inaplicables.”

(La traducció està sota la meua responsabilitat.)
- 11 Bonsiepe, Gui (1975): *Teoria e pratica del disegno industriale. Elementi per una manualistica critica*. Ed. Giangiacomo Feltrinelle Editore. Milà.

Trad. Cast.: *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA.. Barcelona, 1978. Pàg. 107.
- 12 Schön, Donald A. (1987): *Educating the reflective Practitioner*. Ed. Jossey-Bass Publishers. San Francisco i Londres.

Trad. Cast.: *La formación de los profesionales reflexivos. Hacia un diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Ed. Cast. Ed. Paidós i Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1992. Pàg. 113.



## 1.2.2. Investigació històrica

*Es proposa una crítica de l’afirmació segons la qual l’estudi sobre la història és la vertadera teoria de disseny. Sembla que es pot cercar un esdeveniment històric (com per exemple la Revolució Industrial) que desplegui un àmbit temporal en el qual és possible comprendre la problemàtica de constitució d’aquest “subjecte” que assumeix simultàniament les tres condicions i les seves formes particulars d’exigència de desenvolupament en el temps (urgència, progrés i atenció a l’instant). Però l’estudi sobre la història no aporta capacitat de control en el marc del procés de disseny.*

(...) Els coneixements derivats de l’anàlisi semiòtica o històrica, com també les aportacions de la psicologia i de la sociologia, poden ser molt útils al procés de disseny, especialment quan s’apliquen a l’estudi i la crítica dels artefactes i valors culturals preexistents al projecte, a causa fonamentalment de la posició interdisciplinària de l’activitat de dissenyar. Però tot això no serveix de gran cosa a l’hora de portar a terme la tasca projectual i productiva.<sup>1</sup>

### 1.2.2. a. Introducció

No ens creiem capacitats per arribar a una única conclusió del que s’ha desenvolupat fins ara. Presumiblement, a més d’una incapacitat personal, és possible que la resistència al resum provingui de la mateixa matèria que estem intentant comprendre: *la teoria de disseny* ha aparegut com un tema indeterminat, un ‘repte’ d’autoconstitució. Sovint ens sembla que si no s’està compromès, en algun grau, amb allò que sembla activar el disseny, molts dels textos de teoria (o igualment d’història del disseny) no serien de cap manera comprensibles. Apareixen com a elucubracions estranyes i sense cap mena de rigor teòric.

While [design] theorists strive to draw ever sharper boundaries around the realms of art, design, craft and so forth, their efforts are constantly undermined by practitioners who delight in working in the gaps between realms or who combine them in unexpected ways.<sup>2</sup>

Repassem amb una lectura atenta el text de John A. Walker que acabem de transcriure, però amb la simulació de no saber de cap forma què es vol dir amb el terme *disseny*: Què en trauríem? Probablement ens preguntariem com és possible que es parli de la incomprensió del que és una professió, si en el món occidental tota professió té establert el seu camp d'actuació mitjançant les normatives gremials, col·legials, governamentals, etc. Tota professió canvia en el transcurs de la història. Però: es pot concebre una professió que canviï substancialment en funció de 'delectacions' individuals, i que aquestes propostes tinguin també suficient valor per ser considerades, malgrat que no és segur que siguin acceptades socialment i operativament, és a dir, efectivament? No serà que no és pas una professió? Com podem concebre una teoria d'això que s'anomena *disseny* si no podem acordar mínimament el lloc específic del disseny? És acceptable el treball d'una teoria en aquestes condicions?

Tanmateix, creiem que aquí aquest tipus de preguntes ha tingut resposta, tot i que no totalment satisfactòria, a partir d'un pressupòsit que de bon començament ha demanat acceptació. Preferim repetir-lo: en la configuració projectual s'assumeixen simultàniament tres condicions (compromís tècnic, assumpció progressiva d'una 'globalitat' complexa i autoajust a allò que es va determinant). La realització d'una activitat projectual a partir d'aquest tipus de condicionament s'experimenta problemàticament. Cada una de les tres condicions sembla impedir que les altres dues puguin acordar una manera de portar a terme l'activitat projectual. La primera (compromís tècnic) ordena que les altres dues no portin a terme una activitat al marge d'allò que, en cada moment, el sentit comú entén com a vertaders problemes concrets que cal resoldre. La segona (captura progressiva) pretén que les altres dues no paralitzin el progrés de l'activitat projectual, amb la sobrevaloració de les eines o dels processos. La tercera (dependència d'allò concret) reivindica que les altres dues no arribin a dissoldre en la igualtat tot el que sotmeten als procediments o a la captura.

Aquesta realització (ben poc definida), a la qual li posem el nom de *disseny*, pretén aplicar-se a temes concrets, i és en la necessitat urgent de determinació d'aquests temes on descobreix el seu caràcter problemàtic, fins i tot, la constant possibilitat d'autoanul·lar-se. La teoria de disseny vol expressar aquest descobriment constant. Però és un descobriment que no hauria estat

possible si no s'assumissin precisament aquestes tres condicions. Quan ha volgut acabar amb les indecisions, s'ha descobert a si mateixa com a crítica tan radical que no pot delimitar-se. Però és una crítica tan extremadament radical que tampoc no pot admetre renúncies i, per tant, es converteix també, malgrat el resultat insatisfactori, en estimuladora del disseny que la mobilitza. Intrínseca, crítica i estimuladora de la possibilitat del disseny, en el seu mateix intent de desenvolupar-se.

Sembla impossible, sembla irrenunciable. No hem sabut trobar cap text de teoria de disseny que expressi alhora aquests dos extrems. La majoria dels que hem revisat tenen tendència a ressaltar que el disseny és indispensable i que, si no s'assoleix del tot, és per motius contingents que cal superar. Probablement, la segona condició està empenyent.

La qüestió sobre l'expressió *teoria de disseny* ha començat per la pregunta sobre el tema d'aquesta teoria: això hauria de ser la preocupació fonamental per explicar a què es refereix i, a partir d'aquí poder desenvolupar-la i aplicar-la al dissenyar. Com diu el mateix Walker:

Specifying the object of study, establishing the boundaries of the subject, are the first tasks of any new intellectual discipline.<sup>3</sup>

És la primera pre-ocupació, com indica la primera condició. Però, no per això és necessàriament la primera ocupació (temporalment) ja que res no pot fer esperar que això sigui sempre possible.

What is certain is that the boundary line of any discipline is fuzzy rather than sharp and that it overlaps the circles of several other disciplines.<sup>4</sup>

Els resultats obtinguts no són aptes per explicar quina és la temàtica de la teoria de disseny. Només la forma del seu moviment intern que difumina els límits de la seva temàtica. Es podria intentar descriure i explicar aquesta 'esfumadura' a partir de l'establiment d'un marc temporal que mostri com és que s'han assumit alhora les tres condicions (que, com ja s'ha dit, tenen respectivament una expressió temporal). Un marc temporal que faci comprendre el fet de la seva assumpció simultània. És només això el que es pot esperar per a la comprensió del què és el disseny i la seva teoria? Observem la primera resposta, la que afirma que la teoria de disseny ha de ser recerca sobre la història.

## 1.2.2. b. Recerca sobre la història

Si admetem aquesta possibilitat d'un marc temporal, la teoria de disseny es mostra com l'esforç de comprensió de les circumstàncies que determinen cognoscitivament i mobilitzen el dissenyar (amb una reformulació constant), i per tant a si mateixa. És a dir, és la comprensió d'uns canvis en la generació constant d'una identitat que vénen promoguts per uns canvis circumstancials. És aquesta consideració el motiu pel qual es mobilitza frenèticament la decisió que la vertadera recerca sobre el disseny és l'estudi de la seva història.

Sólo puede inferirse una teoría de la configuración, a partir del mismo desarrollo histórico de las relaciones sociales y de las tendencias que han perseguido su transformación.<sup>5</sup>

Fins i tot, si hem sabut entendre bé la proposta de Walker, podem veure com també s'assenyala aquest aspecte en la mateixa investigació sobre la història del disseny. Aquest autor entén que hi pot haver un nivell superior d'investigació sobre les teories i la mateixa historiografia del disseny. Una mena de metadiscurs històric que se situa per damunt del simple registre de dades d'una crònica i també per damunt de les trames de relats històrics parcials.<sup>6</sup> Segons Walker, per sobre de la "history of design" hi hauria la "Design History", en una funció de metallenguatge al qual cal arribar:<sup>7</sup>

4	Meta-meta-meta-discourse of writings about the writing of histories of design	Design historiography
3	Meta-meta-discourse of writings by design historians about levels one and two	Histories of design
2	Meta-discourse of writings and images about design	Journalism about design, advertisements, consumer reports, trade magazines
1	The discourse of design	Designed goods, concepts, methods and theories used by designers

Walker, John A. (1989): *Design History and the History of Design*. Ed. Pluto Press. Londres. Pàg. 15.

Sembla que ara, sota aquesta decisió, les deficiències observades en els recursos teòrics anteriors mostren més clarament les seves limitacions. Si s'entén la teoria de disseny com una labor d'investigació sobre la història, llavors és més comprensible com és que la definició tàctica del *dissenyar* (el recurs de fixar amb objectius urgents la resolució del debat que genera el sentit de l'experiència projectual com a autoensinistrament) s'ofereix com el gest sempre més antic, independent d'allò nou concret que pugui haver succeït. El primer dels textos de Walker que hem indicat anava també en aquest sentit; la mateixa pràctica del disseny ofereix uns propòsits de canvi que no poden estar fàcilment inclosos en una simple delimitació temàtica que converteixi el disseny en un fet estable. Fins i tot els mateixos treballs de recerca sobre la història del disseny haurien de tenir en compte aquesta consideració, i no pensar també que, en el fons del seu cor històric, el disseny conté una realitat invariànt:

Resistance to theory is widespread among design historians impatient to practise despite the fact that one cannot begin a history of design without immediately encountering theoretical issues such as 'What criteria will limit the corpus and determine periodization?' Refusal to engage in theoretical reflection results in simplistic, crude histories which fail to do justice to the complexities of reality.<sup>8</sup>

Des d'aquesta proposta sembla que es pot afirmar que el primer debat que ha de donar sentit a aquesta experiència de la primera condició (entre els procediments obtinguts cegament en els encerts anteriors d'una activitat projectual i l'habilitació instrumental d'uns formalismes genèricament determinats) només pot trobar el seu sentit en la preparació prèvia que compti amb certa amplitud d'acceptabilitat circumstancial i no en una única concreció. Walker fa, però, aquesta reflexió respecte a l'adopció de criteris estàtics encara que, amb la idea de la interdisciplinarietat, es pretengui un abast més gran:

The word 'interdisciplinary' is also being applied to design history. Design historians envisage that they will use concepts, theories and methods drawn from other disciplines such as sociology, anthropology, linguistics, art history and economics. While it is perfectly proper that design historians should learn as much as possible from other disciplines, the importation of 'foreign' concepts is problematical because the objects of study and goals of such disciplines differ from one another.

(...)

Furthermore, there is a problem of compatibility: ideas drawn from different disciplines may well contradict one another.<sup>9</sup>

Tanmateix, creu poder proposar una opció:

Perhaps the most effective way in which design historians could benefit from a multidisciplinary approach would be to establish teams of scholars from different disciplines to work collaboratively on common themes and problems.<sup>10</sup>

En aquesta opció hi ha, a més, la consideració fonamental que l'estudi que tindrà més ampli abast serà aquesta "Design History" (construïda en col·laboració), des del moment en què està per sobre de qualsevol altre discurs sobre el disseny i tendeix a explicar tots aquests discursos de jerarquia inferior a partir de la relació amb les circumstàncies que els han constituït. Allò que fins ara nosaltres havíem anomenat com *teoria de disseny* s'entén ara com aquest *meta-meta-discurs* històric. Des d'aquest punt de vista, tot allò que s'ha proposat fins ara (els recursos que assignaren una resolució dels debats 'experiencials', que hi predeterminen un sentit) és una acció teòrica contrària a la coherència d'aquesta presumptiva investigació vertadera, la que parteix de la tematització del canvi específic (la història), del cas concret en el seu mateix desenvolupament.

Així, es fa evident que, per la seva pròpia constitució, l'autoensinistrament és contrari als canvis, però justament són els canvis els que aporten el contingut, la significació històrica. I també s'evidencia que la definició tàctica representa sempre una classificació de possibilitats d'intervenció que ha de deixar al marge les altres opcions inesperades, les creadores d'esdeveniments d'interès històric. I el mateix succeeix amb el recurs del gest indicatiu, ja sigui d'artefactes "de disseny" o d'elits "dissenyadores", perquè creu en la possibilitat de mantenir, amb una simple decisió afirmativa incorporada al gest, un valor més enllà de la circumstància específica del mateix acte afirmatiu, i, per tant, oblida tot allò que pogués passar al mateix artefacte o al seu marc d'ús. El mateix historiador del disseny John Heskett sembla concebre l'acció projectual del disseny en un cert marge de la comprensió històrica:

Una vez llegado a la fase de producción, el diseño pasa a formar parte, como objeto tangible, de la realidad física de su tiempo, aplicado a una función concreta en una sociedad que condiciona la manera en que se valora y percibe su forma.<sup>11</sup>

## 1.2.2. c. ‘Ara’

Però allà on aquesta opció (que la teoria de disseny és recerca sobre la recerca de la història de l’acció projectual d’artefactes) se sent més vehement és per mostrar la incongruència d’aquella proposta que ja s’ha considerat anteriorment, segons la qual cal limitar-se a una descripció de l’efectivitat i la complexitat de les relacions entre els artefactes i els usuaris. Tota aquella experiència cognoscitiva sobre aquesta relació decantada en l’acció projectual de disseny és un coneixement a partir de considerar-se precisament acció de disseny; o bé dóna per suposat el valor cognoscitiu específic de disseny d’allò que tracta, o bé s’assimila a qualsevol altra activitat de creació de solucions, com podria ser, per exemple, que dissenyar i inventar passessin a ser una sola cosa.

La afirmación de que un producto debe ante todo funcionar (...) denota un trivial positivismo.<sup>12</sup>

Un cop més un simple exemple que creiem que és significatiu pel fet de ser el valuós treball teòric d’un dissenyador suficientment reconegut. És el text que abans hem mencionat d’André Ricard que s’anomena “Diseño. ¿Por qué?”. El llibre conté 232 pàgines, sense comptar les que contenen les notes i els índexs. Les primeres 163 pàgines estan dedicades a una reflexió sobre el paral·lisme entre els processos de la vida i els de la producció humana. Sense pretensió de delimitar excessivament el seu contingut, podríem anomenar aquesta part com la *secció biofuncionalista*. Doncs bé, en aquesta part no es fa menció explícita sobre el disseny. A les 69 pàgines següents es comença a plantejar directament el disseny, amb l’intent de delimitar-lo com a cas molt particular dels fenòmens anteriorment exposats (afegint el concepte de forma en la definició del mateix disseny (pàg. 170)). Però aquest intent no té èxit: per fer aquesta delimitació es fa imprescindible el canvi de temàtica i es passa a fonamentar-se en consideracions històriques<sup>13</sup> i ja no biofuncionalistes. La investigació sobre la història mostra que cal considerar també la inversió d’aquell sentit únic de ‘baixada’ a allò concret (al disseny) que tenien aquestes propostes sobre la relació entre artefactes i ésser humà. És a dir, que cal ‘pujar’ des del concret de les tasques projectuals i la seva situació històrica cap a una delimitació (historiogràfica, ja no biofuncionalista) d’aquest esdeveniment que anomenem ‘disseny’. En resum: la teoria de disseny que es limi-

ta a la relació problemàtica i complexa de l'ús creu poder afirmar que aquesta problemàtica és capaç de delimitar el disseny; creu que només cal atendre a la seva presència en un 'món' d'existència inqüestionable i obrar en conseqüència; creu també que aquesta atenció a l'ús és possible, neutra, ahistòrica, que no cal aconseguir-la en un desenvolupament constant, i en una reformulació també constant, que no s'ha d'autoconformar a les diverses circumstàncies d'aquest 'món'. Però, quan vol concretar el mateix disseny, es veu irremediament abocada a la recerca historiogràfica.

És aquí on la proposta per una teoria que, sense la pretensió inicial de ser historiogràfica, bàsicament es fonamenta, però, en els estudis sobre la història es creu capaç d'explicar aquest fet, i per tant considerar-se com a veritadera teoria de disseny.

En primer lloc, perquè inclou el sentit de 'pujada' des del desenvolupament concret del disseny. Perquè l'afirmació que la teoria de disseny és investigació sobre la recerca que té com a objecte la història del disseny parteix de la constatació de la seva inclusió en la mateixa investigació com a subjecte d'un canvi, com a subjecte històric. És a dir, considera que les seves propostes per una coherència formal de la seva temàtica complexa i problemàtica depenen d'allò que succeeixi en el dissenyar concret, en tant que la història del disseny és també la història d'aquestes propostes.

I, en segon lloc, perquè tampoc no oblida el sentit de 'baixada' des de les seves propostes a la recerca historiogràfica. Perquè és la recerca sobre la recerca de la història d'un subjecte problemàtic que no es pot predeterminar sense una aliena precognició de coherència amb caràcter no-històric, és a dir sense pressuposar-lo amb una possibilitat d'efectivitat que no sigui problemàtica. Perquè les circumstàncies que han de determinar la necessitat de la generació de la seva autonomia no es poden investigar sense pressuposar una determinació de la seva particularitat. Perquè no és la història d'uns personatges, d'uns col·lectius, d'uns procediments o d'uns problemes que ja hagin mostrat el seu sentit més enllà de les circumstàncies històriques concretes que protagonitzen. Perquè assumir simultàniament les tres condicions no és solament un canvi específic sobre el 'subjecte' de l'acció projectual comuna, sinó un canvi que no deixarà de ser constantment reiniciat sobre si mateix en la recerca de la seva possibilitat.



Cal assenyalar, però, que la pregunta teòrica sobre el disseny no és la pregunta pel resultat d'una funció de tipus iterant a partir del triple lligam de 'temporalitat', que progressivament vagi decantant, entre 'pujades i baixades', una essència del disseny, amb un nou aspecte d'aquesta 'temporalitat'. És comú trobar escrits sobre el disseny que pretenen demostrar el valor definitiu d'una determinada manera d'entendre el disseny a partir d'afirmacions com:

El desarrollo histórico de la disciplina ha ido decantando las formas de conciencia más profundas y resistentes dejando finalmente a la vista (...) el carácter esencialmente (...) del diseño.<sup>14</sup>

L'entusiasme per una determinada opció de disseny, quan aquesta té, a més, un reconeixement en els "profunds i resistentes" àmbits de poder social, pot fer entendre aquest 'fatalisme' històric. Però aquest lligam és l'opció per una altra forma de temporalitat que no sigui resultat d'una funció abstracta (com la de la iteració), sinó una dependència d'allò concret de les circumstàncies que han de donar sentit a l'acció de dissenyar. Perquè aquelles formes de temporalitat provenen (cal recordar-ho) precisament de tres formes experiencials problemàtiques de relació amb aquestes circumstàncies i no són pas nombres calculables.

Sense considerar, per tant, aquest sentit de 'funció iterant', sembla, per tant, que la forma de temporalitat de l'acció de dissenyar sigui la forma de la seva autoconstitució com a subjecte històric en el present. És precisament aquest sentit històric el que sembla que es pregunta (planteja) la teoria del dissenyar com a teoria que parteix d'un canvi circumstancial. Perquè tot reinici de canvi ho és sobre (i promou) unes circumstàncies concretes diferents i no d'una mera opció abstracta per les tres condicions. Sempre sota la pregunta sobre què és allò que passa ara en el mateix obrar projectual, sota la pregunta sobre quina és la seva situació circumstancial actual. Allò que passa ara és allò únic en comú per a les tres condicions que s'assumeixen simultàniament, ara.

Però, això sí, sobre un 'ara' conflictivament definit entre: la situació puntual segons uns terminis, segons uns objectius, segons un càlcul d'una urgent eficiència actual (primera condició); la hipòstasi del sentit actual de l'artefacte que en va resultant que ha de fer possible un avenir (segona condició); i la hipòstasi de la mateixa actualitat com a única garantia de contacte amb la complexitat, com a atenció insistent a allò que passa, com a únic regis-

tre vertader d'allò que tindrà dret a ser considerat actualitat (tercera condició).

Des d'aquest criteri segons el qual la teoria del dissenyar és investigació sobre la recerca de la història, sembla que els termes *efectivitat*, *possibilitat* i *actualitat* són expressions que podrien passar a ser sinònimes en aquesta acció teòrica. I si s'entén l'actualitat com la categoria que es refereix al contingut específic d'allò que passa ara, com el contingut del present que neix com a història efectiva o com a possibilitat, llavors la teoria de disseny sembla que hauria de ser una labor d'estudi que parteix de la història. Sembla que l'àngel que havia assumit simultàniament les tres condicions hauria de trobar en la comprensió que aporta la recerca sobre la història la materialitat del sentit d'aquesta opció 'actual' per a una particular autonomia. Des d'aquest punt de vista, aquell voluntarisme insubstancial que estava dispers en la varietat de subjectes que opten pel dissenyar, queda superat com un idealisme genèric, com un monstre electrificat d'infinít o carrincloneria submissa, incapaç d'alliberar el dissenyar dels límits del projectar comú. Aquest és segurament el punt de vista de Bonsiepe quan fa la crítica a aquella proposta, esperem que ja històrica, segons la qual cal tendir simplement a la bondat de la forma.

Según esta interpretación, al diseñador industrial le es confiada una función misionera. Sus ramificaciones desembocan en el movimiento de la buena forma (“good design”) que busca educar al consumidor medio y al productor con objetos seleccionados por su real o supuesta calidad proyectual.<sup>15</sup>

Hom decideix que la teoria de disseny ha de partir de la recerca històrica sobre el dissenyar perquè les altres aproximacions al seu contingut específic s'han mostrat com a fantasies d'instrumentació procedimental, gestos indicatius aliens que es difuminen al cap de poc de ser pronunciats, o precipitades investigacions que dissolen la seva especificitat en generalismes que presumeixen allò que volen explicar, la seva existència de fet. I perquè es fa valdre sovint com l'única forma de coneixement apta per incorporar el desenvolupament de la 'problematicitat' del dissenyar, per tractar l'especificitat del canvi circumstancial que ha de promoure el fet d'assumir simultàniament les tres condicions. Per incorporar com a tema propi la comprensió del sentit d'aquest canvi que promou la constitució de la pròpia autonomia constantment investigat en el mateix dissenyar. És a dir, per incorporar el seu mateix desenvolupament com a tema.

Design history, it is proposed, shall be the name of a comparatively new intellectual discipline, the purpose of which is to explain design as a social and historical phenomenon.<sup>16</sup>

Sembla, per tant, que la particularitat ètica de l'acció del dissenyar sigui només comprensible com a subjecte històric, que aquesta 'historicitat' sigui la *forma de temporalitat* apta per comprendre la seva autonomia. Cosa la qual ens recorda l'ús que es fa de la recerca històrica per determinar l'autonomia d'altres entitats humanes, col·lectius, cultures, etc.

#### 1.2.2. d. Certificació

És cert que la investigació històrica, sobre allò que passa, no és solament coneixement d'arxiu, no és mera crònica temporal. És també i fonamentalment incentiu per a l'autoconstitució o permanència d'una singularitat pràctica, en la mesura que pretén establir el sentit d'un ordre d'esdeveniments per a aquesta singularitat, una comprensió per a aquesta 'personalitat', per a aquest 'romandre'. És que es pot afirmar que el mateix present necessita d'aquest estudi de la història, en el sentit d'un ordre d'esdeveniments que, sense defallir-hi, cal reconstruir rítmicament, a partir de si mateix, a partir d'allò que passa.

Però la teoria de dissenyar ha de ser també la tematització d'un control, necessitat de constatar com cada artefacte i com el mateix dissenyar efectivament es va configurant. El dissenyar batega per la història, però necessita també un aparell teòric que constati les seves palpitations. El passar en el dissenyar no és un passar a alguna unitat sobre la qual recaigui la possibilitat (o l'obligació, o la prudència, o la rauxa, o la commiseració, o el sofriment, o el plaer, o el desig, o l'emoció...) de debatre-hi la pertinença d'una corporeïtat (com vida, animals, persones, institucions, col·lectius idiomàtics, estats, cohesions grupals, etc.). Allò que constitueix el present del dissenyar, que el constitueix a si mateix, no és una tensió reflexiva entre la disposició d'un formalisme (ordre d'esdeveniments) i l'atenció a la disponibilitat d'una presència, que pugui acabar decantant un sentit, un passar quelcom perquè passa a algú. Allò que constitueix el dissenyar és només la disposició d'un actuar, la caracterització d'una actitud; la tensió reflexiva la manté amb la seva mateixa coherència, una coherència tan incoherentment definida com recerca d'un

canvi de circumstàncies que determini el seu alliberament, la seva autonomia. Allò que succeeix al dissenyar pot no ser cap succés perquè no és res que passi a ningú, a cap coherència 'experiencial' unitària, no hi ha taula de reunió per a la interdisciplinarietat, no es pot constatar a ningú que 'pugi i que baixi' en un cercle constant d'autoafirmació, no es pot afirmar que hi hagi algú capaç d'afirmar 'ara'.

La teoria de disseny necessita constatar també com el passat és fase d'una evolució, en la qual allò que avui passa és precisament quelcom que passa en un sentit qualificable de progrés o d'estancament o de regressió. Solament així pot forçar la constatació de la disponibilitat d'una presència, solament convertint en procés el succeir, establint un present que avantatgi un passat, pot forjar el domini de la seva coherència. Perquè necessita corroborar la hipòtesi de determinació de la seva constant generació problemàtica, perquè necessita actuar per experimentar la hipòtesi d'una efectivitat.<sup>17</sup> Mentre encara puguem creure en l'aptitud per distingir d'improvís l'últim crit de sofriment o l'última mirada de misèria d'una presència, mentre hi hagi la possibilitat d'atendre l'origen d'un udol encara no interpretat, mentre allò que pugui passar no sigui solament el vent que refresca la indolència, és possible encara la investigació sobre la història. És a dir, mentre l'actitud del debat per comprendre i constituir una singularitat no es decanti solament pel costat de la formalitat d'un ordre d'esdeveniments, sinó que també suporti el pes d'una presència invocada,<sup>18</sup> tindrà sentit preguntar-se què passa, si hi ha algú a qui li passa quelcom. Però pel dissenyar no pot invocar-se cap presència si no es parteix d'unes circumstàncies que constitueixin prèviament la seva possibilitat.

El dissenyar no va incorporat a les habilitats de cap persona o de cap col·lectiu que estrictament es pugui considerar dissenyador, sinó que és mera aposta que ha de manifestar-se en el seu propi desenvolupament. Si fos estudi sobre la història la teoria del dissenyar dissoldria aquesta particular acció projectual, perquè no faria més que descobrir reiteradament el fantasma d'un subjecte incoherent, fora que els mers propòsits siguin entitats sense cap mena de conflicte en la consideració de la seva 'historicitat'. Parlant precisament d'un esdeveniment de la història del disseny, en concret de William Morris, José M. Valverde ens recordava aquest problema:

I els seus poemes, avui pràcticament oblidats, foren pàl·lides al·lusions a grans narratives envers del món medieval. Aquesta pràctica, però, quedava qüestionada en caure a la trampa que li parava el ‘comercialisme’: la bellesa ‘popular’, senzilla, com emanava del bon ajustament dels objectes al voltant nostre, resultava molt cara per al poble, posada a la venda a Morris and Co.

Certament, en resumir així aquestes paradoxes simplifico massa (...) la història de les idees encara és més complexa, perquè cal comptar-hi amb l’interval imprevisible que hi ha entre el pensament i les realitzacions pràctiques.<sup>19</sup>

Però també cal considerar que això no és definitiu: porta incorporat en el seu mateix desenvolupament projectual la necessitat de la seva paràlització que ha de confirmar (és a dir, conèixer sota lleis, qualificar amb barems predeterminats i decidir) el grau de la seva mateixa presència. No sabem qui és que fa efectiva aquesta paràlització: el promotor, el modelista que espera els plànols, l’ordinador que marca les opcions, el cansament...

La teoria de disseny no és estudi sobre la història (ni en aquest sentit de Walker del progrés del metadiscurs) perquè porta incorporada necessàriament una altra manera de teorització, l’autocertificació. La teoria de disseny necessita també certificar la seva possibilitat, perquè el seu debat constituent està tancat en si mateixa. La necessitat de saber quines són les circumstàncies que determinen l’autonomia del dissenyar més enllà dels voluntarismes personals i esporàdics és necessitat de coneixement, però també de certificació. En la presumptiva taula interdisciplinària d’experts que proposa Walker no és possible el debat tranquil; només la discussió aferrissada entre gremis que pretenguin fer reeixir la seva especialitat com a l’autèntica especialitat del disseny o de la teoria del disseny. En el seu si tot discurs seria, explícitament o implícitament la desautorització de la presència dels altres discursos. En la teoria de disseny, la condició de progressar conté la necessitat de registre d’allò que es va assolint.

Afirmar “la teoria de disseny és estudi sobre la història” és activar les mateixes confusions que aquells recursos precipitats sobre: la definició tàctica, el gest indicatiu, i la determinació de relacions genèriques entre artefactes i usuaris. Perquè aquesta afirmació sembla que, aplicada a l’acció projectual, hauria de permetre (molt a prop del paper que pretén la definició tàctica) assenyalar els trets propis de disseny localitzats en la mateixa actitud amb la

qual es porta a terme, hauria de permetre distingir allò que és el seu desenvolupament respecte a allò que és mera aplicació de procediments, allò que és el debat de solucions específiques de cada cas respecte a les solucions ja establertes de problemes simplificats, allò que és l'aventura respecte a la prevenció. La historiografia pot distingir de l'acció projectual tot això i molt més, sempre que aquesta acció projectual estigui prèviament determinada, sempre que es pugui fixar el subjecte o subjectes que adopten l'actitud, sempre que es puguin adduir prèviament unes circumstàncies alienes (personals, circumstancials, culturals, etc.) que comportin el sentit inicial del seu desenvolupament, sempre que aquesta actitud no es dissolgui en una mera abstracció incoherent. I les confusions continuen si (prop del recurs del gest indicatiu) allò que pretén aquesta afirmació no és de cap manera promoure una capacitat de distinció del dissenyar en el marc de l'acció projectual, sinó que allò que pretén és que la investigació sobre la història del disseny, a partir de l'observació dels seus resultats, porti una capacitat per assenyalar "trets específics de disseny dels artefactes", de les "persones-dissenyadores", de les "maneres de projectar". Expressions tan habituals i grotesques com "estil Bauhaus", "gaudinià" o "un artefacte de disseny és aquell que està molt pensat" pretenen furtivament extreure conclusions presumptivament madurades amb un gest indicatiu que apunta a una domèstica "recerca sobre la història", a una presumptiva investigació que només pot ser una llista de paradigmes de comportament. Domèstica de fet o domesticada per la rutina d'alguna finalitat comercial o burocraticoeducativa.

Però les confusions encara continuen si (prop del recurs de la determinació de relacions genèriques entre artefactes i usuaris) per l'afirmació "la teoria de disseny és estudi sobre la seva història" s'entén que es tracta d'una labor meticulosa d'investigació sobre la història de la fabricació d'artefactes d'ús. El treball historiogràfic que sigui rigorós no solament amb els resultats i les tècniques sinó també amb les reflexions escrites o verbalitzacions que s'hagin generat sobre aquest tema, que lligui (amb precisió de dependència mútua) aquests resultats i a aquestes reflexions amb les circumstàncies d'altres vessants de la 'mateixa història' (les vessants socials, econòmiques, culturals, etc.), és un estudi sobre la història que, si ha estat veraç, només ha pogut assenyalar la presència d'uns fets sorprenents, d'unes agitacions intel·lectuals, i n'ha pogut deduir, passat el límit de la seva activitat, el fet molt

forçadament comú d'una aposta, d'un litigi contra aquesta 'mateixa història'.

No les ha pogut comprendre perquè, de fet, no es pot atendre cap subjecte específic per aquest cas que pugui reclamar la seva 'historicitat', ja que, tot i que el dissenyar la reclama, també reclama el contrari, ser una aposta de progrés d'una autonomia certificable. Perquè la fabricació d'artefactes d'ús és un subjecte excessivament dependent per contenir les tres condicions que assumeix simultàniament el dissenyar.

Són molts els abusos que s'han fet a partir de l'acceptació indiscriminada d'aquesta afirmació. Entesa com a definició d'una actitud, ha oblidat que el dissenyar no és una actitud fàcilment individualitzable en una persona; la capacitat de distinció ha esdevingut norma d'autodistinció de comportament personal en el marc social i cultural. És a dir, obligació d'extravagància aparent aplicable a persones concretes; disposició d'entregar-se sempre (i amb la urgència d'un apassionament) a allò específic i notori de les seves ocurrències. Com si el fet de ser meres ocurrències confirmés la independència respecte a 'solucionaris' estàndard i simplificacions establertes, com si el deliri fos prova d'una aventura procedimental. Entesa com un glossari d'exemples, com un conjunt d'homenatges a artefactes, corrents, propostes o personalitats, la teoria de disseny ha estat convertida en una col·lecció de referents, en una mena de manual tranquil·litzador de consciències perdudes.

I entesa com un esforçat treball d'investigació històrica, l'abús ha arribat a fer-li fer el paper de notari de l'actualitat, que enregistra públicament si alguna proposta, algun corrent o alguna persona mereixen formar part de la 'mateixa història'. Assegura un 'valor històric' com una 'qualitat de disseny' anotant la data en alguna publicació prèviament caracteritzada de 'publicació especialitzada'. És a dir, nega la possibilitat de ser una 'altra història' i obliga tot allò que vol ser 'pròpiament' dissenyar a gravar en motllo, com constant felicitació d'aniversari, la data de la seva actualitat.

La investigació de la història d'allò que s'ha cregut adient aplegar sota el terme *disseny*, (és a dir d'allò que ha estat l'esforç de persones concretes, grups i organitzacions culturals, polítiques, d'elaboració o producció d'artefactes d'ús) no pot afirmar-se com a objecte de la teoria de disseny. La investigació sobre la història d'allò que està considerat *disseny* per una necessitat de fer avenir esforços, de junyir-los amb allò que sembla endevinar-se com *el*

*disseny*, no és teoria de disseny. I no ho és perquè pressuposa la seva possibilitat, la seva coherència, la seva efectivitat. Perquè imposa el jou d'una delimitació encara indefinida però innegablement sòlida. La pressuposa, és a dir, no la inclou ni la pot incloure com a mera indagació escèptica, tot i que aquesta indagació vacil·lant li és imprescindible en seu desenvolupament. No és que la història del disseny no sigui possible i encomiable, és que no pot autocertificar-se com a contingut de la teoria de disseny. Sempre pot haver-hi algú que, amb total sentit i coherència, afirmi “no accepto cap treball historiogràfic sobre el disseny dels que en tinc coneixement, perquè no n'hi ha cap d'ells que tingui com a objecte el ‘vertader’ disseny a la història”, com, per exemple: “No accepto cap treball sobre la història del disseny dels que en tinc coneixement perquè sempre són treballs sobre un disseny geogràficament, culturalment i políticament globalitzat per tot el món, que s'imposa sobre les ‘històries regionals’; però, per altra banda, no té sentit parlar de disseny si no és en un sentit prou abstracte per ser aplicat a tot arreu, capaç de distingir els seus resultats dels de les artesanies particulars i d'altres sistemes productius regionals.”

El material amb què està constituïda la teoria de disseny és l'experiència del repte incert de fer efectiva la peculiaritat del seu projectar. És experiència del desenvolupament de la voluntat precària de congruència de la seva autonomia, envit problemàtic d'aplicabilitat. Oportunitat i compromís d'una conjectura que només mostra una coherència pràctica. Aquesta experiència sí que va constituint la seva història perquè ho és de persones i organitzacions concretes embrancades en la realització d'artefactes d'ús, per això és possible parlar dels seus desenganys de constituir una teoria, per això és possible anomenar els abusos de les seves confusions i presumpcions. Però allò que es construeix amb aquest material, el contingut de la teoria de disseny, no és la història d'aquests desenganys. D'ells aprenen persones concretes la seva imprescindibilitat i el dubte de la seva congruència. És el contingut de la teoria de disseny allò que apareix com a imprescindible però fins ara improbable. La comprensió del potencial genèric d'aplicabilitat d'una acció projectual que assumeix les tres condicions inicials mostra solament la coherència formal d'una autonomia, no pas la coherència de l'envit per realitzar-se, no pas la seva possibilitat, no pas el seu compromís originari amb una realitat concreta. L'experiència del dissenyar és història, la investigació sobre la història que es



pot construir per comprendre-la no pot certificar que el dissenyar assoleixi la seva possibilitat. És a dir, la historiografia de l'experiència del dissenyar no pot entendre com és que l'acció de dissenyar reclama problemàticament ser història. La pregunta per l'autonomia del dissenyar està a la història, afecta persones concretes. I conté la història en la mesura que són aquestes persones les que la formulen. Però no està formulada en termes històrics sinó en termes de necessitat de certificació projectual, és a dir en termes d'una 'temporalitat' que no és històrica.



## Notes de l'apartat 1.2.2

- 1 Martí Font, Josep Maria (1990). Pàg. 169.
- 2 Walker, John A. (1989): *Design History and the History of Design*. Ed. Pluto Press. Londres. Pàg. 26. (He afegit entre claudàtors el terme “design” perquè és d'aquests teòrics dels quals Walker està parlant.)
 

Mentre els teòrics [de disseny] es preocupen per treure límits cada cop més marcats al voltant dels regnes de l'art, el disseny, els oficis i el que sigui, els seus esforços són minats constantment pels professionals, els quals es delecten treballant en els intervals d'entre regnes o a combinar-los de manera inesperada.”

(La traducció d'aquest text està sota la meua responsabilitat.)
- 3 Walker, John A. (1989). Pàg. 22.
 

“Especificar l'objecte d'estudi, establir els límits del tema, són les tasques primeres de qualsevol nova disciplina intel·lectual.”
- 4 Walker, John A. (1989). Pàg. 22.
 

“El que és segur és que la línia de límit de qualsevol disciplina és més aviat difusa (*fuzzi*) abans que clarament marcada i que superposa els cercles d'altres disciplines.”
- 5 Selle, Gert (1973): *Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebund*. Ed. M. DuMont Buchverlag. Köln.  
Trad. Cast.: *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1975. Pàg. 10.
- 6 Utilitzem aquí la diferenciació entre *crònica* i *trama* d'un relat que es menciona en el text de White.  
White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*. Ed. The Johns Hopkins University Press. Baltimore i London.  
Trad. Cast.: *Metahistòria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ed. Fondo de Cultura Económica, SA. México, 1992. Pàgs. 16 a 22.  
Una definició més delimitada de *trama* es pot trobar com:  

“Estructura de relacions per la qual es dota de significat els elements del relat en identificar-los com a part d'un tot integrat.”

 White, Hayden (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Ed. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.  
Trad. Cast.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, SA. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona, Buenos Aires. 1992. Vegeu pàg. 24.  
 El sentit formal del text de Walker demana també aquestes reflexions formals, tot i que el terme *història* (en el sentit de recerca sobre la historia) no té solament aquesta interpretació.
- 7 Walker, John A. (1989). Pàg. 15.

- 8 Walker, John A. (1989). Pàg. 10.  
 “La resistència a la teoria està molt generalitzada entre els historiadors del disseny impacients per la pràctica, malgrat el fet que no és possible iniciar una història del disseny sense trobar immediatament aspectes teòrics com: quins criteris delimiten el corpus i determinen la periodització? El rebuig al compromís en la reflexió teòrica dóna com a resultat històries simples i ordinàries les quals fracassen a fer justícia a les complexitats de la realitat.”
- 9 Walker, John A. (1989). Trad. Cast., pàg. 35.  
 “La paraula ‘interdisciplinari’ també s’està aplicant per a la *design history*. Els *design historians* contemplen l’ús de conceptes, teories i mètodes trets d’altres disciplines com la sociologia, l’antropologia, la lingüística, l’economia i la història de l’art. Mentre que és perfectament apropiat que els *design historians* aprenguessin les possibilitats d’altres disciplines, la importació de conceptes ‘forans’ és problemàtica perquè els objectes d’estudi i les metes d’aquestes disciplines difereixen les unes de les altres.  
 (...)  
 A més, hi ha un problema de compatibilitat: las idees tretes de disciplines diferents es poden contradir entre si.”
- 10 Walker, John A. (1989). Pàg. 36.  
 “Potser la manera més efectiva perquè els *design historians* es poguessin beneficiar d’un enfocament multidisciplinari seria establir equips d’erudits de disciplines diferents per treballar en col·laboració sobre problemes i temes comuns.”
- 11 Heskett, John. (1980): *Industrial design*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. London.  
 Trad. Cast.: *Breve historia del diseño industrial*. Ed. Del Serbal. Madrid. 1985. Pàg. 9.
- 12 Bonsiepe, Gui. (1975). Trad. Cast., pàg. 31 i 32.
- 13 Ricard, André (1982).
- 14 Chaves, Norberto (1988). Trad. Cast., pàg. 34.
- 15 Bonsiepe, Gui (1975). Trad. Cast., pàg. 33.
- 16 Walker, John A. (1989). Pàg. 1.  
 “La història del disseny es proposa ser el nom d’una comparativament nova disciplina intel·lectual, el propòsit de la qual és explicar el disseny com un fenomen social i històric.”
- 17 Creiem que l’opció de Walker per la metametainvestigació històrica del disseny no assumeix aquest caràcter de teoria de disseny sinó de teoria històrica de la cultura.
- 18 Maldonado intenta això mateix contra el formalisme de la semiòtica, amb una definició tàctica de la imatge com a artefacte material que necessita corroboració (certificació) cognoscitiva.
- 19 Valverde, José M. (1992). Pròleg del llibre: Calvera, Anna (1992): *La formació del pensament de William Morris*. Ed. Edicions Destino. Barcelona. Pàg. 13.

### 1.2.3. Certificació i genealogia

*Es proposa una descripció més detallada del procés projectual. El disseny apareix com el projectar el projectar. El dissenyar pot esperar fer-se efectiu, però no necessàriament ser eficaç. Es replanteja la possibilitat d'eficàcia d'aquesta mateixa recerca: el plantejament de la certificació envers el coneixement. La teoria de disseny com a genealogia encara inexistente.*

DER ZEIT IHRE KUNST. DER KUNST IHRE FREIHEIT.<sup>1</sup>

#### 1.2.3. a. Autorevisió: la imposició de la primera condició

La crítica que s'acaba de formular ha intentat comprovar si de l'afirmació segons la qual la teoria de disseny és recerca sobre la seva història (o, millor dit, la investigació sobre els resultats d'aquesta recerca), se'n pot derivar la determinació d'un contingut específic per a aquesta teoria. El resultat ha estat la constatació del fet que la recerca sobre la labor historiogràfica es veu insuficient perquè també és necessari que aquesta presumptiva teoria certifiqui la presència del disseny en cada artefacte que va resultant de l'activitat projectual.<sup>2</sup> No és pas que el treball investigador sobre la història del disseny no tingui interès. Té un interès fonamental i també per al mateix dissenyar (sí, és clar, el dissenyar mateix en té). Però això no vol dir que sigui assimilable a allò que estem intentant comprendre i que anomenem *teoria de disseny*. En un moment del procés projectual en el qual, per exemple, hi pot haver solament

un esbós d'un programa i una línia sobre un paper en blanc que representa un aspecte parcial (i no pas segur) d'un artefacte encara indefinit, la teoria de disseny hauria d'aportar una certificació que, tot i que relativa al moment, permetés proposar una revisió del programa i una nova línia que ha de seguir l'actual, o la negació de l'actual. Però res no ens pot assegurar que de la reflexió sobre la recerca historiogràfica es puguin obtenir lleis generals aplicables sobre aquest esbós de programa i sobre aquesta mera línia a fi de prendre una decisió de futur. De fet, sense voler entrar ara en consideracions sobre l'estatus cognoscitiu de la historiografia, diríem que es pot assegurar justament que de la historiografia mai no es poden extreure aquestes lleis.

Cal revisar aquest resultat en funció de les tres condicions fonamentals ja que, ara per ara i malgrat el seu formalisme excessiu, són l'únic terreny sobre el qual podem treballar. En primer lloc ens preguntem com és que s'ha cregut possible plantejar aquesta assimilació.

L'afirmació que la teoria de disseny és recerca sobre la història pretén establir quin dret té de considerar-se teoria, és a dir, de quina coherència cognoscitiva gaudeix el seu contingut que depèn dels imperatius de les tres condicions fonamentals. Es tracta de delimitar el coneixement que va establir: què és el que el disseny aprèn progressivament de si mateix quan investiga en la seva teoria, i si és precisament algun coneixement que es pugui considerar com a tal. Diu així: La recerca teòrica de disseny és recerca sobre el coneixement historiogràfic del seu desenvolupament històric; síntesi de la recerca sobre els artefactes, sobre els processos industrials, sobre les seves aportacions a la cultura material, sobre les altres recerques teòriques, sobre les publicacions en revistes de tota mena, sobre articles i llibres, sobre recerques museogràfiques, sobre la política del disseny, etc., en definitiva, sobre tot allò del disseny que d'alguna manera es pot afirmar que està en la història.

S'ha cregut possible plantejar aquesta assimilació perquè no oblida res del disseny, perquè la seva coherència de progrés cognoscitiu és no deixar cap contingut evolutiu al marge. Però, sobretot, perquè incorpora també el fet de la seva indeterminació constant, ja que aquesta està també en la història. Assumeix que aquesta teoria és possible fent coincidir dos caràcters formals (temporals): la temporalitat de la simultaneïtat conflictiva (incoherent) que pretén fer-se realitat i la temporalitat de la història com l'únic lloc en el qual

les simultaneïtats conflictives es poden pensar com a realitat unificada (encara que sigui només la realitat d'una pretensió). En qualsevol altre camp de recerca (societat, cultura, etc.) es farien evidents massa de pressa les contradiccions i només es podria pensar en la simultaneïtat de les tres condicions com un error.

Creiem necessari insistir: es pot creure possible aquesta assimilació de *formes temporals*, però, com acabem de veure, hi ha un tret fonamental que s'exigeix de la teoria de disseny que no es pot incorporar en el mateix camp temporal: el compromís projectual exigeix que la teoria de disseny aportí un model de certificació per poder assegurar el valor de l'artefacte que es projecta. No n'hi ha prou amb saber, cal que aquest saber verifiqui (o no) la cancel·lació de cada compromís assumit. Les tres condicions postulades com a fonamentals només determinaven el disseny com l'experiència d'una entitat formalment hipotètica, alhora imprescindible i improbable. Era necessari veure d'on provenia, quin era el context que la determinava, per comprendre quin podia ser el seu contingut. Semblava que la dependència del context històric podria aportar aquest coneixement, però aquest context no explica cada contingut contextual del disseny: cada compromís d'una resolució progressivament efectiva (d'una preconfiguració d'un artefacte que es va determinant progressivament). La recerca sobre la història pretén comprendre el que passa, no pot ni pretén assumir cada compromís d'efectivitat fins a l'extrem de legitimar-ne progressivament aquesta efectivitat.<sup>3</sup>

La pregunta està ben formulada: Perquè la teoria de disseny és teoria, quin lloc té entre les altres teories? Quin és el contingut teòric de la teoria de disseny? Quin lloc té el seu contingut teòric i el seu rigor per desenvolupar-se respecte d'altres continguts teòrics i d'altres rigors? Quina és la seva coherència temàtica i procedimental? Com argumenta la seva aptitud per formar un coneixement d'un aspecte de la realitat, la seva aptitud per formar un coneixement veraç? És a dir, com justifica la seva aptitud per conèixer l'entrellat contextual que ha de determinar l'actitud autònoma del dissenyar de manera que no es quedi en voluntarismes contingents i aïllats?

Però la resposta no és correcta. Fins i tot, es podria partir del supòsit d'un mateix nucli de coherència 'natural' o narrativa.

El hombre proyecta y produce porque hacerlo *forma parte de su*

*naturaleza*. Demos también por descontado lo que deriva de esta afirmación: todo lo que el hombre ha hecho, el proyectar y producir de generación en generación tras otra, las transformaciones generadas por esta actividad, la progresiva artificialización del ambiente derivado de ello, son consecuencias naturales de esta particularidad de la especie *Homo sapiens*.

Con este *trasfondo 'sin historia'*, en cada momento por momento, en cada situación por situación, el proyectar y producir han asumido, sin embargo, significados diversos ya que se han presentado como un conjunto de actividades histórica y socialmente determinadas.<sup>4</sup>

I, amb aquest supòsit d'un subjecte 'natural' o d'un protagonista predefinit no es permetria la possibilitat que el disseny fos solament l'error artificial d'un repte d'autorealització, un caprici esporàdic i contingent sense justificació. No es pot al·legar prèviament un origen en una 'naturalesa humana' a la qual passen coses que es poden conèixer amb la recerca historiogràfica (o pitjor encara, no es pot ni al·legar cap subjecte que es vagi constituint en el desenvolupament històric), perquè la tercera condició obliga a no imposar de manera inqüestionable cap preconcepció, que en tot moment es pugui preguntar si allò que passa és només una anècdota estricta, que no té la possibilitat de ser considerat amb sentit. Si es partís d'una coherència prèvia (o de la possibilitat d'un protagonisme en formació), com, per exemple, de la constatació que el disseny és una acció intel·lectual feta per individus humans, es confondria la història d'aquests individus pel contingut d'aquesta acció intel·lectual que desenvolupen.

Un cop més s'ha interposat la primera condició i la seva urgència. Ha intentat articular una forma de resposta possible per a la segona condició (la condició de tractament de globalitats complexes), incorporant-hi tots els aspectes possibles, fins i tot la constant indeterminació. Però ha deixat de banda la tercera condició, l'obligació de la teoria de disseny de donar resposta a la pregunta radical per la legitimitat del desenvolupament del dissenyar en funció de si aquest és apte o no per entregar-se a allò concret que tracta.

La primera condició ha actuat sota l'interès de respondre ràpidament a una possibilitat, com si determinar l'especificitat de la temàtica d'aquesta teoria fos exclusivament un problema de coneixement. Ha 'oblidat' que si bé el tractament de temàtiques complexes és, en efecte, una condició de coneixement, és a dir, una forma cognoscitiva d'entregar-se a allò que es tracta, ha de



ser també complementària amb la mobilització d'una valoració i una decisió.

Este teórico del diseño desarrolla ideas que deben cooperar a la transformación de hechos negativos en posibilidades de valor deseado.<sup>5</sup>

Ha 'confós' la primera i la tercera condició. Pensem per un moment en l'exigència del procés envers si mateix: és observable això historiogràficament? Només quan s'ha fet públic en escrits, articles, o altres formes de registre; solament quan una de les seves conclusions passava precisament per fer-se pública. El lector aquí es pot preguntar legítimament: de què s'està parlant? Quina és aquesta reflexió no observable? Com es pot saber i demostrar la seva existència? Si no tenim resposta per a això, tampoc no es pot fer un estudi sobre la seva història. Però això no invalida la necessitat de la tercera condició en el disseny: continua imprescindible el qüestionament, per exemple, de la necessitat de l'extravagància, la necessitat de ser sempre un exemple referent, la necessitat de mercadejar sempre una data de publicació. Continua sent necessari preguntar-se per l'ètica d'una labor projectual que tal vegada no és més que el desig d'una imposició artificialiosa:

Design is the conscious effort to impose meaningful order.<sup>6</sup>

Tot i l'esforç d'assegurar un lloc per al disseny en la història, aquesta proposta deixa sense possibilitat l'autonomia del dissenyar. L'entrega als mers requeriments ordinaris de la primera condició. Però la certificació imprescindible i progressiva d'aquesta autonomia no prové solament de la necessitat de certificació pública, és també fruit de les mateixes condicions de progrés (cognoscitiu i de praxi) i d'autoformació.

Afirmar l'existència històrica del disseny (assenyalant algun reconegut dissenyador o alguna reconeguda dissenyadora, despertant el record d'algun artefacte acceptat com a disseny) només és un recurs, frenètic i no comprovable, per assolir un consens momentani (domina la primera condició). Solament si atenem (en correspondència amb la tercera condició) justament el fet que no el podem comprovar, apareix la necessitat d'una coherència temàtica (la segona condició) per a una reflexió teòrica específica. Un exemple: recentment, en un debat entre historiadors del disseny, es va proposar la idea d'investigar sobre la 'vida' real dels artefactes-disseny en comptes de partir de

“grans propostes teòriques de futur” (es va exemplificar amb un model antic d’automòbil que, amb infinites reparacions del més elemental bricolatge, era encara útil en la Cuba de l’any 2000) i, a partir d’aquesta investigació i d’altres del mateix estil, anar obtenint progressivament un coneixement vertader sobre el disseny amb el qual poder construir la seva especificitat. Alguns dissenyadors que eren presents a la proposta van qüestionar immediatament que aquest model d’automòbil pogués ser considerat disseny. Aquest fet d’atenció a la dificultat de comprovació de què és i què no és disseny, va despertar una vegada més la necessitat d’establir prèviament i no com una simple metahistòria, els continguts temàtics propis del coneixement del disseny, és a dir, una reflexió teòrica sobre la possibilitat d’aquest coneixement específic.

#### 1.2.3. b. El projecte incomprès

Recordem que això havia passat també abans: la teoria de disseny té l’obligació de generar uns procediments de treball que es puguin aplicar a temàtica públicament reconeguda.<sup>7</sup> Aquesta obligació es dona sempre pressa per estar en primera posició temporal. És urgent establir en primer lloc els recursos necessaris per aclarir de què va la mateixa teoria. Recursos de tota mena,<sup>8</sup> que haurien d’aportar de bon començament una comprensió clara dels continguts propis d’aquesta teoria, però que anul·len la intervenció de la segona i la tercera condició. No permeten sentir necessari el progrés ni optar per ell,<sup>9</sup> ni entregar-se a allò concret.<sup>10</sup>

Però la precipitació frenètica d’urgència de la primera condició ens va permetre també avançar. Va iniciar un primer recorregut reflexiu, que no és poc. I vam arribar a veure (des de la primera condició no s’hauria de dir *veure* sinó *constatar*) la necessitat de determinació contextual d’una autonomia projectual. Ara, la mateixa precipitació, el mateix deliri d’urgència, ha fet possible també aquest segon recorregut, tot i que havíem començat amb l’intent de delimitació temàtica. I ha permès entendre com el litigi que té l’autonomia del dissenyar amb una realitat específica (el fet que contingui sempre alguna proposta de futur) també l’afecta en la temporalitat del seu desenvolupament. No serà història, però el procés projectual s’ha de moure d’alguna manera específica. El repte del dissenyar és també la imprescindibilitat d’uns ‘moments’ per al distanciament reflexiu (per a la teoria) envers el seu mateix procés. Es

tracta d'una detenció per al distanciament reflexiu d'autoconeixement, i també d'autoqualificació i d'autodecisió perquè ha de ser certificador.

Fixem-nos-hi bé: resulta que aquesta *forma temporal* no és nova, que la forma d'aquesta 'detenció' certificadora que s'aplica a l'acció de projectar és ja coneguda. És precisament la forma del desenvolupament 'temporal' que fa possible que l'activitat projectual es pugui fer efectiva en algun context 'real'. Per projectar cal frenar l'acció directa de producció, fer-la esperar.

Des del punt de vista de la temporalitat d'una acció, ja s'havia suggerit hipotèticament que el projectar genèric és necessàriament un acte que s'hauria de moure amb circularitat, que necessàriament instaura un ordre temporal d'acció que es repeteix fins a la seva resolució.<sup>11</sup> Podem ara ampliar aquest suggeriment. Cada cercle de l'activitat projectual:

- 1) proposa aspectes d'un 'objecte' (perquè projectar sigui projectar quelcom),
- 2) plasma (fixa, atén, esbossa) la proposta (per fer-la operativa),
- 3) en construeix un coneixement (gràcies al fet que està plasmada),
- 4) en fa una avaluació (gràcies al fet que és coneguda) i
- 5) decideix (gràcies al fet que està avaluada) què és el que pot continuar de la proposta i què no.

El proper cercle projectual proposarà, plasmarà, coneixerà, avaluarà i decidirà sobre més aspectes..., fins a arribar efectivament (si no hi ha errors) a la presumpta proposta final.<sup>12</sup>

Vist des del mateix punt de vista del desenvolupament temporal d'una acció (en el sentit formal de situar necessàriament un abans i un després), el moviment de la teoria de disseny és un moviment necessàriament circular que s'aplica precisament sobre una acció projectual d'artefactes d'ús. Va des de cada determinació de l'artefacte que s'està configurant a la formulació sobre què és el dissenyar en general, és a dir a l'autodeterminació, i una altra vegada d'aquesta a aquella, i així successivament.

Necessita iniciar-se en la predeterminació imaginària de quelcom concret d'algun artefacte per poder respondre efectivament al seu envit originari. (l'encàrrec o qualsevol altre tipus d'imperatiu inicial). Però com que aquest artefacte és precisament imaginari no es pot certificar de manera efectiva si a

través d'ell s'ha assolit la simultaneïtat de les tres condicions.<sup>13</sup> Necessita, en aquest moment (si es que es pot parlar de 'moments', és a dir de períodes temporals amb contingut), disposar d'una autodeterminació prèvia (efectiva, si pogués ser, però instrumentalitzada intel·lectualment) per conèixer i avaluar els caràcters concrets preconfigurats en l'artefacte imaginari i decidir sobre la seva permanència. És a dir, necessita convertir imaginàriament el seu envit originari en una predisposició originària concreta, en una teoria explicativa del dissenyar en general. Així, l'acció d'avaluació de l'artefacte es converteix en una acció d'autoavaluació del disseny tal com ha estat determinat intel·lectualment per la teoria, i en la necessitat d'una altra acció de reformulació imaginària de si mateix (una altra hipòtesi sobre què és en general el disseny) per emprendre l'avaluació de la propera determinació de l'artefacte.

Es tracta de projectar aquest projectar artefactes d'ús a través de:

- 1) proposar una de les seves aplicacions,
- 2) plasmar-la en l'acció projectual sobre un artefacte,
- 3) conèixer la particularitat de la seva intervenció projectual sobre un artefacte,
- 4) avaluar-la i
- 5) decidir els caràcters oportuns per reiniciar el circuit.

En definitiva, projectar el projectar, mentre es projecta un artefacte sota un compromís concret. Té algun sentit això? És efectivament possible?

### 1.2.3. c. Una acció projectual òrfena de versemblança

Fonamentalment són dos els pressupòsits que hem plantejat i que mantenen aquesta mateixa recerca: fer-se càrrec de les tres condicions i aquesta visió de l'activitat projectual. En la mesura que no siguin errònies, es podria afirmar que el repte per realitzar-se aquesta autonomia, anomenada *disseny*, afecta també la temporalitat del desenvolupament projectual. La identitat del dissenyar també té una 'experiència' temporal específica. L'experiència peculiar d'un desenvolupament projectual, d'un distanciament reflexiu (projectual) envers el projectar artefactes d'ús. Promou una desarticulació de l'automatisme necessari amb el qual funciona l'acció projectual comuna.

Es justo negar que el diseño industrial dependa de "una idea aprio-

rística del valor estético (o estético funcional) de la forma”, o de cualquier otra motivación “aparte y previa al proceso constitutivo de la propia forma”. El análisis ha de ser interno y estructural, no hay nada en el proyecto que no se inserte en la lógica de su proceso.<sup>14</sup>

Ara bé, ens sembla que aquesta afirmació tampoc no va gaire lluny. Que el procés del dissenyar quedi ‘afectat’ no vol dir necessàriament que tota l’especificitat del dissenyar quedi caracteritzada per aquesta ‘nova temporalitat’ del projectar. Bé podria ser un mer corol·lari de la presumpció d’autonomia: una manera de ‘presumir-la’ és demanar un temps d’espera en el transcurs frenètic d’allò que es projecta, un temps per afinar l’instrument, per passar-se la pinta.

La qüestió de l’especificitat del dissenyar, pel coneixement de les circumstàncies que haurien d’atorgar-li el sentit del seu desenvolupament, és a dir, la qüestió del contingut de la seva teoria, es pot entendre ara com la qüestió per la possibilitat de dependència d’un contingut teòric a una forma d’acció. Preguntem: Una manera de desenvolupar-se (la detenció del projectar) pot determinar una reflexió teòrica sobre unes circumstàncies? És possible que la mera forma de desenvolupament de l’acció projectual (aplicada a la determinació de la projecció d’artefactes d’ús) pugui constituir un contingut teòric específic?

Alguns intents de professionalització o burocratització del disseny han donat una ràpida resposta positiva. Segons aquests intents, com que és evident que en altres activitats ja s’han pogut comprovar efectivament l’eficàcia de la forma projectual, llavors només cal posar-la en marxa en el cas d’assumir la preconfiguració d’artefactes d’ús.

La única manera de escapar al dilema de tener demasiadas novedades para evaluar de una vez, es dividir el esfuerzo de diseño disponible en dos partes:

- (1) la que lleva a cabo la búsqueda de un diseño adecuado,
- (2) la que controla y valora el sistema de búsqueda (control estratégico).

Si se hace esto, es posible sustituir la búsqueda ciega de alternativas por la búsqueda inteligente que utilice tanto criterios externos, como los resultados de búsquedas parciales, para encontrar atajos a través del territorio desconocido.<sup>15</sup>

Ja n’hi hauria prou amb el fet de prendre la forma de desenvolupament

projectual com a model procedimental i aplicar-lo sobre el mateix projectar comú. Així, a mesura que s'avança, es podrien anar concretant aquells trets que s'haurien d'adherir a la forma genèrica del projectar per obtenir l'especificitat del dissenyar. Com si estigués assegurat que amb l'activació de l'acció formalment projectual ja s'arribés a la concreció d'un resultat. Només cal aprendre a projectar en general. De fet, si és certa la tesi de la imprescindibilitat del projectar,<sup>16</sup> com que ens trobem en una situació problemàtica, per obtenir la solució cal que apliquem el projectar sobre el problema, és a dir, sobre el mateix projectar. No és que sigui una opció: és imprescindible. Constitueix l'alliberament total del contacte directe de les manualitats, aquell 'naturalisme' que el projectar 'simple' encara havia de tenir al principi, al mig i al final de cada un dels seus desenvolupaments concrets. G. C. Argan explica el que era el disseny, parlant de Walter Gropius i de la Bauhaus:

El diseño no es ya el medio gráfico con el que se abstrae la forma de la materia accidental de las cosas, *Diseño*, en el sentido activo de "proyecto", es una intuición de relaciones constructivas o espaciales dentro de la materia; entonces, ya no es más la abstracción de la realidad pluridimensional en dos dimensiones, sino, por el contrario, su concreción en todas dimensiones. Por tanto, el diseño se libera de la manualidad de la acción gráfica, que, como tal, actúa siempre en un espacio y tiempo naturalistas.<sup>17</sup>

Sembla, per tant, possible assajar una explicació del motiu pel qual el fet d'assumir les tres condicions inicials és intercanviable per assumir simplement la forma necessària 'temporal' de l'acció projectual.

Sembla que, si el repte per l'autonomia s'ha de comprendre a través d'explicar el tema de la seva determinació contextual, llavors cal obligar que la teoria que ha de generar aquesta explicació es desenvolupi projectualment. Cal obligar-la perquè l'acció projectual ha mostrat ja infinitat de cops la seva aptitud per donar resposta a molts temes, és a dir, perquè és una fórmula eficaç.

Nosaltres no ho veiem tan fàcil. No entenem com es pot afirmar, ara per ara, que el fet que sempre tota acció projectual arribi efectivament (si no hi ha errors) a la presumpta proposta final sigui degut a la mera forma del seu desenvolupament. Aquesta forma sembla més aviat generar un procés d'aproximació sense fi. I qualsevol activitat projectual també pot 'col·lidir' o ser

interceptada per altres activitats projectuals. Sembla més aviat que les condicions que ha de resoldre cada projectar hagin de portar incorporat (a més de la seva forma de desenvolupament) imprescindiblement una indicació de qualitat mínima a obtenir, a partir de la qual ja no és necessari continuar l'acció projectual. I fins i tot són paleses en disseny les indicacions 'naturalistes' que no es refereixen al contingut sinó solament a qüestions de terminis temporals per evitar aquestes 'col·lisions'.

Com en els intents de delimitació del disseny per mitjà de la definició tàctica, el gest indicatiu o la delimitació d'àmbits temàtics, en aquest cas s'ha arribat també a una confusió, entre acció efectiva i acció eficaç. Que l'acció projectual s'hagi mostrat present de fet en moltes activitats no comporta obligatòriament la seva aptitud per portar a terme ella sola la resolució de qualsevol sèrie de condicions. I no solament perquè aquesta forma no hagi anat mai sola sinó, molt especialment, perquè l'eficàcia ho és sempre per a un marc pre-definit de problemes admissibles com a tals. És a dir, les altres activitats projectuals s'han pogut mostrar eficaces perquè tenien predeterminedada, per altres motius, la seva aptitud per aportar solucions.

No obstante, casi todos los problemas que exigen soluciones nuevas urgentes y radicales aparecen en especialidades completamente nuevas.<sup>18</sup>

Tanmateix, el que pretén determinar el mateix desenvolupament del dissenyar (que ha nascut, de bon principi, orfe de versemblança) no és tan exigent. El que pretén la teoria de disseny no és tant demostrar l'eficàcia de l'acte de dissenyar, com quelcom més modest: d'on prové el sentit del repte d'una autonomia específica perquè no esdevingui mera voluntat contingent. Podria ser un envit fins i tot erroni, el que cal veure és precisament si és un envit real, coherent amb les circumstàncies que el generen. Allò que ja tenen determinat moltes altres activitats projectuals, la seva acceptabilitat com a accions reals (equivocades o no en concret i/o en general, és a dir, eficaces o no en general), és precisament el que pretén determinar la teoria de disseny.

#### 1.2.3. d. Efectivitat i eficàcia

Però tampoc no es pot precipitar una negació de la possibilitat que la mera forma de l'acció projectual d'artefactes d'ús pugui constituir ella sola un contingut teòric específic. La qüestió per la possibilitat de dependència d'un

contingut teòric a una forma d'acció no té fàcilment una resposta negativa. Perquè la descripció de cada desenvolupament del procés projectual és la descripció d'unes fases encadenades entre si en la seva realització, des d'un inici concret i efectiu (comprensible o no) fins a la darrera fase, que pot ser qualsevol altra fase que no sigui la inicial. La comparació entre les dues descripcions, entre la primera situació i qualsevol altra de la cadena del procés, pot donar un sentit, pot aportar una reformulació comprensiva de l'estadi inicial (si més no, *no igual* a la que es tenia en començar). El sentit que sembla comportar tota relació efectiva entre un abans i un després.<sup>19</sup>

Si el desenvolupament projectual s'ha mostrat efectiu i imprescindible, llavors necessàriament els requeriments inicials serveixen per arribar progressivament fins a aquest estadi, com a mínim. La línia que els uneix de manera efectiva indica el seu sentit, la determinació concreta de la mateixa acció específica (encara que sigui un error o que no estigui predeterminat cap conjunt de solucions admissibles, encara que no existeixi cap mitjà d'afirmació d'eficàcia). L'efectivitat i la necessitat de l'acció projectual haurien de poder substituir a la llarga les predeterminacions d'eficàcia. Qualsevol descripció d'un estadi del procés projectual, si es coneix la forma del seu desenvolupament efectiu i s'admet la seva imprescindibilitat, és una indicació per entendre el caràcter determinant de les circumstàncies inicials, si més no, com a negació.<sup>20</sup> Qualsevol estadi del desenvolupament projectual és un desenllaç. I, com a tal, efectiu i apte per constituir a la llarga una explicació del caràcter determinant de la situació inicial.

Allò que fa creure a l'experiència del dissenyar que és possible la seva efectivitat, que no és solament un desig transitori i contingent, no és pas el fet d'atorgar-se uns temes exclusius, ni el d'instrumentar-se amb definicions tàctiques o el de reclamar una possessió amb un mer gest indicatiu. L'experiència del dissenyar ja sap que tot això no són més que recursos afegits que es dissolen en el moment del procedir projectual del disseny (de fet, cal que el mateix dissenyar els dissolgui per possibilitar la seva reformulació constant segons les circumstàncies concretes).

Progettare non è mai essere nella realtà, ma, come dice la parola, è proiettarsi al di là di essa.<sup>21</sup>

Allò que fa que l'experiència del dissenyar cregui en la seva efectivi-



tat, en la seva coherència com a desig realment necessari, és el reconeixement del seu peculiar procés d'arribar a un desenllaç com a reformulació comprensiva de l'estadi inicial cap a una finalitat.

- 1 I això, recordem-ho, representa que la teoria de disseny no és historiografia.
- 2 És l'eufòria experiencial d'assegurar que no pot esdevenir una imprecisa constatació constant de contrarietats indefinibles.

Tampoco halla una fácil salida la falaz alternativa entre un comportamiento proyectual cínicamente eficaz y un comportamiento fundado en un melodramático rechazo de cualquier intervención proyectual.<sup>22</sup>

Allò que porta la descripció cognoscitiva d'unes circumstàncies a ser l'enteniment d'una determinació és el saber-se com un encadenament efectivament necessari de certificacions comparables. Allò que converteix una descripció cognoscitiva en un esperó pel propi desenvolupament és saber que cada pas imprescindible s'ha de convertir en un desenllaç, en un avenç fins i tot si mostra un error, ja sigui concret o genèric.

Però, per acceptar aquesta resposta eufòricament positiva, cal atendre bé les afirmacions anteriors. Elles no instauren el projectar com a simple model de desenvolupament eficaç, això és cert; no confonen eficàcia amb efectivitat, només recorden l'efectivitat del projectar. Però el pressuposen radicalment imprescindible, és la imposició d'una forma de procedir sense la qual és impossible cap identitat singular. No és que sigui model d'eficàcia en el cas del dissenyar, és que és model imprescindible per a l'efectivitat de qualsevol acció humana. El projectar s'ha convertit en indicatiu únic de qualsevol específica 'dignitat humana'.<sup>23</sup> En comptes de cercar un concepte general d'eficàcia (com feien els recursos de la definició tàctica, el gest indicatiu i la determinació de temàtiques pròpies), es generalitza la necessitat del projectar. Perquè podria ser que les circumstàncies inicials no promoguessin la necessitat del desenvolupament projectual i llavors l'envit del dissenyar tornaria a ser entès com a mera contingència. Si es posa en marxa l'acció projectual, és possible cercar la comprensió de cada estadi com un desenllaç, entenedor de l'efectivitat de la determinació del dissenyar en concret, que a la llarga serà, en general, com una aproximació progressiva d'aquesta efectivitat. S'ha tornat indispensable assegurar que, en la confecció d'artefactes d'ús, l'acció projec-

tual es posa en marxa sempre, com una obligació fonamental, que s'abat com una llei física envers una finalitat (no un objectiu).<sup>24</sup>

### 1.2.3. e. A la recerca d'una limitació

Com que l'aptitud per confeccionar artefactes ja és admissible per qualsevol ésser humà, aquesta radicalitat de l'aplicació de l'acció projectual és excessiva, és difícilment acceptable perquè s'imposa a qualsevol.

Es pot, però, assajar un recurs per concretar-la. Es tracta d'un recurs un altra cop circumstancial ja insinuat unes línies més amunt; no és que l'acció projectual sigui 'essencial' a l'ésser humà, és que, a partir de determinades circumstàncies 'civilitzatòries' s'ha fet imprescindible. A partir d'un determinat moment històric,<sup>25</sup> en algun context social, cultural i/o econòmic específic,<sup>26</sup> l'acció projectual s'ha convertit en radicalment imprescindible per aquells casos problemàtics d'elaboració d'artefactes.<sup>27</sup>

Són tres limitacions a la radicalitat de la necessitat general d'aplicar la forma projectual:

- 1) només a partir d'un determinat 'moment' de l'evolució històrica efectiva de les formes d'elaboració d'artefactes.
- 2) només per poder controlar que cada artefacte projectat és apte per respondre a l'especificitat dels requeriments d'un àmbit sociocultural específic, i
- 3) només per als casos en els quals és problemàtica l'aplicació dels procediments tècnics establerts.<sup>28</sup>

Són tres limitacions que passen a concretar les condicions contextuais que havien de determinar directament el dissenyar i que havien de formar el contingut de la seva teoria. Ara són condicionaments circumstancials sobre l'aplicació del projectar genèric. Ells mateixos haurien de ser el fonament de tota teoria del dissenyar. Enfront d'un hipotètic projectar contingent, (enfront d'una activitat de preconfiguració d'artefactes d'ús en la qual optar pel fre projectual era fruit de circumstàncies eventuais), una nova situació en els requeriments de la fabricació ha d'haver comportat la imprescindibilitat radical del projectar en el cas de situacions problemàtiques. Imprescindible ha de voler dir aquí que, per ser considerada l'autenticitat, la realitat efectiva, de qualsevol fabricació, cal iniciar la confecció d'aquests artefactes de temàtica

problemàtica a través del seu projecte. Identitat de fabricació i identitat d'artefacte han de passar pel projectar. La resta seria marginalitat, gest antic o caducat.

#### 1.2.3. f. Competitivitat comercial i idea de progrés <sup>29</sup>

No hem sabut trobar més que dos tipus d'afirmacions que especifiquin les circumstàncies que han de concretar la necessitat del projectar: el tipus d'afirmacions que al·leguen l'efectiva imposició generalitzada de la competitivitat del mercadeig; i les que al·leguen la necessitat de l'emancipació humana, en funció d'unes circumstàncies alienadores o devastadores de la mateixa humanitat.

El disseny i l'avaluació sistemàtics només són possibles quan el disseny s'integra plenament en el procés de 'màrqueting' i de desenvolupament o millora d'una empresa.<sup>30</sup>

El disseny pot assumir el seu petit, però important, paper emancipador. Com a força productiva, incideix directament sobre la vida quotidiana. Els dissenyadors, immersos en llur pràctica professional, poden actuar, individualment i col·lectivament, en la millora de les condicions de vida dels homes i contribuir a establir condicions de canvi real, de perspectives revolucionàries.<sup>31</sup>

En tots dos tipus es fa imprescindible un canvi continu que ha de ser controlat. En totes dues circumstàncies l'acte projectual es converteix en imprescindible.

Què succeiria a partir de l'aparició d'aquesta *imprescindibilitat*?

A partir de l'origen del canvi, el control es veurà constantment desbordat per les noves circumstàncies que genera el mateix procés (de competitivitat o d'emancipació), per les noves situacions (comercials o humanístiques) que comporta el frenesí projectual, i convertirà en imprescindible també una millor instrumentació de l'acció de control (coneixement, avaluació i decisió) que representa la mateixa acció projectual. Aquesta instrumentació haurà d'aportar 'eines acircumstancials' i polivalents, o, dit d'una altra manera, eines (generalitzables) que canviïn el mínim i que ajudin en qualsevol circumstància al procedir projectual.<sup>32</sup>

Cal considerar, en primer lloc, els canvis tècnics en el mateix dibuix (en si mateix entès com a eina de fixació d'una determinació projectual con-

creta) i el que representen envers l'aïllament del projecte respecte del contacte directe.

L'arquitecte d'une structure préromane ou romane mais aussi du premier gothique procédait en principe de la façon suivante: il dessinait des plans plus ou moins schématiques (...) . À partir d'un certain moment l'extension de la préfabrication diachronique exigeait un moyen de planification plus efficace; u dessin architectural qui n'était plus un simple schéma avec des fonctions diverses, mais un dessin exact à partir duquel on pouvait exécuter les projets de l'architecte sans que celui-ci soit présent sur le chantier.

(...)

On peut considérer cette évolution de plusieurs façons. D'une part (...) l'architecte s'éloigne de la pratique. (...) À partir du XIII siècle l'architecte est de plus en plus représenté en tant que dessinateur, dont l'un des attributs sera dès lors le petit compas.

(...)

Mais il y a une autre conséquence de l'introduction du dessin exact (...) la forme architectonique peut se libérer partiellement des techniques qui, jusque-là, l'avaient dans une large mesure déterminé, et devient par conséquent plus autonome.<sup>33</sup>

En segon lloc caldrà establir una activitat addicional capaç de subministrar formulacions generals sobre les lleis constants de la naturalesa. Unes formulacions que han de ser màximament admissibles sobre aspectes acircumstancials que permetin la màxima seguretat en el coneixement, l'avaluació i la decisió sobre els trets de l'artefacte imaginari que l'acció projectual està tractant. Així com el 'petit' compàs era el millor exemple del distànciament generalitzador i acircumstancial en la fixació de les determinacions projectuals (l'eina que cap a la mà del projectista), ara l'exemple no pot ser altre que la fusió entre la geometria ('ciència' que permet generalització) i la mecànica que necessita les regles.

Però el conjunt d'aspectes acircumstancials (els merament físics, per exemple) es va ampliant progressivament amb aquells que, de bon principi, no admeten fàcilment ser formulats en termes generals (els humanistes). L'acció projectual es veurà obligada també a considerar-los, però ja no amb la ciència del model físic, sinó a través de manuals de solucions bàsiques confeccionats amb algun recurs addicional que es fonamenti en un hipotètic origen 'civilitzadori' relativament versemblant (classicisme). No tardarà a produir-se la clas-

sificació entre ‘vertaderes’ activitats projectuals d’artefactes, aquelles que permeten simular (o promoure) la acircumstancialitat i aquelles que estan ofegades de dependència circumstancial. (Aquesta classificació té components ben antics que probablement tenen a veure amb les velles classificacions de les arts, i les continuen, i que ara, de manera més clara, posen al descobert la divisió social del treball.)<sup>34</sup>

I per tant, la mateixa imprescindibilitat de l’acció projectual farà que no tardí a néixer la consciència segons la qual és obligatori repensar l’aplicació projectual, que és imprescindible projectar l’efectivitat del projectar (primera condició). Que és imprescindible projectar assumint la condició de la seva efectivitat tècnica, però també la complexitat d’allò que es pot tractar (segona condició) i amb un moviment que no oblidí aquestes complexitats (tercera condició). Es podria tancar així el cercle que va de les tres condicions originàries a les tres condicions que imposen la necessitat genèrica del projectar i d’aquestes a les tres primeres un altre cop.

Però el pressupòsit de la radicalitat de la imposició de la forma projectual no és més que un nou recurs precipitat. Un altre cop la primera condició ha interposat una proposta de solució amb la benedicció de l’eufòria de la distinció de la teoria de disseny respecte de la historiografia. La necessitat de conèixer la dependència contextual efectiva de l’entorn originari del disseny determinat segons el fet d’assumir les tres condicions ha esdevingut la necessitat de poder comprovar l’efectivitat d’un origen i de les etapes de la seva evolució: origen del caràcter indispensable de l’aplicació d’una forma d’acció (el projectar), i els estadis evolutius fins a la necessitat del dissenyar.

Aquesta comprovació tampoc no pot ser historiografia; cal recordar que el lligam entre l’origen de la *imprescindibilitat* del projectar i els períodes evolutius que porten a la necessitat del dissenyar és un lligam que ha de provenir de certificacions successives. És el projectar que, amb una certificació darrere l’altra, acaba certificant la necessitat imprescindible de projectar-se a si mateix. Això és el que passa entre l’origen de la imprescindibilitat del projectar i el dissenyar.

I a l’origen, què passa? És també una certificació? Segons qui ho preguntí. Si ho pregunta una recerca externa al disseny (estudi sobre la història, estudi social, econòmic, etc.), la resposta està en funció de les formes de

dependència previstes en aquesta recerca (motivació, causalitat, lleis de les estructures socials, lleis econòmiques, etc.). Si ho pregunta la teoria de disseny (des del dissenyar, des del projectar el projectar), la resposta també està en funció de les respostes previstes: i en aquest cas és la certificació. El dissenyar no s'acontentaria amb una resposta que l'enfonsés en relativismes circumstancials. Ell, que s'esforça a aplicar-se tècnicament a la realitat, a aconseguir un progrés humà constant, a no doblegar cada cas concret ni cada possibilitat amb tenalles procedimentals, ell no pot admetre que la seva propera decisió es quedi paralitzada amb un "depèn". El dissenyar no pot admetre que la seva teoria li digui que no és més que un joc. És massa el que està compromès en la partida; no pot ser un mer joc. Pel cap baix, és *el* joc. Si no, és preferible ser l'absurd absolut.

L'enginyeria no deixava 'exterior' per donar el tomb de la reflexió, tot era un regne 'interior', tot era navegable per l'enginy. L'arquitectura deixava un exterior per donar el tomb, el consens (tot i equivocat) li permetia retornar a la pràctica. Però el dissenyar no té consens, tot se li torna 'exterior'. Íntimament el dissenyar sap que els recursos són precisament això, recursos. Els defensa per si d'aquesta manera s'assoleix algun consens, o en alguna cosa no està equivocat i pot obtenir algun tipus de certesa.

Però el dissenyar sap que, si bé pot obtenir certes d'algun tipus, no es fonamenta en certes.

El tipus de certesa és el tipus de joc de llenguatge.<sup>35</sup>

Però, quants tipus de proposicions hi ha? Potser assertió, pregunta i ordre? — N'hi ha d'innombrables d'aquest tipus: innombrables tipus diferents d'utilització de tot allò que anomenem *signes, paraules, proposicions*. I aquesta multiplicitat no és quelcom fix, donat un cop per sempre, sinó que sorgeixen nous tipus de llenguatge, nous jocs de llenguatge —tal com podem dir—, i d'altres envelleixen i són oblidats (Les transformacions de la matemàtica ens poden donar una imatge aproximada d'això.)

L'expressió *joc de llenguatge* ha de subratllar aquí que parlar el llenguatge és una part d'una activitat o d'una forma de vida.<sup>36</sup>

El dissenyar certifica. Ha de determinar les seves decisions. No pot afegir en cada certificació la certesa de la seva relativitat; en tot cas només de la possibilitat d'error en un circuit projectual anterior. Però no pas des d'una

‘forma de vida’ no projectual, en la qual els artefactes vinguin determinats per una infinitud incontrolable.

Si suposem que he determinat un radi inferior, superior al diàmetre del tub, i un radi superior, que ve limitat per les condicions d’estabilitat de la cadira, acceptables de manera empírica, i aquests dos radis no coincideixen, cal concloure que, atès que no existeix cap altre tipus de condicions, entre ambdós radis tenim infinites possibilitats teòriques i un nombre molt alt de possibilitats pràctiques per a seleccionar el radi de corbatura que volem.<sup>37</sup>

Creiem, modestament, que això és així; que *és cert*, però per això mateix no és tema del disseny, no cau en la possibilitat de certificació del projectar. Pel que hem vist fins ara (i de moment), el dissenyar ha pres la forma del projectar el projectar, no el projectar d’allò que queda al marge del projectar. I les infinituds incontrolables són això, incontrolables, és a dir, formen part de l’artefacte, però no són contingut del projectar.

Hem repetit insistentment que aquesta mateixa recerca no oblida que el disseny és obra de persones concretes, col·lectius, sistemes de fabricació i producció concrets, circumstàncies socials i culturals, concretes. Però, pel que sabem fins ara (de moment), això no constitueix la ‘forma de vida’ del dissenyar. Mentre el dissenyar projecta el projectar, l’única ‘forma de vida’ és el mateix projectar. El joc únic.

Com podem afirmar una característica del procés interior del dissenyar? Un primer tipus de resposta diria que caldria aplicar alguns models d’estudi psicològic sobre les activitats ‘reflexives’ humanes. Un altre tipus de resposta podria aportar models estructurals sobre les relacions socials de l’activitat projectual. Potser algun altre tipus de resposta ens parlaria de la recerca de la lògica *per se* del projectar.

Nosaltres, fins ara, hem fet un recorregut: a partir de la pregunta sobre la teoria de disseny, hem portat a terme un repàs de textos de teoria de disseny (mínimament classificats hipotèticament). Hem repassat els arguments que s’han plantejat per explicar el disseny (és a dir, els arguments que constitueixen el contingut de la teoria). I, amb alguna afirmació hipotètica inicial (que no hem pogut deixar de fer per poder començar), mirem de comprendre com el caracteritzen, què explica i què no explica cada caracterització i si sabem veure-hi límits propis. Deixem que vagin sedimentant algunes reflexions, afir-

macions, contradiccions i també perplexitats. Fins i tot, descobrim en algun punt avançat alguna consideració a fer sobre tesis ja estudiades amb anterioritat.

Tal com el podem entendre en aquest mateix punt, cap d'aquestes maneres de procedir serien admissibles per al dissenyar: cap d'elles deixa el seu lloc 'exterior', respecte a un suposat 'interior del disseny'. Pel que portem fins ara, la mateixa pregunta no té sentit per al dissenyar. En el dissenyar no hi ha la relació 'exterior'-'interior'. Tot és 'exterior'. Tot es lliura a la pregunta per la seva possibilitat de certificar. Per això, creiem d'interès considerar que totes les propostes que hem pogut estudiar són recursos. Si poguéssim afirmar que sempre és així, aquesta 'debilitat', aquest lliurar-se a les limitacions d'una formulació circumstancial (amb errors, amb contradiccions, amb límits), dotaria el disseny d'un interior des del qual poder escapar-se per qüestionar la seva possibilitat. L' 'interior' seria intentar recursos.

Així apareix 'ara' el contingut de la teoria de disseny. El seu origen ha de ser també una certificació. Les tres condicions inicials haurien de ser el resultat d'un transvasament certificat del seu poder. Allà on arriba el límit d'una certificació en comença una altra, actualització de l'anterior, i així successivament fins arribar a certificar el projectar, o millor dit, cada projectar concret. Aquests seguits de certificacions serien la labor del dissenyar. La teoria de disseny seria el seu registre.

### 1.2.3. g. Genealogia

Però, què vol dir formular un lligam evolutiu necessari entre els diferents 'moments' certificadors, de manera que cada moment sigui apte per confirmar que la certificació anterior es va produir efectivament i alhora constituir-se simultàniament en conseqüència d'aquella i com a nova entitat autònoma? Vol dir formular una genealogia, no una explicació.

Hem pogut trobar moltes insinuacions sobre aquesta qüestió en molts textos de teoria de disseny. Hi ha, però, dos exemples molt clars: Ezio Manzini i Christopher Alexander. De Manzini recordem la seva argumentació sobre l'aparició de la imprescindibilitat cultural de l'activitat projectual.<sup>38</sup> Ho podem comprovar també en un text més recent i especialment en un apartat anomenat precisament *genealogies*. És important assenyalar que no ve expo-



sat com a coneixement sinó com a certificada instrucció:

La direcció vers la qual s'ha de caminar, prenent com a punt de partida el caràcter constructiu del temps de la història natural, és afavorir la formació de mecanismes autocorrectius entre el projecte i la realització del projecte. El resultat hauria de ser un projecte que s'allunyi de la idea de programa (entès com a predefinició dels passos necessaris per a la consecució de l'objectiu) i que s'acosti a la d'estratègia (entesa com una seqüència de tries, prou flexibles i reorientables sobre la base del que s'aprèn durant el trajecte). Si ho fem així, el temps del projecte pot assumir aquell caràcter 'constructiu' que hem après a reconèixer en la natura i el projecte mateix, com l'evolució natural assumeix la capacitat de con viure amb els errors i les contingències.<sup>39</sup>

Si tenim en compte que en el text de Manzini per *història natural* s'entén el moviment de la *Physis* i aquesta és la naturalesa "unitària, integrada i irreductible", està clar que per l'expressió *punt de partida* cal entendre "origen"; la instrucció que exposa el text transcrit és alhora assumpció i certificació d'un origen genealògic en la mateixa naturalesa.

La lectura acurada del text d'Alexander es farà més endavant. Només recordem aquí que aquest metodòleg formula l'origen del problema de disseny en la relació genealògica entre les "societats inconscients de si mateixes" i les "autoconscients". Genealògica vol dir, en aquest cas, que el dissenyador ha de recuperar aquella correspondència entre problema i procés de solució que hi havia a les societats no conscients de si mateixes. Unes branques més avall de l'arbre genealògic ha d'observar el procedir d'aquells avantpassats, i així podrà reconstruir-la segons la personalitat de la seva societat conscient. I no cal que parteixi del coneixement efectiu d'aquelles societats, només cal que certifiqui aquell procedir. Ens sembla interessant transcriure aquí no solament el text amb el qual Alexander afirma que no cal un coneixement, sinó també la nota que va creure important incorporar en el mateix text:

I do not wish to imply here that there is any unique process of development that makes selfconscious cultures out of unselfconscious ones. Let us remember anyway that the distinction between the two is artificial. And, besides, the facts of history suggest that the development from one to the other can happen in rather different ways.<sup>1</sup> From the point of view of my present argument it is immaterial how the development occurs. All that matters, actually, is that sooner or later the phenomenon of the master craftsman takes control of the form-making activities.

[Nota] 1 Thus selfconsciousness can arise as a natural outcome of scientific and technological development, by imposition from a conquering culture, by infiltration as in the underdeveloped countries today.<sup>40</sup>

Una genealogia, és a dir, la descripció d'una línia que lliga la transmissió de poders (de certificació) entre una forma de consciència anterior (o 'd'inconsciència') i cada una de les noves formes de consciència que actualment es van fent efectives. La transmissió d'un terreny propi per conrear i obtenir-ne beneficis (el potencial de la forma de procedir projectual). Una línia de transmissió del fertilitzant que ha de fer fructificar aquests beneficis (del condicionament excepcional que porta a l'efectivitat d'un desenllaç).

La mateixa producció tècnica industrial podia prendre el model de l'hereditat.

[Una] analogia entre evolució orgànica i evolució tecnològica consisteix en la identificació de l'hereditat amb la còpia.<sup>41</sup>

Però ara cada nova còpia (de procés projectual) porta incorporada la possibilitat d'una 'personalitat' específica que s'autoconstitueix. No es tracta solament d'hereditat, ha de ser genealogia. Des d'un eventual origen en el qual una lluita (un conflicte entre requeriments contextuals i antigues formes d'elaboració d'artefactes) ha engendrat la necessitat d'una existència efectiva.

Així, *teoria* és el cognom del disseny, el cognom que representa les condicions contextuals que el determinen. El registre d'una possibilitat anunciat públicament. Un seguit de lligams 'familiars' en el qual cada generació combat per superar la respectiva adolescència, que pugna per la seva independència, per la seva autonomia, que lluita per materialitzar-se en nova capacitat de certificació. Un cognom (nom propi) que, malgrat és un terme general (hi ha moltes teories), suggereix la seva particularitat i la del mateix disseny.

Així es podria al·legar que la teoria de disseny es fonamenta en l'expressió d'una genealogia. La genealogia sobre l'origen de la forma projectual del dissenyar.

Però la decisió segons la qual la teoria de disseny és precisament genealogia és una decisió precipitada per causa de la interposició constant de la primera condició que es manifesta també en el mateix moment de formular l'expressió *teoria de disseny*. Les connexions genealògiques no són cap forma

d'explicació cognoscitiva, només pretenen confirmar l'existència efectiva de la determinació en el temps de la possibilitat d'identitats particulars. Sobre l'arbre genealògic familiar: "Aquells altres els meus rebesavis, aquells els meus besavis, aquells eren els meus avis, aquells els meus pares, jo puc ser algú aquí i ara." Insinuació d'una eventual possibilitat d'instrumentalitzar processualment els resultats de la recerca de la història. Creiem que aquest sentit també està contingut en el comentari d'A. Calvera respecte a la concepció de la història de W. Morris:

[En el cas de W. Morris] "la visió del passat es va construir al llarg de la recerca convertint-se al seu torn en objecte de la recerca. En aquest sentit, el medievalisme de Morris constitueix un mètode d'investigació vàlid tant per a la comprensió del present com del passat. Aleshores, la història, a més de ser una realitat objectiva a partir de la qual extreure conclusions teòriques de caràcter general, és també una dada per validar i contrastar les seves idees sobre l'art demostrant-ne la viabilitat pràctica per al present i per al futur."<sup>42</sup>

La genealogia domestica la història per assolir un emblema (l'arbre genealògic) que indiqui l'efectivitat del desenvolupament problemàtic del disseny. La teoria de disseny és aquest arbre genealògic.

No acceptem aquesta conclusió, amb una genealogia es poden justificar massa coses, la determinació ho és de qualsevol 'personalitat'. Tanmateix, és la que ens queda per ara. L'única manera de dotar de coneixement cert aquestes connexions és sucumbir a la hipotètica possibilitat del dissenyar, intentar realitzar la seva identitat, la seva autonomia. Deixar-se arrossegat per l'envit, apuntar-se al repte, és a dir, entrar en la determinació d'artefactes a partir d'assumir de manera inversemblant les tres condicions originàries, i intentar comprovar de manera efectiva i concreta si l'especificitat del dissenyar es realitza. Els recursos no són més que recursos per mitigar l'aparència d'un absurd i per esperonar el repte, per fer teoria d'aquesta peculiar preconfiguració d'artefactes d'ús, per reflexionar sobre la possibilitat de determinar la singularitat de cada artefacte.

No hem pogut arribar a més:

Experiència: La teoria de disseny com l'experiència d'un projectar peculiar, com la gènesi d'una identitat hipotètica encarada a un litigi amb una realitat específica.

Contingut: El contingut de la teoria de disseny com la hipòtesi d'un lligam genealògic a partir de l'origen de la imprescindibilitat projectual, d'un lligam que lluita per l'efectivitat de la seva autonomia racional, per assolir la seva possibilitat de ser teoria entre altres teories.

O potser té raó Bonsiepe:

Teoría de diseño: No existe (aún).<sup>43</sup>

### Notes de l'apartat 1.2.3

- 1 Inscripció sobre la porta principal de l'edifici de la Sezession.  
 "A cada Temps el seu Art, a cada Art la seva Llibertat."
- 2 Nota personal: Tot l'apartat anterior ha estat treballat pensant en tots aquells historiadors sobre el disseny que he tingut la sort de conèixer personalment en el marc educatiu del disseny. Especialment en aquells que feien aquesta assimilació més descaradament. És molt el que he après amb ells, sens dubte, i és precisament aquest el motiu pel qual he cregut necessari indagar sobre les possibilitats d'aquesta mateixa afirmació assimiladora. Probablement el text de Walker resumeix els seus arguments fonamentals, però no en puc estar segur.
- 3 Caldria preguntar-se si és tasca de la recerca sobre la història la seva mateixa legitimació. Nosaltres ara pensem que no.
- 4 Manzini, Ezio (1990): *Artefacti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*. Ed. Domus Academy. Milà.  
 Trad. Cast.: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Ed. Celeste y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid, 1992. Pàg. 73 i 74.  
 Creiem que cal notar que aquesta visió de la recerca sobre la història (que tenen les investigacions de la història del disseny que hem sabut consultar) té com a punt clau aquesta separació entre allò 'natural' i allò 'històric'. Creiem veure en el text de Manzini una pre-vençió sobre aquesta qüestió en les cometes que envolten l'expressió 'sin història'. També creiem que es podria repassar tot el text de Manzini i segurament es comprovaria certa incomoditat en aquesta visió de la història, probablement pel fet que també és dissenyador, amb uns criteris molt concrets.  
 Sense poder presentar-ne cap resum, simplement recordem, en aquest sentit, la voluntat de qüestionar això en alguns textos de filosofia de la història. En concret pensem en la perplexitat del següent text:  
 "No es verdad que no haya nada nuevo bajo el sol: el sol mismo hubo un instante en que fue nuevo."  
 Cruz Rodríguez, Manuel (1986): *Narratividad: la nueva síntesis*. Ed. Ediciones Península, Edicions 62, SA. Barcelona. Pàg. 9.
- 5 Löbach, Bernd (1976): *Grundlagen der Industrieproduktgestaltung*. Ed. Karl Thieming. München.  
 Trad. Cast.: *Diseño industrial. Bases para la configuración de los productos industriales*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1981. Pàg. 194.
- 6 Papanek, Victor (1972): *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres.  
 Trad. Cast.: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Ed. H. Blume. Madrid, 1973. Pàg. 17.  
 "El disseny és l'esforç conscient per imposar (determinar) un ordre significatiu."

- 7 En el debat 'experiencial' de la primera condició entre els procediments merament abstractes i els que s'obtenen només de la pràctica tradicional.
- 8 Recursos: la definició tàctica, el gest indicatiu dels artefactes de disseny o d'elits coneixedores, el tractament de les complexes relacions entre artefactes i usuaris, el talent genial, una especificitat ètica i, l'última, l'assimilació de la teoria i la història del disseny.
- 9 La primera condició ha de creure que hi haurà un moment en què els objectius seran assolits, que el disseny serà una especialitat tècnica més entre altres. No tindrà sentit creure que el disseny intervé en la possibilitat de la constant construcció d'un "home millor".
- 10 Entregar-se a fer realitat cada una de les possibilitats concretes que poden aparèixer com a tema o com a solució.
- 11 Vegeu el subapartat 1.1.2.
- 12 No estem entenent el procés projectual en un sentit normatiu, com per exemple el més comú, que creu que en primer lloc sempre hi ha d'haver una anàlisi, que la síntesi no apareix fins que l'anàlisi no és suficientment correcta. Certament, cal una comprensió del problema a resoldre (això separa el disseny de la mera invenció fortuïta, i en determina el compromís). Però aquí entenem que la comprensió d'un problema parteix de la comprensió de les solucions possibles que porta adherit. En l'intent de la crítica d'aquestes solucions apareix la possibilitat d'entendre progressivament el problema. Està clar que aquesta concepció de la relació problema-solució és, tanmateix, criticable. És una labor que queda pendent.
- 13 No es pot posar a la 'realitat' aquest producte que està solament dibuixat (per exemple) per comprovar si:
- 1) Resol els problemes concrets que tenia encomanats (si és eficaç fins i tot perquè convenç els que l'usen)
  - 2) Aconsegueix algun tipus de progrés social o cultural.
  - 3) No s'imposa en cap tipus de relació important que es pugui tenir amb ell. No genera més problemes.
- 14 Argan, Giulio Carlo (1977): "Prólogo a la edición castellana". A: Maldonado, Tomás. (1977). Trad. Cast., pàg. 7-9. Pàg. 8.
- 15 Jones, J. Christopher (1968): "Report on the State of Design Methodology"(?). A: Broadbent, Geoffrey, Ward, Anthony. (*et al*). (1971). Trad. Cast.: "Informe sobre la situación de la metodología de diseño". A: Broadbent, Geoffrey, Wars, Anthony (*et al*). Trad. Cast. Vegeu pàg. 392-393.
- Hem pogut extreure aquest text de reflexió general sobre el projecte de disseny. La majoria de reflexions i propostes metodològiques es fonamenten en aquesta idea de possibilitat del disseny a partir de convertir el projecte en doble projecte, però difícilment admeten la duplicitat.
- 16 Vegeu el subapartat 1.1.1. b. 2. B.
- 17 Argan, Giulio Carlo (1951): *Walter Gropius e la Bauhaus*. Ed. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torí.  
Trad. Cast.: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona 1983. Pàg. 49.
- Creiem que caldria revisar aquesta exposició dels criteris de disseny de Gropius i de la Bauhaus. En primer lloc, perquè aquesta escola estava formada per un grup massa heterogeni per fer-ne afirmacions generals, i en segon lloc perquè avui ja podem tenir en compte el recorregut vital sencer d'aquest arquitecte-dissenyador.
- 18 Papanek, Victor (1972). Trad. Cast., pàg. 143.
- 19 Creiem que aquí no es pot considerar que es tracti d'un mer miratge, sempre que no s'oblidi que el dissenyar està portat a terme per persones concretes. És també una crueltat formal afirmar que qualsevol procés intel·lectual no aporta un canvi, encara que estigui solament en la constatació de l'esforç material, emocional, personal, etc., perdut.

- 20 Vegeu el subapartat 1.1.3.c.
- 21 Spadolini, Pierluigi (1991): Introducció al llibre: Koenig, Giovanni Klaus (1991): *Il design è un pipistrello, mezzo topo mezzo uccello*. Ed. La casa Usher. Grupo editoriali fiorentino. Firenze. Pàg. 7-10.
- 22 Bonsiepe, Gui (1995). Trad. Cast., pàg. 16.
- 23 Com a definidor de la laboriositat humana, com a corol·lari de la definició de l'èsser humà com a ésser racional, paral·lela a la raó. Recordem la definició de la imprescindibilitat projectual en el subapartat b.2.B de l'apartat 1.1.1.
- 24 La diferenciació entre *finalitat* i *objectiu* l'entendem en un sentit que creiem proper a la distinció de Max Horkheimer entre *objektiven Vernunft* i *subjektive Vernunft*.  
Horkheimer, Max (1947): *Eclipse of Reason*. Ed. The Seabury Press. Nova York.  
Versió alemanya (1967): *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Ed. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main.  
Trad. Cast. (1969): *Crítica de la razón instrumental*. Ed. Editorial Sur, SA. Buenos Aires. Vegeu primer capítol, "Medios y Fines", pàg. 15-63. En especial les comparacions amb les concepcions de la raó com a mitjans o com a fins i la nota sobre la distinció de Max Weber entre les racionalitats substancial i funcional (pàg 18).
- 25 Per exemple, es podria adduir a partir del Renaixement o de la Revolució Industrial.
- 26 Per exemple, es podria adduir en el context de l'augment vertiginós de la competitivitat comercial entre mercaderies.
- 27 És a dir d'artefactes o altres objectes per als quals no es disposi de solucions establertes o que només es disposi de solucions de dubtosa eficàcia i, per tant, sigui necessari desautomatitzar l'aplicació d'antics models de solucions.
- 28 Aquestes tres limitacions volen resoldre també les grotesques conseqüències de la radicalitat de la necessitat del projectar. Sembla que, amb aquest gest de moderació, ja sigui possible que un ésser humà pugui caminar contemplativament sense que deixi de ser-ho si no projecta cada passa que dóna.
- 29 Ampliem aquí la idea de la *imprescindibilitat projectual* exposada en l'apartat 1.1.1.
- 30 Schricker, Edward A. (1986): "El vestit de festa de la ciència i el vestit d'artista del dissenyador". A: *Temas de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, 1986. Núm. 1. Pàg. 85 a 94. Vegeu en concret la pàg. 86.
- 31 Martí i Font, Josep Maria (1986). Vegeu en concret la pàg. 125.
- 32 No diem que això sigui possible solament amb el propòsit, calen també unes altres circumstàncies de les relacions socials del treball que permetin i fomentin que algú es dediqui (també amb les prerrogatives d'un treball acircumstancial) a la construcció d'aquestes eines. Pensem, per exemple, en el:  
"Bloqueo social generalizado del impulso técnico, científico y filosófico, que señala el final de la formación socio-económica esclavista dentro de los límites tradicionales de la época greco-romana."  
Magalhães-Vilhena, Vasco de. (1965): Comunicació presentada en el Col·loqui Internacional «Probleme der Spätantike», de l'Institut für griechisch-römische Altertumskunde de l'Acadèmia de Ciències de Berlín. Del 29 de novembre al 3 de desembre de 1965.  
Trad. Cast.: *Desarrollo científico, técnico y obstáculos sociales al final de la antigüedad*. Ed. Ayuso. Madrid, 1971. Vegeu pàg.73.  
No n'hi ha prou amb construir robots per produir una nova situació de la societat esclavista, cal que aquests també s'autoreproduïxin perquè al valor del seu treball no s'hagin de restar les despeses (temps) del treball de la seva fabricació.
- 33 Kimpel, Dieter (1986): "La sociogenèse de l'architecte moderne". A: *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age*. Ed. Picard. París. Vol I. "Les Homes". Pàg. 135-149. En concret pàg. 144, 146 i 147.

- 34 Tatarkiewicz, Wladyslaw (1975): *Dzieje szesciu pojec*. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.  
Trad. Cast.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Ed. Editorial Tecnos, SA. Madrid, 1987. En concret, pàg. 95.
- No estem parlant necessàriament d' 'apriorisme' en el procés projectual, sinó de 'recursos' o construccions formals que es presenten com a prèvies, però que no poden fingir massa temps la seva dependència de les situacions socials, culturals, econòmiques, etc. Aquesta ha estat, de bon començament, una característica de la recerca que es pretén portar a terme aquí.
- I, per altra banda, això mateix no contradiu el fet que la determinació del disseny 'a la directa', és a dir, per mitjà de l'estudi d'aquestes dependències (allò que hem anomenat recurs d'estudi de les relacions entre els artefactes i els éssers humans) sigui també impossible. L'esforç que fan els dissenyadors concrets per reeixir mostra, més aviat, tot el contrari: sovint hom podria afirmar que el disseny és un muntatge merament il·lusori. Aquesta és la reflexió plantejada sobre el formalisme de la teoria de disseny.
- 35 Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen*. Ed. Basil Blackwell Publisher Ltd. Oxford.  
Trad. Cat.: *Investigacions filosòfiques*. Ed. Laia. Barcelona, 1983. Pàg. 375.
- 36 Wittgenstein, Ludwig (1958). Trad. Cat., pàg. 68.
- 37 Martí i Font, Josep Maria (1990). Pàg. 249.
- 38 Vegeu el subapartat 1.1.1.b.2.B.
- 39 Manzini, Ezio (1994): "Physis i disseny. Interaccions entre natura i cultura". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, setembre 1994. Núm. 10. Pàg. 95 a 129.
- 40 Alexander, Christopher (1964). Pàg. 57 i pàg. 204. Trad. Cast., pàg. 60 i 61, i pàg. 206.
- No es mi propósito dar a entender aquí que existe un proceso único de desarrollo que constituye culturas conscientes de sí mismas a partir de las inconscientes. Recordemos, de cualquier modo, que es artificial la distinción entre las dos. Y, por otra parte, los datos de la historia sugieren que el tránsito de la una a la otra puede ocurrir de modos bastante diferentes.<sup>1</sup> Des de el punto de vista de mi argumentación actual, no importa cómo se produce el desarrollo. Lo único que cuenta, en realidad, es que tarde o temprano el fenómeno del maestro artesanal se hace cargo del control de las actividades de creación de formas
- [Nota 1]. Así la conciencia de sí misma puede surgir como un resultado natural del desarrollo científico y tecnológico, por imposición procedente de una cultura conquistadora o por infiltración según ocurre en la actualidad en los países subdesarrollados.
- 41 Pizzocarò, Silvia (1994): "Una metàfora darwiniana. Objectes, sistemes artificials i mutacions tecnològiques en una perspectiva evolutiva". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, setembre 1994. Núm 10. Pàg. 53-92. Pàg. 57.
- 42 Calvera, Anna (1992). Pàg. 421.
- 43 Bonsiepe, Gui (1982): *A «Tecnologia» da Tecnologia. Inovação tecnológica e desenho industrial*. Ed. Edgard Blucher. São Paulo.  
Trad. Cast.: *El diseño de la periferia*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona i Mèxic, 1985. Pàg. 266.