

Oriol Pibernat

Cirici llegit: Alexandre Cirici a través dels seus textos sobre el disseny

Figura de personalitat vigorosa i controvertida, amb una trajectòria poc convencional i una dedicació polifacètica, Alexandre Cirici (Barcelona, 1914-1983) ha estat recordat més pels seus compromisos culturals i polítics que per les seves contribucions crítiques i de pensament. D'uns anys ençà, i gràcies a la tasca de Narcís Selles, concretada amb la publicació del llibre *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual* (2007)¹ i la reedició d'*Art i societat*,² a cura del mateix Selles, aquesta situació de partida ha anat variant. L'edició del seu dietari a càrrec de Glòria Soler permet prosseguir aquesta labor de reconeixement de la seva trajectòria i l'obligada revaloració dels seus textos. El fet és que, independentment del judici que mereixin les seves aportacions, resulta innegable que es tracta d'un dels actors de la cultura catalana més destacats dels anys cinquanta, seixanta i setanta. Seguint aquesta línia de revisió historiogràfica i relectura de vells textos és bo aprofitar l'avinentsa del centenari del seu naixement per tractar més específicament un dels temes sobre el qual Cirici s'abocà amb més passió i intel·ligència: el disseny.³

Cirici es va aproximar als temes artístics des d'una doble vessant: tenia una inclinació sensible vers el reconeixement de la forma i, alhora, un interès de caire intel·lectual per les qüestions artístiques. Com a creador s'acostà primer a l'arquitectura i, durant la postguerra, va distribuir la seva activitat en una varietat d'àrees en què treballà professionalment: la il·lustració, la gràfica publicitària, l'animació cinematogràfica, l'aparadorisme, l'escenografia, l'agençament d'interiors, etc. D'altra banda, malgrat participar d'un itinerari acadèmic heterodox,⁴ va esde-

1 SELLES RIGAT, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Catarroja-Barcelona: Ed. Afers, 2007.

2 CIRICI PELLICER, Alexandre. *Art i societat*. Barcelona (Ed. Narcís Selles): Publicacions URV i Obrador Edendum, 2009.

3 Recentment Selles ha escrit un altre article sobre aquesta temàtica que òbviamment també hem tingut present. SELLES RIGAT, Narcís. "Alexandre Cirici, tractadista d'art i ideòleg del disseny" a CALVERA, Anna (Coord.). *La formació del sistema disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 355-367.

4 Cirici veié interromputs els seus estudis d'arquitectura per la guerra civil i l'enrolament al front. Durant l'exili va prosseguir els seus estudis en el camp de la història de l'art, però no fou fins al 1955, a l'edat de 41 anys, que es llicencià en Història de l'art a la

venir un prolífic tractadista d'art ja des dels anys quaranta. En aquest camp va destacar per la seva proclivitat a formular síntesis històriques i esquemes originals. No es comprèn bé Cirici desconsiderant alguna d'aquestes dues facetes. La conjuminació d'ambdues aptituds (capacitats creatives i analítiques), que no sempre troben els motius apropiats per retroalimentar-se, configurà una personalitat singular. Precisament com a crític i historiador de l'art, Cirici va demostrar una facilitat natural per establir lectures directes de tota mena d'obres que captaven el seu interès.⁵ Era donat a fer associacions que no només relacionaven les obres d'art entre si, sinó també amb formes naturals i objectes prosaics. En aquests exercicis hi havia una voluntat didàctica, però també s'hi manifestava una vivència directa i sense complexos a l'hora de parlar de qualsevol mena d'obres o d'interpretar-ne els estils. Viure l'art i reconèixer-lo formava part de la seva mirada sobre el món. Els seus escrits de memòries en donen bona raó.

Sembla lògic, per tant, que Cirici s'interessés en aquelles pràctiques creatives que involucraven l'art en la vida i la vida en l'art. I és des d'aquesta perspectiva que s'ha de comprendre la seva implicació amb el disseny. Certament, durant els anys cinquanta i seixanta, el disseny també va representar una manera plausible de guanyar-se la vida i de dotar-se d'una mínima estabilitat professional.⁶ Ara bé, l'interès per quelcom similar al que es denominaria *disseny* va venir de més lluny i va tenir més recorregut. Als anys trenta, com a estudiant d'arquitectura a la Universitat Autònoma de Barcelona, ja es va sentir captivat pel projecte de reformar aquells estudis segons el model que ofereix la Bauhaus alemanya. Si retrocedim més, es podria suggerir

UB. Va llegir la seva tesina de llicenciatura l'any 1957. El 1971, a l'edat de 57 anys, es va doctorar a la UB i hi ingressà com a professor de Sociologia de l'art.

- 5 Sobre aquest aspecte cal destacar que el dibuix va esdevenir un nexa d'unió entre la vessant creadora i la pròpiament intel·lectual. Cirici utilitzava el dibuix descriptiu i sinòptic com una manera de comprendre l'obra i explicar-la, de captar allò fonamental de la imatge i de fixar el seu registre mnemotècnic.
- 6 En la seva biografia intel·lectual, Selles fa notar la triple correlació entre l'evolució del pensament estètic de Cirici i les oportunitats laborals que obria la incipient transformació econòmica del país. Efectivament, la superació de l'autarquia i la lenta orientació vers un mercat de consum basat en l'oferta permeten l'aparició de nous serveis. La publicitat, la gràfica i el disseny a què s'abocà Cirici mitjançant la seva agència Zen van permetre donar sortida al seu afany creador i li procuraren una font d'ingressos estables. De la mateixa manera, aquesta professionalització va activar una reflexió sobre aquell quefer i una ampliació dels seus interessos intel·lectuals a camps fins aleshores inèdits al nostre país.

que la mena de percepció estètica de l'entorn que li era pròpia arrelava en experiències de la seva infantesa i joventut. Aquestes estaven marcades per una educació que atenia als estímuls sensorials, celebrava el reconeixement sensible de l'entorn i participava de l'ideal estètic del Noucentisme.⁷ En el registre més reflexiu, el disseny va representar molt més que una addenda per afegir al relat de la història de l'art del segle xx o una curiositat conjuntural en la seva faceta de crític i polígraf. En tots els textos que tractaven el tema, situava el disseny en un lloc central del seu enteniment de les arts i li atorgava el paper d'una eina fonamental per a la reconstrucció cultural i econòmica de Catalunya i el desenvolupament d'una societat moderna.⁸

Comprendre l'art, comprendre el disseny

La idea de disseny que va formular i defensar Cirici està directament relacionada amb la seva visió de l'art. Tal com hem dit, Cirici mostrava una sensibilitat espontània en la percepció i comprensió de la forma i aquest registre no entenia de velles divisions i jerarquies. Tenia la convicció que l'art es podia reconèixer en tots els objectes que ens envolten. Un article publicat al segon número de la revista *Ariel* feia referència a l'edat d'or de l'art que imaginava recuperar: «Cal que arribi el dia del retorn de l'harmonia, i al nostre país, una gramola, un lavabo, una forquilla, un capell o una ampolla, no menys que un monument, tinguin aquella plenitud universal que de la cultura clàssica han heretat les barques de les nostres platges i les arades dels nostres camps, obres de l'art, tan belles». Aquestes paraules, escrites el 1946, no poden interpretar-se com una epifania del disseny industrial. En aquesta data Cirici encara tenia una idea molt vaga d'aquest assumpte. Tanmateix, són paraules que expressen una convicció molt interioritzada que el reconeixement de la bellesa no admet fronteres de cap mena i que calia que l'experiència

7 Daniel Giralt-Miracle ens diu que "Cirici se sentia molt a prop del vessant creador de l'art, i això es transmetia en la seva manera de treballar, preferentment visual, tàctil i sensorial, i ens parla de la incidència que podia tenir en aquesta percepció el seu pas per l'escola Montessori. GIRALT-MIRACLE, Daniel. "Crítica i crítics. Tres punts de vista" a *Memòries de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*, núm. 954, vol. LVIII, núm. 9, maig 1999, p. 34.

8 En els seus escrits sobre disseny de la darrera etapa, quan ja era representant polític, aquesta argumentació es va fer molt explícita. Vegeu, CIRICI PELLICER, Alexandre. "El diseño, política nacional" a *Destino*, núm. 2.182, 1 d'agost 1979; i la introducció a la "Història del disseny industrial a Catalunya" a *Llibre blanc del disseny a Catalunya. 1 Disseny industrial*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984, p. 17-25.

estètica envaís tots els territoris de l'existència, també els de la vida quotidiana.

És clar que l'ideari estètic de Cirici no simpatitzava amb la idea d'autonomia de l'art. Li semblava que allò que caracteritzava l'art era la seva condició de vehicle d'un sentir col·lectiu. L'individualisme creatiu li era igualment estrany i entenia el treball artístic com una cooperació entre diferents actors. La mateixa orientació de pensament li feia ser contrari a les «absurdes classificacions» i als rangs jeràrquics que s'establien entre les arts. Són aquestes les apreciacions en què es va mantenir constant, si bé el descobriment del disseny va donar arguments nous a la seva posició: «Ara sabem -afirmava- que la plàstica és un fenomen total i que el seu missatge resideix tant dintre les formes i el caràcter de la pintura o de l'arquitectura com a les formes i el caràcter de les màquines d'afaitar, els avions, les estilogràfiques o els ciclotrons.»

On rau la diferència entre l'abans i el després de la descoberta del disseny industrial? Durant els anys quaranta, l'enaltiment dels oficis i de la menestralia tenia una inspiració característicament noucentista i en els seus textos es reconeixen les idees de John Ruskin i William Morris, així com l'admiració pel llegat de les *Arts & Crafts* o l'inape·lable ascendent de Joaquim Folch i Torres. En canvi, en els seus escrits dels anys seixanta la seva recerca d'un art social –des de la qual defensava el disseny industrial– combinava aquelles fonts amb les anàlisis marxistes. A partir d'aquell moment atribuïa a l'art funcions més específiques i correlacionava el disseny amb necessitats socials i econòmiques. Però també és important fer notar el canvi de to respecte a la seva defensa de l'art vulgar. Els primers textos que l'enalteixen resulten més literaris i amarats d'una emotivitat romàntica (i, tal vegada, amb una atenuada reverberació futurista). La lliçó de les coses comunes, de l'art humil, que s'associava amb els ressorts col·lectius i amb l'educació de l'esperit, suggeria una reticència respecte a la indústria, responsable de la deshumanització del treball i occidora dels oficis. La invocació a una harmonia perduda es fa sentir al paràgraf citat d'*Ariel*.

A partir dels últims anys de la dècada dels cinquanta i durant els anys seixanta la idea de disseny apareix amb tota contundència. L'article del 1957 de *Quart Creixent* presenta el disseny com «un art nou» i com el factor decisiu en la conformació d'una bellesa industrial que ha de civilitzar el món de la producció i el

consum.⁹ En un altre article del 1959 dóna per definitivament superat el vell món de les arts decoratives i sumptuàries: «La era del Diseño Industrial (...) propone para los artistas creadores la ambiciosa y maravillosa tarea de dar vida a los objetos de la vida corriente para todos en vez de encarcelarlos en la actividad parasitaria y estéril de los objetos de lujo para la clase ociosa.» Així, en endavant, allò que prevaldrà per a Cirici serà el potencial social del disseny com a moviment cultural que, gràcies al maquinisme i l'estandardització, pot aspirar a racionalitzar les relacions entre els homes i les coses i a democratitzar la bellesa. El que ha de venir ja resulta més atractiu que el que es deixa enrere.

És també en aquest moment que Cirici està en condicions de formular amb claredat la seva visió de l'art, aquella que d'una manera més sistematitzada s'aboca al seu llibre *Art i societat*. En aquest assaig del 1964 la idea d'art s'articula orgànicament a les capacitats tècniques i comunicatives de l'home. De fet, més que referir-se a l'art com una institució sociohistòrica, a Cirici li interessa parlar de l'art com una constant antropològica adherida a la dimensió constructiva i expressiva de la naturalesa humana: «L'art és una manera de fer les coses per als homes en l'aspecte constructiu— i una manera de comunicar-se —en l'aspecte expressiu—, i, en conseqüència, és inseparable de tota forma de treball i de llenguatge.» Així doncs, la funció de les obres d'art s'emmarcava en algun d'aquests dos camps, l'utilitari o el publicitari. L'arquitectura, les artesanies i el disseny industrial eren manifestacions del primer; mentre que la pintura, l'escultura i la comunicació visual de masses (cinema, fotografia, còmic, gràfica, publicitat...), ho eren del segon. Amb aquest enteniment de l'art es volia superar definitivament la decrèpita concepció de les belles arts. Posant l'èmfasi en el caràcter instrumental de l'art se subsumien en un mateix camp el retrat del monarca i l'anunci de *jeans*. No obstant, Cirici aviat va ser conscient de les limitacions d'aquest esquema utilitarista. L'estricta classificació entre allò constructiu i allò comunicatiu implicava un funcionalisme extrem pel que fa a la concepció de l'hàbitat o de l'utilitatge que, òbviament, no es donava en el passat ni era segur que fos desitjable en el futur. Això explica la seva immediata i entusiasta adhesió a l'anàlisi semiòtica, si bé la descobrí cap al final d'aquella dècada. El caràcter comunicatiu apareixerà en els seus textos

9 *Ibidem*.



Xavier Olivé i
Alexandre Cirici.
*Actes d'inauguració
del curs 1975-76.* Arxiu
EINA. Ref. F341.



posteriors com un tret tant de «l'art publicitari» com de «l'art constructiu».

La definició de l'art que aportava Cirici, en realitat, era una definició molt àmplia en què difícilment quedava fora cap activitat humana que es concretés en una materialitat tècnica o comunicativa. Entès així, l'art cobria exactament els mateixos territoris que es podien atribuir al disseny. En efecte, des de l'*artisticitat* ciriciana resulta poc esclaridor insistir a diferenciar l'art i el disseny. D'altra banda, la jerarquia cultural de l'art sobre la cultura material solament s'explicava històricament. Des de la revolució industrial l'art es produïa sota les condicions de la mecanització i l'estandardització de la producció i en el règim del consum de masses. Per a Cirici aquesta circumstància no només implicava l'aparició d'una «art nova», tal com havia anunciat el 1957, sinó que l'art característic del segle xx era el disseny. Era el moviment cultural del disseny el que havia de trobar una nova síntesi entre la racionalitat tècnica que exigia la indústria i la intuïció artística i altres valors heretats de l'humanisme.¹⁰

El disseny en la història i la història del disseny

Cirici feia un èmfasi especial a destacar el caràcter transformador de l'art. L'art era capaç d'incidir tant en la realitat física del món com en la consciència dels individus i les col·lectivitats. El disseny trencava amb les restriccions de l'art com a obra única i permetia superar un accés minoritari i socialment discriminador a l'art. Amb aquests arguments veia en el disseny industrial un component potencialment emancipador. Els orígens i l'evolució històrica del disseny industrial sustentaven aquesta expectativa i atorgaven un caire *polític* a la seva labor activista en pro de la difusió, la implantació i el reconeixement d'aquest art social.

En aquest sentit, cal destacar aquells textos en què Cirici elabora una síntesi històrica del disseny. La formació i l'evolució del disseny van ser tema de la seva tesina de llicenciatura escrita el 1955 i llegida el 1959;¹¹ un treball de 26 pàgines fugaces que va ser objecte de successives reescriptures i actualitzacions, resums i ampliacions, a través dels articles que anà publicant. Aquell

10 CIRICI PELLICER, Alexandre. Gestación y tendencias del diseño industrial” a *Cuadernos de arquitectura*, núm. 38, 1958, p. 33.

11 CIRICI PELLICER, Alexandre. Evolución del diseño industrial (tesi de llicenciatura inèdita), APACP, juny 1957.

treball pioner, acceptat amb recança pel món universitari,¹² s'ha d'entendre com una primera aproximació general al tema. Llegit avui, sembla un compendi construït amb dades elementals, però cal considerar-ne l'extraordinari mèrit d'haver estat elaborat amb una informació escassa i difícil d'obtenir. De la mateixa manera, cal donar valor a l'agosament de defensar una temàtica heterodoxa, que provocava repulsió a l'acadèmia, així com a l'audàcia d'establir relacions inèdites fins aleshores. El mateix autor anuncia el treball com «un sondeo» i «un proyecto de sistematización provisional de los resultados de la investigación directa.»

En allò essencial, el relat que oferia Cirici correspon a la genealogia històrica de Pevsner que s'esmerça a enfil·lar les baules del *Modernism* que van de Morris a Gropius (en aquest cas, focalitzant l'atenció en el disseny d'objectes). S'atorga, així, un paper fundacional al debat sobre la industrialització i els oficis que culmina en la fusió de les arts bauhausianes. Cirici, com altres cronistes i historiadors postpevsnerians, haurà d'anar estirant el fil narratiu incorporant les aportacions, els moviments i els fenòmens posteriors a la Segona Guerra Mundial; una operació que comportava un progressiu desdibuixament de la presumpta coherència per la qual discorre l'expansió del Moviment Modern fins als anys trenta. Tanmateix, la veritable originalitat de Cirici era l'esforç d'empeltar al tronc de l'evolució del disseny europeu la branca del disseny català, amb el concurs del Modernisme i el GATCPAC. El relat de Cirici, en què esmerçava recursos similars als emprats a les síntesis de l'art català, apel·lava a la idea de *represa* cultural que en el cas del disseny se situava cap al final dels anys cinquanta. El relat ciricià oferia un esquema clar, per bé que incomplet i subjecte a moltes matisacions, que ofrenava simultaneïtats i paral·lelismes internacionals i presentava una voluntat de modernitat persistent, a pesar d'una traumàtica guerra civil i de l'intent franquista d'aniquilament cultural. Les síntesis històriques construïdes per Cirici destil·laven una lectura política perquè equiparava el disseny a una força de combat antifranquista, genuïnament vinculada a la cultura catalana i a la modernitat progressista europea.

12 Cirici aporta una explicació afluïda d'aquella presentació de la tesina al seu dietari. CIRICI PELLICER, Alexandre. *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer* (Ed. Glòria Soler). Barcelona: Comanegra, 2014, p. 337.

Indubtablement, l'ascendent pevsnerià orientava la trama del relat històric en un sentit molt precís: el disseny era impulsat per un moviment d'idees predestinat a la seva culminació. No es tractava tant d'una crònica del passat com d'historiar un esdevenir. Malgrat això, Cirici era perfectament conscient de les contradiccions que afectaven una activitat que ell mateix situava al cor del sistema industrial i comercial. Respecte a aquest punt, en altres textos es mostrava crític davant una enginyeria social que formulava una doble demanda sobre el disseny: adequar-se a la racionalitat productiva i, simultàniament, acomodar-se als impulsos irracionals del consum. D'aquesta manera s'ofegava la creativitat i s'apartava el disseny d'aquell impuls inicial de transformació de la realitat. Influenciat pels ideals de la *Gute Form* argumentava que el domini sobre la forma per part dels comunicadors visuals es podia posar al servei de «l'obtenció de la forma millor en si mateixa, la forma més adient i de més qualitat»; o bé, al contrari, al servei d'emascarar i «afalagar el consumidor, sia per forçar-lo a consumir més, sia per donar-li una compensació psicològica.»

Les seves opinions eren bel·ligerants i distingien entre un disseny progressista i un disseny conservador, sotmès a les condicions productives i domesticat pel màrqueting. En la síntesi històrica de què es parlava unes línies més amunt, Cirici s'entestava a confrontar dues evolucions i dos ideals: l'europeu, encarnat per la Bauhaus de Gropius, i el nord-americà, representat per l'*Styling* de Loewy; el primer es reconeixia en l'humanisme social progressista, i el segon s'emmirallava en un pragmatisme individualista i cínic. Aquesta oposició pot resultar massa òbvia, poc matisada i històricament confusa, però sobretot, tenia un propòsit didàctic. De fet, Cirici no s'estava de reconèixer que: «El mateix caràcter intuïtiu del treball artístic impedeix la seva perfecta canalització segons les directrius dels quadres dirigents. El desinterès, la sensualitat, la mandra, l'esperit d'aventura, la ironia i l'esperit crític actuen sobre totes les formes de l'acció artística en un lloc o altre i duen a una acció corrosiva que sovint condueix, de retop, a mutacions salutíferes. En efecte, gràcies a aquesta corrosió es posen al descobert les falles de molts sistemes establerts i bruscament es veu la trampa d'allò que hom tenia per solidíssimes certeses.»

La defensa d'un disseny progressista, més o menys coherent amb la teleologia del Moviment Modern, i la prevenció respecte

a un disseny conservador van esdevenir una recurrència de les diferents versions de síntesi històrica que va publicar Cirici, des del text de la tesina ja esmentat fins al text publicat pòstumament al *Llibre blanc del disseny industrial a Catalunya* del 1984.¹³ No obstant, com a crític sempre amatent a la novetat, en cada versió va atendre els nous fenòmens i les noves tendències del disseny. Davant el canvi tecnològic que anunciava la societat informàtica, Cirici ja va escriure el 1970: «Se prevé que los diseñadores no tendrán que diseñar objetos, sino sistemas generadores para series de ellos. (...) cambia la base tecnológica del diseño, que ya no es industrial, como lo era para la Bauhaus, ni el *marketing*, como lo era para el *Styling*, sino una complicada sociodinámica imbricada de informática.»¹⁴ Era una reflexió motivada per la lectura de Christopher Alexander i guiada tant per la preocupació com per l'esperança: la preocupació que la naturalesa matemàticament complexa de la informatització allunyés la ciència de l'art, i l'esperança que la mateixa evolució d'aquesta tecnologia permetés un retrobament entre la tècnica i l'art en un nou disseny.

Certament, a mesura que avançà la dècada dels setanta, els textos de Cirici sobre disseny no van sovintejar. És possible que la dinàmica de professionalització i institucionalització del disseny, d'acord amb paràmetres massa convencionals, li resultés aliena. Les demandes del mercat comportaven un allunyament de la il·lusió democratitzadora, que no s'adeia amb les seves expectatives.¹⁵ El seu diagnòstic sobre el disseny «en el bàndol capitalista» era que l'evolució dels esdeveniments semblava reforçar el marc conservador des del qual es concebien les formes i convocava a no defallir en la seva apreciació crítica.¹⁶

13 CIRICI PELLICER, Alexandre. "Història del disseny industrial a Catalunya" a *Llibre blanc del disseny a Catalunya*. 1 *Disseny industrial*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984, p. 17-25.

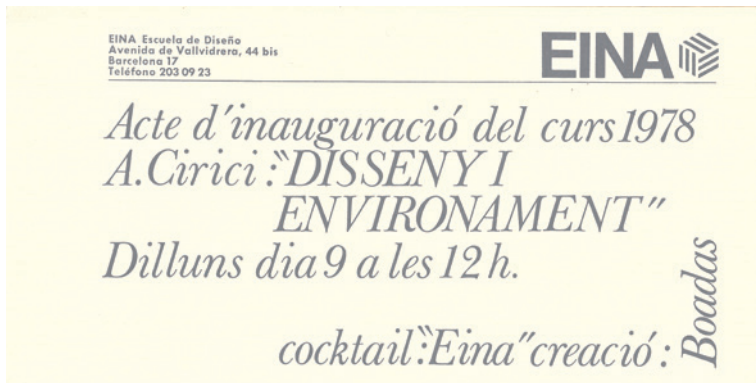
14 CIRICI PELLICER, Alexandre. El diseño en el campo capitalista a *CAU*, núm. 2-3, setembre 1970, p. 48.

15 Cirici deixà la publicitat i el disseny com a *modus vivendi* a final dels anys seixanta. Després va viure de la docència i la crítica. Des del 1977, quan va ser escollit senador, la seva dedicació es va centrar en tasques parlamentàries.

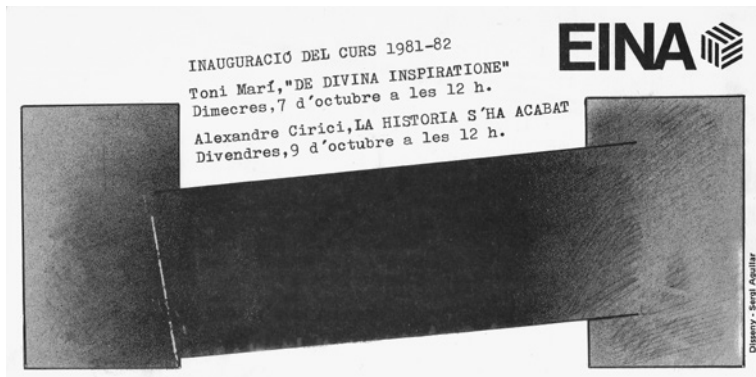
16 CIRICI PELLICER, Alexandre. "El diseño en el campo capitalista" a *CAU*, núm. 2-3, setembre 1970, p. 48.



Targetó dels Actes d'inauguració del curs 1983-1984. Arxiu EINA. Ref. ID514.



Targetó de l'Acte d'inauguració del curs 1978. Arxiu EINA. Ref. ID512.



Targetó dels actes d'inauguració del curs 1981-82. Arxiu EINA. Ref. Arxiu: ID1339.

ACTES D'INAUGURACIÓ DEL CURS 1982 - 83

Dia 14 d'octubre a les 12

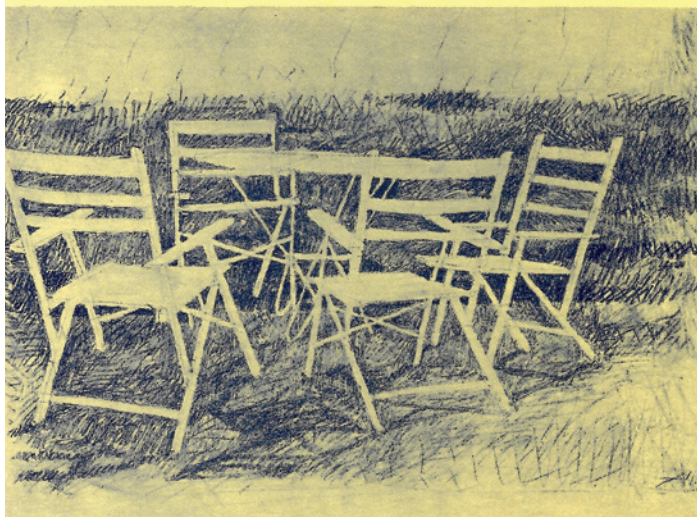
Alexandre Cirici

Els post - post - moderns

Dia 13 d'octubre a les 12

Romà Gubern

La imatge fotogràfica



Santi Roqueta

EINA 

Avinguda de Vallvidrera, 44 bis - Barcelona 17 - Telèfon 203 09 23

Cartell dels Actes
d'inauguració del curs
1982-83. Arxiu d'EINA.
Ref. ID513.

Formació, professionalització i recerca

Hi ha una reflexió de Cirici mereixedora de més atenció de la que se li ha donat. Malgrat la seva equiparació entre art i disseny, Cirici va introduir un nou tipus de distinció sobre els objectius socials de l'art, amb el propòsit de donar sortida a la contradicció que plantejava el seu esquema teòric. Entenia que hi havia una diferència que no es derivava de la funció social (constructiva o comunicativa, segons s'ha recollit línies més amunt), sinó de la base formativa de la societat. Parlava d'un art (o un disseny) orientat a l'ús immediat i que, per tant, estava destinat a inserir-se en el sistema productiu, i un art (o un disseny) experimental.¹⁷ La missió de l'*art d'ús* era atendre les necessitats immediates, mentre que la de l'*art d'investigació* era obrir camins, com ho havien fet les avantguardes. L'*art d'ús* es veia compel·lit a abastir la vida de l'única manera que aleshores era possible a les societats desenvolupades, a través de la indústria. L'*art d'investigació* podia explorar nous territoris relatius al concepte o a la forma, a l'utilitatge, a la imatge o als rituals socials. Aquestes dues arts encara no podien convergir, com seria desitjable. L'impediment era la preparació del públic, tant pel que fa a la seva instrucció intel·lectual com pel que fa a l'educació de la seva sensibilitat. La vocació de l'art, doncs, era l'esperit de recerca, però el sistema industrial i comunicatiu característic de la cultura de masses recusava aquesta possibilitat.

Mentre no es donessin les condicions per a un retrobament, l'escenari futur que plantejava Cirici era que l'*art de recerca* estava destinat a fer-se un lloc a la universitat, mentre el lloc de l'*art d'ús* seria la indústria i el mercat: «L'artista futur apareix d'una manera majoritària com un tècnic, treballant en equip per aconseguir la perfecció dels objectes d'ús destinats a tothom, i d'una manera minoritària, com un recercador universitari destinat a trobar noves maneres de prendre consciència de la realitat, nous sistemes coherents de connexions aptes per a comprendre relacions, fins llavors secretes, a les coses i entre les coses...»¹⁸ És a dir, Cirici establia una mena de paral·lelisme entre el paper de l'art i el de la ciència i entre el del disseny i el de la tècnica. Encara que no arribés a formular-ho en aquests mateixos termes, la seva

17 CIRICI PELLICER, Alexandre. "Cap a una prospectiva" a *Serra d'Or*, any IV, núm. 2, febrer 1962, p. 41.

18 *Ibidem*.

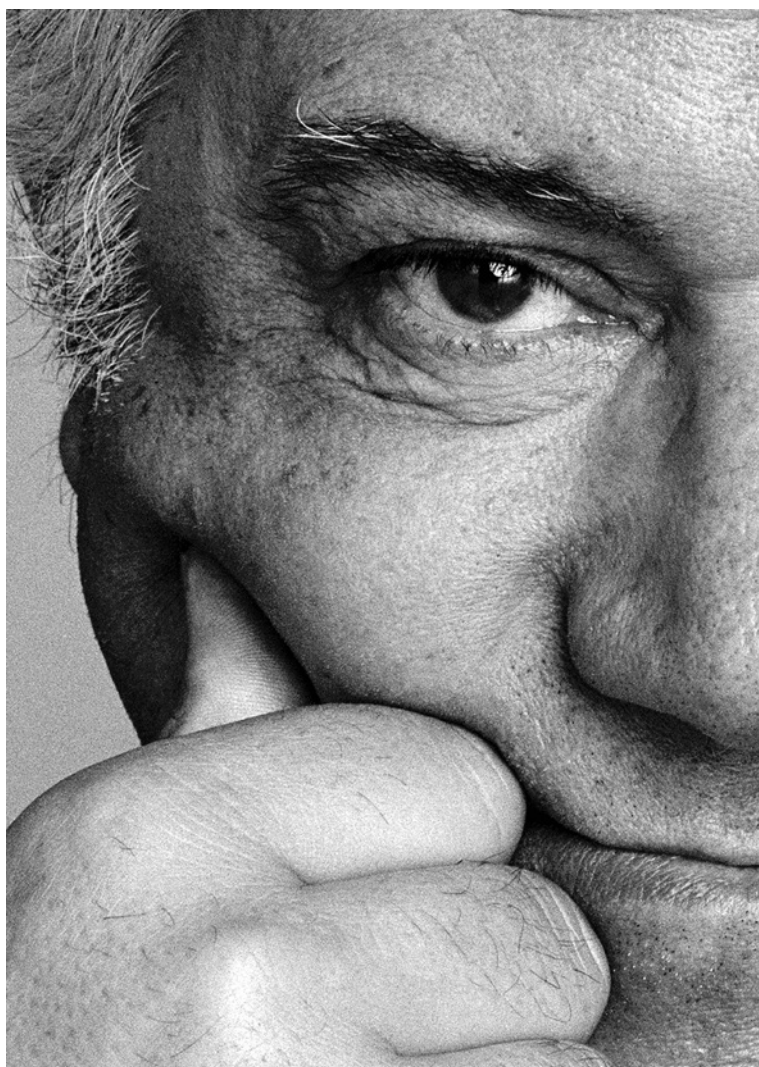
visió prospectiva establia una correlació compensatòria entre el sistema tecnocientífic que s'instaurà als països desenvolupats després de la Segon Guerra Mundial i un sistema tecnoplàstic que reorganitzava el sentit de l'art i el rol dels artistes: «Aquests artistes treballarien per a la societat, com els científics, a través de les universitats, i humanitzarien llur tasca de recerca amb la doble missió de l'ensenyament. Els artistes de la plàstica d'ús, en canvi, trobarien llur base econòmica en la indústria i en l'edificació.»¹⁹

Ara bé, Cirici escrivia aquestes reflexions l'any 1962. La universitat encara estava molt lluny de reconèixer el disseny i assumir el paper que duia associat o un de similar. Vivament interessat en l'educació, Cirici va impulsar iniciatives destinades a fer efectiva aquesta prospectiva: l'Escola d'Art del FAD, Elisava i finalment, EINA. Resulta indubtable que l'EINA dels anys setanta va ser l'experiència pedagògica en l'ensenyament artístic amb què Cirici es va sentir més identificat i a la qual va prestar més atenció; la que més es corresponia amb les seves expectatives sobre el paper que havia de jugar l'art/el disseny. És en aquest medi, mitjançant les seves classes, fins a l'any 1971, i les seves conferències inaugurals des del 1972 fins al 1982, que prosseguí especulant sobre el present i el futur del disseny.²⁰ Es tracta, però, de reflexions socràtiques, tant perquè se solien formular com a conjetures o provocacions que convidaven a la reflexió, com pel fet que la seva transmissió era oral. Ja no corresponen, per tant, al «Cirici llegit» sinó més aviat al «Cirici escoltat». Això no obstant, una transcripció de les paraules dedicades als deu anys d'existència d'EINA, l'any 1976, deixen constància del paper cultural que atorgava a formar-se com a artista i dissenyador: «Aquesta Escola, única a Barcelona, ha fet realitat les úniques coses que pot fer una escola. (...) un lloc on convergeixi la gent que tingui coses a dir i coses a escoltar, un lloc en què es posin en evidència les contradiccions (...), on moltes coses que ens semblaven segures es desmunten, (...)

19 *Ibidem*.

20 Els títols de les conferències dictades per Cirici a EINA ja donen una idea de les reflexions que l'ocupaven: "La crisi de l'art i el disseny" (1972), "Ecologia dels objectes" (1973), "Disseny i antidisseny" (1974), "Existeix la creativitat?" (1975), "Eina 10 anys" (1976), "Escola i futur" (1977), "Disseny i *environament*" (1978), "Disseny i llibertat" (1980), "Tot és performança!" (1980), "La Història s'ha acabat" (1981) i "Els post-post-moderns" (1982).

i ens obliga a coordinar el nostre treball amb la realitat. (...)
Només la crítica, la denegació d'allò amb què ens trobem, pot
fer que la nostra activitat productora i comunicativa –que són
els dos braços del nostre treball– eviti fer coses inútils, ni utò-
piques, sinó que treballem realment per al nostre temps i per
a la transformació de la societat.» Un missatge que mereix ser
recordat i una invitació que, després de quasi quaranta anys,
ressona amb una desconcertant actualitat.



Alexandre Cirici
Foto: Antoni Bernad