

SOBRE LA INTERPRETACIÓ DEL DISSENY

DAVID BRETT



DAVID BRETT

Doctor en Filosofia pel Royal College of Art, autor de *C. R. Mackintosh, the Poetics of Workmanship* (1992).

Doctor en Filosofia por el Royal College of Art, autor de *C. R. Mackintosh, the Poetics of Workmanship* (1992).

Doctor in Philosophy from the Royal College of Art, author of *C. R. Mackintosh, the Poetics of Workmanship* (1992).

Un disseny es troba en la conjunció de moltes coses; crear qualsevol objecte significa unir diverses formes de comprensió i, recíprocament, l'estudi d'un artefacte ens compromet amb diverses seqüències d'inferència. La principal dificultat lògica en la interpretació dels dissenys sembla que és mantenir clarament separades aquestes seqüències fins al darrer moment possible, de manera que els diversos ordres d'explicació no es confonguin.

Posaré dos exemples per il·lustrar el significat d'això que acabo de dir.

Els primers teixits estampats a màquina eren, sense excepció, patrons senzills (de pics, repeticions planes, ratlles, *chevrons*, etc.) Fins a quin punt no era això el resultat d'unes limitacions tècniques de mecanismes relativament primitius? O era degut al fet que s'havia identificat un mercat determinat? Un escriptor contemporani ha dit:

Malgrat els nombrosos factors que entren en joc en crear un disseny, els nous dibuixos produïts per màquines poden ser vistos, antropològicament, com el llenguatge de símbols d'una gent que va passant d'una cultura predominantment rural a una altra de més urbana com més va.¹

Això és una afirmació àmplia i important que no és pas fàcil de justificar; sabem que hi havia una certa moda d'estampats senzills en el període i als llocs en qüestió (els anys 1820 a Anglaterra i França). A l'extrem més car de la indústria, això era com un gest romàntic de tornar a la simplicitat; a l'extrem barat, durant molts d'anys s'havien usat plantilles i tampons d'impressió per a decorar paper pintat per a parets, teixits i qualsevol altra superfície (apareixen a Anglaterra en forma d'art folklòric fossilitzat).

Tanmateix, si sortim d'Europa, trobem que l'exportació d'aquesta mena d'estampats va ser la causa principal de l'encariment de la indústria dels estampats indígenes fets a l'Índia i a l'Àfrica Occidental; els cotons de Lancashire van esdevenir un dels primers promotors d'una cultura visual global i van assumir un paper antropològic a escala mundial com a significadors de modernitat. L'asseveració de Greysmith es justifica en unes circumstàncies determinades, però potser no en aquelles que havia visualitzat en primer lloc. I, amb el temps, aquests senzills estampats han reviscut per tot Europa i els han estat imposades unes associacions «tradicionals» que no havien tingut mai.

En temps més recents, l'evolució de la sabata de taló d'agulla ens n'ofereix un altre exemple. Lee Wright ha descrit el procés pel qual la tecnologia del calçat, les assumpcions sobre el seu gènere i les exigències de la moda van interactuar els anys cinquanta per tal d'elevat l'alçada dels talons fins a nivells extravagants. En aquest procés, la significació de l'estil va canviar; d'associacions de sub-

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



128

ordinació femenina va passar-se a les d'agressió femenina.

Així que s'havia fet realitat la forma desitjada, el significat també havia canviat [...] Sembla, doncs, que per a una forma [...] existeixen significats diferents.²

En el procés de canviar el significat, la tecnologia també va canviar; els plàstics i els adhesius van entrar en la indústria del calçat.

Esdevé molt difícil, per tant, de donar prioritat a un únic aspecte del procés de disseny, ja que el formal, el tècnic i l'ideològic, tot i que totalment diferents, estan inextricably units en l'objecte. I, ja que el procés de disseny, de manufacturació, de distribució i d'ús s'estén tot al llarg del temps i de l'espai, el significat del disseny (allò que el representa) no és estable.

Les conseqüències d'això, per a qualsevol estudi interpretatiu del disseny, són importants. Entre unes altres coses, el problema de la relació «supraestructura-base» augmenta d'una manera important. Si admetem que els teixits, el calçat, els mobles i uns altres béns expressen uns estils de vida i uns valors socials determinats, com també les assumpcions que els acompanyen (és a dir, que representen una ideologia), ¿concedim una prioritat a allò «superior» o a la part «inferior» més tècnica/productiva? ¿O fem una clara separació entre ambdues i realitzem dues menes de preguntes ben diferenciades? Si és així, sobre quina podem vincular-los?

El cas dels moviments Art Nouveau és especialment interessant en aquest sentit. Hi observem el fenomen d'intentar de crear un nou estil decoratiu per tot Europa; un estil que fos poc deutor, formalment, de la decoració prèvia i que expressés un sentit de modernitat. Això apareixeria com un esforç comú, amb valors comuns, i no hi ha dubte que tenen alguns punts en comú. Però el que és igualment interessant són les diferències entre l'un centre l'altre.

Debora Silverman ha publicat recentment un estudi d'Art Nouveau parisenc que l'identifica fermament amb una concepció nostàlgica de França i de París, patrocinada pel govern, com si fos el sùmmum de la refinació. Això formava part d'un moviment més ampli de *rassemblement* nacional, conseqüència de la desfeta de la guerra franco-prussiana de 1870 i de l'aixecament socialista de la Commune. En un intent de recuperar les velles glòries, les tradicions franceses van ser designades com a decoratives més que no pas científiques, i basades en l'artesanía més que no pas en la part industrial. Els departaments governamentals van promoure el «nou art» i van identificar-lo amb una domesticitat moderna. Aquesta domesticitat també era, inevitablement, una ideologia de gènere en què la feminitat «tradicional-moderna» es posava en oposició

Casa Batlló d'Antoni Gaudí (Barcelona).
Casa Batlló de Antoni Gaudí (Barcelona).
Batlló House of Antoni Gaudí (Barcelona).

2. Wright, L., «Objectifying Gender; the Stiletto Heel», dins Attfield, J. i Kirkham, P. (eds.), *A View from the Interior; Feminism, Women and Design*, The Women's Press, Londres, 1989.

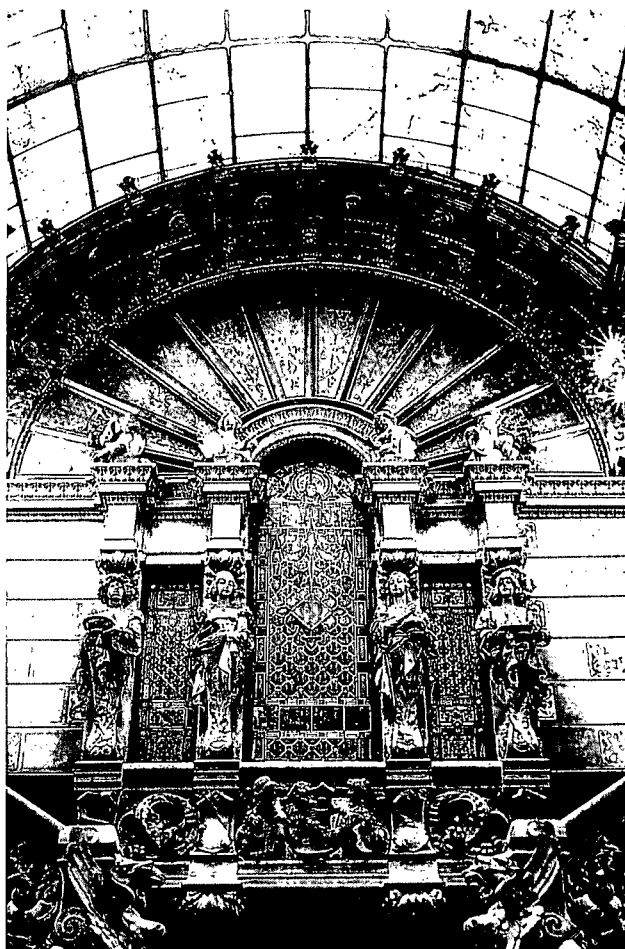
a la Nova Dona «radical». Això, al seu torn, es repenjava en una *psychologie nouvelle* que atribuïa a les dones una constitució nerviosa particular que s'expressava «naturalment» per mitjà d'una sensibilitat elevada. Podria dir-se que es tracta d'un moviment conservador i *retardataire*. Però, si considerem aquest moviment i la seva nova psicologia de manera progressista, ens adonem que concedien a la dona la tasca especial de la innovació. El disseny del nou interior era, per analogia comuna, un redisseny de la vida interior per tal d'adequar-se a les exigències d'una nova època.³

Silverman ens proporciona un model d'investigació multifacètic; però, quan apliquem el seu mètode a altres centres de l'Art Nouveau, obtenim unes conclusions força diferents. Això és així especialment en el cas de l'«estil Glasgow», creat i desenvolupat entre 1896 i 1906, sobretot per C. R. Mackintosh i els seus col·legues més propers. No s'hi detecta ni una engruna de nostàlgia, tot i que als edificis de Mackintosh hi ha un caràcter fortament regional. Bé que l'estil Glasgow és primordialment artesanal, va crear-se, tanmateix, enmig d'un període d'immensa expansió de l'activitat industrial. El 1900, Glasgow era un centre mundial de tecnologia colossal i també d'aplicació de la ciència al disseny i a la manufacturació. Aquí no hi ha gens de l'aspecte compensatori que Silverman atribueix cautelosament a l'Art Nouveau parisenc. Quan parlem de la ideologia, tanmateix, tot i que encara existeix l'equiparació popular del femení amb això anterior, la seva base intel·lectual està en el concepte evolutiu de la igualtat entre sexes que

reconstitueix aquella complexa i simpàtica cooperació entre els sexes diferenciats, de la qual ha de dependre qualsevol mena de progrés, passat o futur. L'ordre social s'aclarirà a mesura que entri més en contacte amb la biologia.⁴

Aquesta és una actitud arrelada en l'aplicació de Spencer de la teoria darwiniana de l'evolució social, però amb un tomb clarament «progressista» donat per Patrick Geddes i d'altres.

L'estil Glasgow va ser rebut amb entusiasme a Viena, on va tenir un paper important en el desenvolupament del moviment secessionista. Encara que no és fàcil d'estar-ne segur, sembla que la feina de Mackintosh i la seva esposa, Margaret Macdonald, va oferir als dissenyadors vienesos un model d'estil progressista modern que els havia de permetre de transcendir les pressions regionals i ètniques d'a-



129

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

4. De Geddes, P. i Thompson, J. A., *The Evolution of Sex* (Scott Hall, Londres, 1889), cap. 19, «Psychological and Ethical Aspects». Vegeu també Brett, D., «The Eroticisation of Domestic Space; a mirror by C. R. Mackintosh», dins *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 10, tardor de 1988, pp. 6-14. Aquestes idees són ampliadetes en el meu llibre titulat *C. R. Mackintosh, the Poetics of Workmanship*, Reaktion Books, Londres, 1992.

quell imperi tan heterogeni (pressions que eren naciona-
listes, conservadores i *retardataires*). A Bèlgica, per mitjà
de la tasca de Victor Horta, l'Art Nouveau es va associar
al socialisme.

Des del meu punt de vista, recolzat així mateix en se-
riosos investigacions, la creació d'un Art Nouveau català
va tenir implicacions tant modernistes com nacionalistes,
i, per tant, tornava a ser nou una vegada més.

La interpretació «evolucionista social» del nou art és
reforçada per exemples anglesos. Tot i que hi ha poques
coses a Anglaterra que puguin ser clarament descrites sota
aquella categoria, hi ha dues figures molt importants en la
gènesi de la decoració moderna que van ser angleses. Tant
Christopher Dresser com Arthur Mackmurdo tenien una
formació científica i es descriuen a ells mateixos i la seva
feina en termes d'evolució social spenceriana. Dresser va
escriure:

No podem esperar que el simbolisme tradicional torni
a prevaler [...] Allò que ha de trobar expressió en un sis-
tema nacional de decoració és el nostre coneixement
secular, el nostre coneixement de la natura, que ens és
revelat per mitjà de les ciències i del refinament.⁵

Els escrits de Mackmurdo són també plens de referèn-
cies a les «tendències evolutives» i les «lleis harmonit-
zants»; per a ell, un disseny «és un treball de la natura, de
la mateixa manera que podem dir que una planta és un tre-
ball de la natura».⁶ Aquesta tendència a identificar la cul-
tura amb les lleis de l'univers és un tema constant en el
discurs britànic sobre la decoració i la seva força ideològica
és evident per si sola; és la justificació cosmològica de
la modernitat industrial. També està situada clarament al
pol contrari del subjectivisme de París.

Així ens trobem davant un problema considerable.
Existeix una categoria, anomenada Art Nouveau. Aquesta
categoria correspon a una característica de la realitat per
tal com les seves diverses manifestacions tenen uns ele-
ments significatius en comú (la recerca de la modernitat,
la dependència de la teoria científica, un cert erotisme,
característiques d'estil, etc.). Però les intencions de signi-
ficació de la categoria varien d'una manera molt impor-
tant d'un centre a l'altre.

Sembla que pot haver-hi dues maneres de resoldre
aquest dilema; l'una és interpretativa, i l'altra, més gene-
ralment metodològica, i pertanyen a la nostra comprensió
del tema del disseny en general.

Es fa evident que la idea de la modernitat (i, per tant, és
clar, de «modernisme») no és pas senzilla. Les exigències
de la clientela parisenca i de la ideologia oficial del go-

vern francès produeixen una idea de la modernitat que
constantment mira enrera per damunt de l'espatlla, vers
un ideal d'ascendència pre-moderna. Això va acompa-
nyat d'unes certes actituds envers les ciències de la vida i
de la «natura»; l'Art Nouveau parisenc va romandre vin-
culat a un concepte pictòric de «natura», mentre que a
Glasgow hi ha una forta tendència a l'abstracció i a la in-
corporació al disseny d'estructures naturals més que no
pas vers l'aparença de «natura». Les diferents moderni-
tats són predicades amb diferents conceptes de ciència, a
més de diferents supòsits socials i de gènere. Així, el dis-
seny de Glasgow es pot veure com un pont natural cap al
segle xx, mentre que l'Art Nouveau parisenc no, tot i que
el nou estil, a París, estava vinculat consistentment als
últims avenços en tecnologia electrònica i tenia uns as-
pectes populars i de comercialitat en massa que no es
donaven a Glasgow.

La incapacitat de la societat anglesa d'acceptar i absor-
bir el nou art —pel desenvolupament del qual tant havia
fet— ha d'interpretar-se (seguint aquest enfocament) com
a indicador del declivi d'Anglaterra cap al primer Ancien
Régime de l'època industrial.

Una interpretació de les implicacions de gènere del nou
art ens revelaria que, en cadascun dels casos, el discurs de
la decoració era embolicat pel discurs més ampli de la fe-
minitat. Un cop més s'hi han d'observar unes diferències
subtils però importants, mentre que l'equiparació tradi-
cional del que és femení amb l'anterior es manté en tots
els casos. El grau i la mena de «feminisme» varien entre
el patriarcat renovat de l'Art Nouveau parisenc i la ideol-
ogia «igual-però-diferent» de Mackintosh i Macdonald.

El fet que sigui possible de fer preguntes d'aquesta
mena ens demostra que l'estudi del disseny i la seva his-
tòria han evolucionat cap a un nivell nou. Les categories
com ara Art Nouveau són útils perquè ajuden a definir un
camp; però no són explicatives ni interpretatives. Són, es-
sencialment, categories basades més en el delit de la cu-
riositat i en el coneixement que no pas en l'anàlisi i en la
història social. La situació és semblant a l'obtinguda per
la botànica del segle XIX, la qual va passar, cap al 1850, de
ser essencialment descriptiva a desenvolupar l'anàlisi i la
comparació d'estructures botàniques i les seves funcions.
En el cas de la botànica, l'eina essencial era el microscopi;
en el cas del disseny, hem d'investigar les cultures
intel·lectuals i tècniques dins de les quals es creen els arte-
factes concrets i els seus supòsits ideològics. L'estudi del
disseny s'ha de veure com un procés d'interrogació; dem-
nem a un objecte com ha estat creat.

La dificultat principal d'aquest enfocament està en el
fet de relacionar una línia d'investigació amb una altra. El
desenvolupament de nous mètodes de treball del vidre per
Émile Gallé, Tiffany i uns quants més va permetre a les
forces treballadores de produir uns tipus nous d'efectes
estètics que formen part del que avui coneixem amb el
nom d'Art Nouveau. Les increïblement delicades i lluents
superfícies dels seus objectes de vidre semblen la metàfo-
ra de l'extrema sensibilitat de l'època (a la qual van donar

5. Dresser, C., *The Art of Decorative Design*, 1862. Vegeu també
Brett, D., «The Interpretation of Ornament», dins *Journal of Design His-
tory*, vol. 1, núm. 2, pp. 103-112.

6. Ha aparegut recentment un treball important sobre Mackmurdo;
vegeu Lutchmansingh, L. D., «Evolutionary Affinity in Arthur
Mackmurdo's Botanical Design», dins *Design Issues*, vol. VI, núm. 2,
primavera de 1990, pp. 51-58.

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

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

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

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

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL DISEÑO

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

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

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

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

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

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

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

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

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