

El disseny entre l'objecte natural i l'objecte artificial

Gillo Dorfles

Teòric del disseny. Autor, entre d'altres obres, de *Natura i artifici* i *El disseny industrial i la seva estètica*. En l'actualitat es troba vinculat a la Universitat de Trieste.

Teórico del diseño. Autor, entre otras obras, de *Naturaleza y artificia* y *El diseño industrial y su estética*. Actualmente está vinculado a la Universidad de Trieste.

Theoric of Design. Author, among others, of *Nature and artifice* and *Industrial design and its aesthetics*. At the moment collaborates at the University of Trieste.

Sense necessitat de fer referència a conegudes teories psicològiques «perceptivistes», hi ha un fenomen que hauria de resultar evident a qualsevol persona: el fet que siguem empesos a distingir —dins del teixit indiferenciat de les infinites sol·licitacions visuals que ens colpeixen— unes configuracions determinades —anomenem-les pures *Gestalten*— que prevalen sobre moltes altres.

Tothom qui hagi prestat un mínim d'atenció a les modalitats de la seva percepció visual es deu haver adonat que és empès a privilegiar alguns objectes en el panorama que l'envolta, tant si es tracta d'una estança, d'un ofici o d'un paisatge rural o metropolità desplaçat.

Dient «objecte», naturalment vull dir un llapis, un rellotge, una cadira, un telèfon; però també una pedra polida, una arna, un niu, etc. En unes altres paraules: existeix un món dels objectes (força diferent d'aquell «*système des objets*» de què Baudrillard s'ocupà en el seu moment), constituït pel conjunt d'elements naturals i artificials, industrials i artesanals, sense els quals la nostra mateixa existència estaria mancada de significat perquè deixaria de tenir «un punt de referència» i fins i tot —pel que fa a cada individu— la satisfacció de considerar-se, al seu torn, «creador d'objectes» com la Divinitat o l'Atzar.

Que, després, la identificació d'aquests «conjunts perceptius» als quals atribuïm la dignitat d'objectes depengui d'una exclusiva raó utilitària o d'una preferència estètica nostra, no pretenc investigar-ho en aquest treball. Allò que m'urgeix d'afirmar és que, en un primeríssim examen, la distinció entre un objecte creat per l'home i un de posat a la seva disposició per la natura no és pas clara; per això podem dir —adoptant la cèlebre frase de Goethe: «auch das Unnatürlichste ist Natur»: tot el que hi ha de menys natural també és natura. És a dir, estem obligats a fer entrar dins d'un context natural molts productes artificials; en la mateixa mesura, afegiria, en què estem disposats a considerar artificials, és a dir, com si fossin dissenyats per nosaltres, moltes formacions del tot naturals: arnes, nius, cristalls, pedres polides per l'aigua...; en una

paraula, tot allò que, en un cert sentit, es diferencia de l'element «caòtic» i, en algun aspecte, s'aproxima a un principi de «coherència formal».

Vet aquí que justament la coherència és el que ens indueix a privilegiar les formacions que considerem «objectes»; i potser justament la incoherència és allò que, ocasionalment, caracteritza uns certs «objectes artístics» que poden ser configuracions no funcionals, «supèrflues», però intrínsecament delicades.

En conseqüència: nosaltres vivim entre els objectes, ens sentim atrets estèticament —i també sentimentalment— per ells, i sobretot els transformem molt sovint en elements simbòlics —receptacles de records, vehicles de passions o fins i tot, més sovint que no es pensa, dotats de potencialitats «màgiques»: propiciatòries o apotrocaiques.

Crec que, per a qualsevol anàlisi actual de l'univers dels objectes que ens envolta i que, òbviament, és constituït sobretot per objectes produïts en sèrie i industrialment, però que, a més, ha involucrat —de Duchamp en endavant, passant pel *pop art*, l'*arte povera*, el conceptualisme— també una bona part del panorama artístic, és indispensable remuntar-se en certa manera als orígens d'aquest món dels objectes sense voler traçar-ne una cronohistòria (que seria del tot impossible de proposar en aquest context), però sí almenys indicant-ne els punts essencials de partida i d'arribada.

El fet que molts dels estris primitius creats (o trobats) per l'home —sílex, puntes de fletxa d'obsidiana, etc.— tinguessin, a més de la funció específica de tallar, de foradar, de matar, una funció que no podem deixar de definir com a estètica i simbòlica provoca que aquesta doble o triple funció de l'objecte, tant natural com, en un segon moment, «artificial», sigui indispensable i hagi de ser considerada amb atenció. Això explica també per què, encara en els nostres dies, s'acompleix sovint una sacralització¹ supersticiosa d'uns objectes familiars determinats (tal vegada provinents dels pares o dels avis) potser per raons afectives o per una mena de col·leccionisme ancestral. Molts d'aquests objectes domèstics poden així ser investits d'un poder particular —constituït pel conjunt de tradicions i cerimònies consagrades per l'ús— i, d'aquesta manera, permetre que no es perdi, per part de qui els poseix, la capacitat d'utilitzar-los de la millor manera, com passava a qui, en temps llunyans, emprava les eines de treball, les armes o els simulacres màgics.

Segons alguns antropòlegs (per exemple Robert

Leyton, *Antropologia dell'arte*, 1984), és indispensable reconèixer el valor artístic d'aquesta mena d'objectes ja que una voluntat d'«embelliment» no hi manca mai, ni tan sols en les cultures més primitives (per exemple, els aborígens australians).

Avui, en una època en què l'objecte industrial està notòriament en crisi no tan sols per l'obsolescència estètica i tècnica de molts productes industrials, sinó també per la peculiar situació de pas de la nostra civilització d'una fase «mecànica» a una d'«electrònica», és fàcil assistir a la desaparició constant de molts productes manufacturats i artefactes que són substituïts per «signes», per «senyals», per botons, etc., i que, per tant, perden la seva consistència com a objectes i guanyen, contràriament, una «consistència semàntica o senyalètica».

Un altre fenomen típic dels últims anys i que incideix profundament en l'estructuració i en la valoració del panorama dels objectes és la miniaturització progressiva i incessant de molts productes de la indústria (penseu en la fusió i la conglomeració d'objectes que havien estat separats i que avui coexisteixen: telèfons, màquines de telègraf, faxes, micròfons, dictàfons, etc.), de manera que es fa cada vegada més urgent un redescobriments de la identitat de l'objecte, que ha de ser rastrejat allà on no s'ha esdevingut la fusió o la miniaturització que l'ha portat a desaparèixer.

Aquest «retorn a l'objecte», com que, òbviament, no pot realitzar-se amb aquells productes que ja han trobat una estructuració diferent, acabarà envaint uns altres sectors on existeix encara la possibilitat d'una existència «formal» independent. En aquest sentit, assistim, i assistirem probablement en el futur, a una recuperació d'unes certes formes d'artesanat, en aparença agonitzant, o que no havien trobat la seva utilització justa. Per això, la preeminència absoluta de l'objecte creat industrialment serà substituïda per una nova fase artesanal, en part més lligada a factors artístics, en part encetada pel redescobriments de materials naturals deixats de banda en els últims temps però utilitzables novament. I no solament això: assistirem també a la recuperació de factors simbòlics i mitopoètics presents, en altre temps, en molts objectes de l'antiguitat remota i més recent.

He afirmat més amunt que seria oportú restituir a

1. Traduïm el substantiu utilitzat per Dorflès, *tesaurizzazione* a partir de la segona accepció del diccionari Zingarelli: fer tresor. (*N. del T.*)

l'objecte un valor simbòlic; es tracta, una vegada més, de fer un pas enrera i un endavant: si dirigim la mirada als artefactes de l'antiguitat —prehistòrica però també històrica—, ens adonem de seguida que molts estaven investits d'una potent càrrega màgica, com ja he afirmat i com tot bon antropòleg (de Franz Boas a Lévy-Bruhl, de Gilbert Durand a V. Turner) ha confirmat. Podem dir el mateix dels pertanyents a l'univers dels objectes que ens envolta? Quasi sempre no. És cert que es parla sovint de *status symbols*, és a dir, d'un valor que simbolitza una situació socio-econòmica (a propòsit de màquines de competició potents, llanxes motores de categoria, joies i cavalls, etc.), però és fàcil adonar-se que no és aquest el simbolisme al qual vull al·ludir. Seria veritablement degradar el valor profund del terme «símbol» si l'apliquéssim a un vulgar exhibicionisme de riquesa i poder. Tanmateix, un autèntic valor simbòlic-mític n'encara en molts objectes que utilitzem quotidianament encara que no en siguem conscients. Pensem en alguns aliments —convertits en objectes— com ara el pa, el vi, la mel; en fruites com ara la poma, la figa, el plàtan; en mobles com ara la cadira, els llums, el moble-rebost; en arquitectures-objectes com ara la torre, la piràmide, etc. En tots aquests casos, el valor metafòric és tan fort com el valor real i habitual.

Però un principi anàleg també actua en molts productes d'ús de creació recent: com ens podem estar de no advertir el valor simbòlic d'un telèfon, d'un ordinador personal, d'un rellotge *swatch*, de molts electrodomèstics?

No és certament cap casualitat que molts productes del disseny més conegut hagin estat batejats amb noms com ara Pingüí, Ieti, Tortuga, Vespa, Abella, Ratpenat;² o uns de més fantasiosos però sempre lligats a una certa assonància formal: Hipotenusa, Eclipsi, Tornassol, Cargol,³ pel que fa als llums; i Nimfea, Sèrie, Cometa, Asteroide⁴, etc., pel que fa a les butaques.

Molts d'aquests noms —inventats pel dissenyador, pels homes del màrqueting, pels publicitaris— sovint coincideixen, i no pas superficialment, amb la naturalesa dels seus productes respectius i acaben assumint un paper analògic i metafòric del qual, sens dubte, ningú no era conscient de bon principi.

Hom s'adona cada dia observant un «estol» d'acions a les pistes dels aeroports, tan pròxims a ocells de debò; o la selva d'ordinadors davant de l'escriptori de l'empleat, com petits follets al servei d'ells mateixos; o els televisors engegats a la sala d'estar durant la

pausa vespertina: veritables mags recitant les seves lletanies encisadores..., hom s'adona, deia, que, en realitat, l'home ha esdevingut en bona mesura esclau dels objectes inventats per ell mateix, no pas menys que ho era, en els temps del «pensament salvatge», de les màscares totèmiques, dels tabús animals, dels talismans i dels fetitxes que l'envoltaven.

Si, després d'un esclavatge extrínsec, passem a l'intrínsec, és a dir, a la intervenció d'aquell instrumental que ens permet d'inserir-nos dins les anomenades «realitats virtuals», ens adonem que la distinció entre artíficis i natura, entre objecte natural i artificial, es fa cada vegada més difícil i ambigua. Com és prou conegut, mitjançant unes «pròtesis» òptiques, tàctils i auditives especials (ulleres, el *data-glove*, el *data-suit*) (vegeu els treballs de J. F. Foley, S. R. Ellis, R. Manzini, Tomás Maldonado), som capaços d'inserir-nos en espais, dimensions i «realitats objectuals» del tot fictícies i il·lusòries, però que tenen l'aspecte «perceptiu» de l'autèntica natura. Encara que s'hagi exagerat a l'hora de valorar positivament o negativament l'impacte d'aquesta falsa realitat, no hi ha dubte que, ja en aquests moments, cal tenir-la en compte, sobretot per a aclarir quina és la partió entre natural i artificial.

Podem afirmar sense reserves que, amb l'adveniment dels nous mitjans electrònics, i ja a partir dels primers artefactes televisius (com el *mixer* o el *chroma-key*), i fins i tot dels diversos tipus de «simuladors» posats a punt als Estats Units per a la simulació espacial i les cabines cosmonàutiques, s'ha obert una nova era en la nostra manera d'encarar-nos amb la realitat (o irrealitat) de la natura. I això no pot deixar d'influir també en el mateix disseny dels objectes d'ús i el seu aspecte estètic.

Espero, òbviament, que aquesta possibilitat de crear realitats inexistents i fictícies, i també d'actuar en el pla estètic mitjançant els nous sistemes electrònics (videoart i art per ordinador), no araconarà pas les invencions artístiques efectives (la producció «manual» de pintures i d'escultures) i les del disseny i l'arquitectura —tot i que aquestes només són parcialment artístiques. Seria un greu perill i acabaria privant l'home (i

2. Els noms en italià són: Pinguino, Yeti, Tartaruga, Vespa, Ape, Pipistrello. (N. del T.)

3. En italià aquests noms són: Ipotenusa, Eclissi, Gibigiana, Lumaca. (N. del T.)

4. Els noms originals són: Ninfea, Stringa, Cometa i Asteroide. (N. del T.)

encara més el nen, per a qui la «creativitat manual» i neocinètica és essencial per al desvetllament dels impulsos estètics) d'una de les seves màximes prerrogatives: la de ser un «creador d'objectes» —una de les capacitats que més el diferencien dels animals. Benvingudes siguin, doncs, les innovacions tecnològiques que permetin a l'home de millorar el seu *modus vivendi*, però a condició que no n'ofusquin la capacitat ancestral de crear objectes *ex novo*, igual com la Divinitat o l'Atzar han creat sempre «objectes naturals».

El diseño entre el objeto natural y el objeto artificial

Sin necesidad de referirse a conocidas teorías psicológicas «perceptivistas», existe un fenómeno que debería resultar evidente a cualquier persona: el hecho de que sigamos presionados a distinguir —dentro del tejido indiferenciado de las infinitas sollicitaciones visuales que nos esculpen— determinadas configuraciones —llamémoslas puras *Gestalten*— que prevalecen sobre muchas otras.

Todo aquel que haya prestado un mínimo de atención a las modalidades de su percepción visual se habrá dado cuenta de que es empujado a dar primacía a algunos objetos en el panorama que lo rodea, tanto si se trata de los componentes de una habitación, como de un oficio o un paisaje rural o metropolitano desplazado.

Diciendo «objeto», naturalmente quiero decir un lápiz, un reloj, una silla, un teléfono; pero también una piedra pulida, una colmena, un nido, etc. En otras palabras, existe un mundo de los objetos (bastante diferente de aquel «*système des objets*» del que Baudrillard se ocupó en su momento), constituido por aquel conjunto de elementos naturales y artificiales, industriales y artesanales, sin los que nuestra propia existencia carecería de significado porque dejaría de tener «un punto de referencia» e incluso —por lo que respecta a cada individuo— la satisfacción de considerarse, a su vez, «creador de objetos» como la Divinidad o el Azar.

El hecho de que, después, la investigación de estos «conjuntos perceptivos» a los que atribuimos la dignidad de objetos dependa de una exclusiva razón utilitaria o de una preferencia estética nuestra, no pretendo investigarlo en este trabajo. Lo que me urge afirmar es que, en un primer examen, la distinción entre un objeto creado por el hombre y uno puesto a su disposición por la naturaleza no es clara; por lo cual podremos decir —adoptando la célebre frase de Goethe: «auch das Unnatürlichste ist Natur»: incluso lo menos natural es Naturaleza. Es decir, nos vemos obligados a incluir dentro de un contexto natural muchos productos artificiales; en la misma medida, añadiría, en que estamos dispuestos a considerar artificiales, es decir, como si fueran diseñadas por nosotros, muchas formaciones absolutamente naturales: colmenas, nidos, cristales,