

REIAL ACADÈMIA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny

Discurs d'ingrés de l'acadèmica electa Il·lma. Sra. Isabel Campi i Valls, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 16 de març del 2011. Discurs de contesta de l'acadèmica numerària Il·lma. Dra. Mireia Freixa, Barcelona 2011

AGRAÏMENTS

A Victor Margolin, que ha tingut la gentilesa d'enviar-me les seves opinions; a Anna Calvera, que ha corregit part dels originals de manera exhaustiva, i a Sílvia Amador, bibliotecària de l'Escola Eina, que m'ha ajudat en la recerca bibliogràfica.

ÍNDEX

PRÒLEG

I

SOBRE LA UTILITAT I EL SENTIT DE LA HISTÒRIA

La comprensió del passat i el present

La història com a narració

El desenvolupament de la consciència crítica

II

TEORIES HISTORIOGRÀFIQUES DEL DISSENY

La qüestió dels límits

La relació amb la història de l'art

Clive Dilnot fa un estat de la qüestió

Els primers llibres d'historiografia

L'enfocament feminista

El debat entre Victor Margolin i Adrian Forty

La història redundant i la "tercera via"

El debat centre-perifèria

El *Journal of Design History* fa un segon estat de la qüestió

El paradigma Producció-Consum-Mediació

De la història social de la tecnologia a la història del disseny

Cap al segle XXI

Fonts i documents

III

CONCLUSIÓ

Les fases de la història del disseny

Defectes i virtuts

PRÒLEG

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT,
IL·LUSTRÍSSIMES SENYORES ACADÈMIQUES,
IL·LUSTRÍSSIMS SENYORS ACADÈMICS,
SENYORES I SENYORS,

No començaré aquest discurs amb aquell tòpic de l'honor immerescut al qual fan referència tantes persones que reben un guardó. Sí que he de dir que la meva proposta i elecció ha estat una gran sorpresa per a mi atès que el meu currículum universitari és tardà i encara no es troba del tot conclòs. Quan vaig començar a donar classes d'història del disseny, l'any 1977, a l'Escola Massana, no em podia imaginar que aquella activitat voluntarista, autodidacta i residual acabaria convertint-se, amb els anys, en la meva vocació, en la meva professió i en una disciplina. És per a mi i per als meus companys de feina un gran honor que es reconegui públicament que la història del disseny existeix i que hi ha al nostre país professionals que practiquen aquesta disciplina amb solvència. Potser sóc una de les primeres historiadores del disseny a ingressar en aquesta il·lustre institució, però confio de no ser l'última.

Ocuparé la plaça que havia estat de l'Il·lustríssim Sr. Dr. Josep M. Garrut, que va ser elegit membre de l'Acadèmia el 18 de maig de 1977 i va ingressar-hi el 20 de març de 1985 amb la lectura del discurs intítulat *L'arqueologia i l'etnografia, motivacions de l'art contemporani* i que seguint la tradició vull recordar en aquest acte. Lamento no haver tingut el gust de conèixer-lo personalment encara que tenia notícies de la seva valuosa tasca.

En llegir la seva biografia he tingut la impressió que no responia al perfil de l'hiper-especialista i erudit en un sol tema sinó que era un personatge apassionat i polifacètic que tenia molts fronts oberts en el camp de l'estudi de l'art i la conservació del patrimoni la qual cosa el va mantenir viu fins l'avançada edat de noranta-tres anys. Bona prova del seu esperit inquiet i de la seva dedicació als estudis d'art n'és el fet que als noranta anys es doctorà al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona amb el treball *L'univers intemporal de Gaudí. De la teoria a la tesi*.

Josep M. Garrut tenia la doble condició de creador i estudiós de l'art ja que es va llicenciar en Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona i cursà estudis d'Arts Plàstiques a l'Escola Superior de Belles Arts. Però a banda de conrear la pintura i el dibuix, professionalment va destacar per la seva feina en la conservació del patrimoni: va ser conservador de l'Arxiu Històric de la Ciutat, sotsdirector i director del Museu d'Història de Barcelona, director del Museu Verdaguer a Vil·la Joana i director de la Casa-Museu Gaudí des de la fundació l'any 1963 fins la seva mort. A més va ser membre molt actiu en diverses entitats associatives: president dels Amics dels Museus de Catalunya, president de la Secció d'Història i Art del Centre Excursionista de Catalunya i president de l'Associació d'Amics de Barcelona Històrica i Monumental. La seva tasca docent també va ser llarga i variada: va ser professor de l'Escola Llotja durant 33 anys, professor de l'Escola de Pintura Mural de Sant Cugat del Vallès i professor de l'Escola de Bibliotecàries.

Ultra aquestes activitats Josep M. Garrut va dedicar-se a la divulgació de tres àmbits que l'interessaven molt: el pessebrisme, Gaudí i l'art contemporani. Va ser fundador de la *Universalis Foederatio Praesepeística* i membre de l'Agrupació de Pessebristes de Barcelona. Era un home enamorat de Barcelona, ciutat que va estudiar i conèixer a fons. Com

també era un gran estudiós de l'obra de Gaudí a qui va tenir la sort de conèixer en la seva infància.

El Dr. Garrut va estimar molt l'Acadèmia on era conegut pel seu tarannà cordial i la seva predisposició a ajudar i donar consells però també per la seva elegant indumentària i aire esportiu. La seva generositat es va posar de manifest fins el final ja que va declarar l'Acadèmia hereva en el seu testament.

Cada any, quan començo el curs, intento explicar als meus alumnes —estudiants de disseny, no d'història— quina utilitat i sentit pot tenir explorar i reflexionar sobre el passat del disseny. En general, ells estan molt preocupats per trobar la manera de convertir les seves enginyoses idees en productes tangibles i no demostren gaire interès per una matèria tan poc pràctica. Saben que per a obrir-se camí en el mercat laboral hauran de demostrar que dominen una sèrie de recursos tècnics i instrumentals molt concrets i és molt probable que no els exigeixin tenir uns grans coneixements d'història. Però a mesura que avança el curs, ultra conèixer una sèrie de models estètics de referència —quin estudiant no ha idolatrat un dissenyador en la seva joventut!—, comencen a fer-se preguntes i a desenvolupar un sentit crític, que confio que els duri tota la vida.

Potser no tots els professors d'història tenen la impressió que han de justificar els seus ensenyaments, però en el meu cas això m'ha servit per a fer-me algunes preguntes sobre la utilitat i el sentit de la història en general i la del disseny en particular. Per exemple, per què ens agrada tafanejar en el passat? Per què ens complau escriure llargs relats? Per què tenim el costum de qüestionar veritats i buscar-ne de noves? Quina aplicació té això en el camp del disseny? També m'he fet moltes preguntes sobre com s'ha d'escriure la història del disseny i quins són els seus possibles enfocaments. Això m'ha portat a investigar els debats que han protagonitzat els historiadors que m'han precedit i que voldria exposar aquí amb l'objectiu que els historiadors del futur no ensopeguin amb les mateixes pedres amb què hem ensopegat els primers historiadors del disseny.

El meu relat té dues parts.

L'objectiu de la primera part és reflexionar sobre alguns dels grans problemes de la història en general, sobre la seva utilitat i la seva relació amb la història del disseny.

La segona part tracta de l'evolució de les teories historiogràfiques del disseny, és a dir, d'aquells autors que especulen sobre com s'escriu o s'hauria d'escriure la història del disseny. Per tant, la meua font d'informació no són objectes, sinó textos. Aquí no pretenc fer un registre i una valoració crítica dels llibres que s'han escrit sobre història del disseny entès com a objecte, sistema, element de comunicació, espai, teixit o vestit, perquè això ja ho han fet altres autors i perquè avui en dia aquesta tasca adquireix unes dimensions planetàries.¹

¹ Es pot trobar una àmplia ressenya de llibres sobre disseny a Victor Margolin: "Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping" dintre del seu llibre *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989. Margolin també fa una ressenya força interessant de la bibliografia sobre disseny als Estats Units a "Historia del diseño en Estados Unidos", a *Las políticas de lo artificial*, Mèxic DF, Editorial Designio, 2005.

I

SOBRE LA UTILITAT I EL SENTIT DE LA HISTÒRIA

Quan escrivim un nou llibre o ens trobem realitzant una feixuga investigació, sovint ens preguntem si l'esforç val la pena i si interessarà a algú. El 1941, a *Apologie pour l'histoire*, Marc Bloch escrivia que la història “distreu”, o almenys així ho sembla, ja que ens agrada contemplar el gran espectacle de les activitats humanes. Encara que aparentment és una afirmació una mica frívola, el fundador de la revista *Annales* continuava dient que la història és un esforç per a conèixer millor. Allò que legitima l'esforç intel·lectual que fem amb ella és, ni més ni menys, el plaer.

“La història no és el mateix que la rellotgeria o l'ebenisteria. És un esforç per a conèixer millor; per tant, una cosa en moviment. [...] La història no és només una cosa en marxa. És també una ciència com totes les que tenen per objecte d'estudi l'esperit humà, aquest nouvingut al camp del coneixement racional.”²

Trenta anys més tard, el 1971, en el seu assaig d'epistemologia *Como se escribe la historia*, Paul Veyne afirmava que la curiositat, tant si és anecdòtica com si va unida a una experiència de coneixement, és un dels grans motors de la història.

“Quan un francès obre un llibre d'un historiador grec o xinès, quan comprem una revista d'història de gran tirada la nostra única finalitat és distreure'ns i saber. [...] Per a explicar-ho n'hi hauria prou amb afirmar que la història és una activitat cultural i la cultura com a activitat gratuïta és una dimensió antropològica.”³

Així doncs, ens agrada la història perquè a través d'ella experimentem el plaer d'adquirir un tipus de coneixement que satisfà la nostra curiositat sobre els éssers humans. Som curiosos de mena. Ho són tant els nostres lectors, que s'interessen per allò que feien els seus avantpassats, com nosaltres, els historiadors, que ens divertim tancats en polsosos arxius a la recerca d'aquelles dades que permetran confirmar o refutar les nostres hipòtesis. Encara que sovint ens trobem fent tediosos buidatges, els historiadors ens sentim recompensats pel caire detectivesc que de vegades adquireixen les nostres investigacions. I com que la història és una activitat intel·lectual que consisteix en l'organització intel·ligent de dades relacionades amb una temporalitat, en acabat sembla que ens escarrassem i divertim completant trencaclosques.

Podríem dir, per tant, que investiguem i escrivim història del disseny perquè ens distreu i ens complau contemplar i examinar el gran espectacle que s'organitza entorn dels productes, el seu disseny i el seu consum. Una afirmació gens exagerada si tenim en compte que, en les modernes societats industrialitzades, el circuit de producció i venda de béns s'organitza precisament entorn d'idees que tenen més a veure amb la noció d'espectacle que amb la satisfacció de les necessitats reals. Em sembla sorprenent que els historiadors en general i els

² Marc Bloch: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, París, Librairie Armand Colin, 1949. El llibre va ser escrit entre 1941 i 1943 i publicat pòstumament. Edició en castellà: *Introducción a la historia*, Mèxic DF, Fondo de Cultura Económica, 1974, pàg. 16.

³ Paul Veyne: *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, París, Éditions du Seuil, 1971. Edició en castellà: *Como se escribe la historia. Foucault revolucionaria la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pàg. 61.

de l'art en particular no se sentin especialment atrets per una disciplina, el disseny, que és fonamental per a comprendre l'entorn material i simbòlic del nostre temps.

Ens interessa el passat perquè indica la nostra pertinença a un grup, ja sigui familiar, nacional o professional. En paraules de Veyne, el passat és “la consciència que els pobles tenen de si mateixos.”⁴ Per tant, jo diria que la història hauria de ser la consciència que el sector del disseny té de si mateix. Aquesta voluntat de consciència ha empès un cert nombre de dissenyadors, com jo, a abandonar la feina de projectistes, per a dedicar-nos a la història, ja que trobem més gratificant reflexionar sobre el disseny que fer disseny. Encara que es tracta d'un col·lectiu bastant reduït, crec que els historiadors del disseny contribuïm a legitimar la disciplina del disseny, a donar-li visibilitat i a reforçar el sentiment de pertinença dels agents implicats en la seva producció: professionals, empreses, escoles, estudiants, etc.

Més recentment, el 2004, a *El paisaje de la historia*, John Lewis Gaddis va precisar encara més els arguments a favor de la utilitat de la història. Gaddis diu que quan l'historiador estudia i representa el passat fa la impressió que s'enlaira per a contemplar un paisatge. Es troba en condicions d'entendre molt millor el present per la senzilla raó que té al seu davant un horitzó molt ampli. Aquest eixamplament confereix una sensació d'identitat molt semblant al procés de creixement.⁵ Quan naixem i mentre som infants, no tenim perspectiva i vivim absolutament en el present, però amb l'acumulació de vivències i experiències, el nostre horitzó personal es va eixamplant. Per aquesta raó no és estrany que en arribar a la vellesa moltes persones se sentin estranyament satisfetes. Descobreixen que la pèrdua de joventut no constitueix la desgràcia que esperaven perquè aquesta queda compensada per l'eixamplament dels seus horitzons. Així doncs, quan investiguem i escrivim història, quan l'ensenyem a futurs dissenyadors o quan recomanem als professionals que s'hi interessin, senzillament els estem proposant l'eixamplament dels seus horitzons. Els professors d'història creiem fermament que un dissenyador culte i ben informat és millor que un dissenyador inculte i desinformat.

Com van fer al seu dia Bloch i Veyne, ara Gaddis també parla del plaer i la curiositat que produeix el coneixement històric, el qual és una barreja d'art i ciència:

“Una sensació de curiositat barrejada amb la veneració i la determinació de descobrir coses, de penetrar en la boira, de destil·lar experiència, de descriure la realitat: tot això és tant una visió artística com de sensibilitat científica.”⁶

En efecte, jo crec que la història és art i ciència. Art perquè, com veurem més endavant, els historiadors no tenim altra manera de representar la realitat que no sigui construint narracions. I narrar és un art. Ciència perquè, com veurem més endavant, els historiadors hem de ser molt curosos en l'autenticació i interpretació de les dades amb què treballem. Curiosament, el disseny també és una activitat que es troba a cavall entre l'art i la ciència. És art perquè els dissenyadors aporten enginy, creativitat i sensibilitat estètica en la resolució dels problemes que la indústria i la societat els hi plantegen. És ciència perquè aquests problemes són molt complexos i per a comprendre'ls cal l'ajut i el domini de tecnologies i metodologies objectives.

⁴ Paul Veyne: *op. cit.*, pàg. 54.

⁵ John Lewis Gaddis: *El paisaje de la historia. Como los historiadores representan el pasado*, Barcelona, Anagrama, 2004, pàg.1.

⁶ John Lewis Gaddis: *op. cit.*, pàg. 34.

La comprensió del passat i el present

Defensem la història amb l'argument que ens ajuda a comprendre millor el present a través del passat. Leibnitz incloïa entre els beneficis de la història “els orígens de les coses presents descoberts en les coses passades; perquè una realitat no es coneix mai millor que per les seves causes.”⁷

De tota manera, en el nostre modern món no existeix gaire la noció que hi ha deutes amb el passat. Com que les revolucions tècniques se succeeixen amb tanta rapidesa, ara augmenta considerablement la distància entre generacions. Per als joves i adolescents actuals sembla que la tecnologia digital no tingui secrets. En canvi, aquesta és gairebé incomprendible per als seus avis. Aquests abismes generacionals impliquen la idea que cada generació té poc a veure amb l'anterior.

Eusebi Casanelles, director del Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (MNACTEC) i expresident de *The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage*, diu que els artefactes actuals experimenten un envelliment tecnològic tan ràpid que per primera vegada en la història les persones de mitjana edat arriben a veure els seus objectes personals convertits en peces de museu. Realment, podem dir que els ordinadors de fa vint anys són peces “antigues” i per això no ens ha de sorprendre que el MNACTEC estigui organitzant una exposició sobre aquests artefactes que han revolucionat la nostra vida quotidiana. Així doncs, en el món modern, en el qual no subsisteixen ni els objectes ni les tradicions, per a què serveix conèixer el passat?

Fa setanta anys, Bloch observava una cosa que també podem observar en les nostres famílies, és a dir, que cap societat és tan adaptable al canvi per a perdre les seves inèrcies.⁸ Els pares es comuniquen amb els fills i aquests amb els seus avis i, si hi ha sort, amb els seus besavis. Ens comuniquem amb les generacions passades llegint els seus textos, mirant les seves obres d'art, escoltant la seva música i, més modernament, mirant les seves fotos, pel·lícules i vídeos.

En qualsevol cas, el present es troba ple d'estructures del passat i la tasca de l'historiador és descobrir-les i posar-les de manifest. Una llei no escrita de la història del disseny diu que quan una tecnologia és revolucionària, com que no té precedents històrics, adopta la forma de la tecnologia anterior. En efecte, els primers llums de bombeta incandescent imitaven la forma de les aranyes de gas, dels quinqués i de les espalmatòries. Els primers cotxes tenien forma de carros de cavalls, les primeres ràdios tenien l'aparença de gramols, els primers televisors semblaven ràdios i, fins no fa gaire, els ordinadors semblaven una televisió connectada a una màquina d'escriure.

Els teclats dels ordinadors són molt anacrònics i presenten una inèrcia molt curiosa. L'anomenat teclat QWERTY va ser dissenyat el 1868 per Christopher Sholes i deu anys més tard fou implantat en el mercat pel fabricant de màquines d'escriure Remington & Sons. És probable que aquesta inèrcia es perllongui fins que els ordinadors es comandin amb sistemes no manuals. Mentrestant, tots els mètodes d'aprenentatge del món, des que la mecanografia es va implantar a les oficines, es basen en el QWERTY del segle XIX. Per tant, una de les tasques de l'historiador del disseny és investigar com els nous objectes tecnològics presenten

⁷ Prefaci a les *Accesiones Historicae. Opera*, Ed. Lutens, t IV, 2, pàg. 53. Citat per Marc Bloch: *op. cit.*, pàg. 32.

⁸ Marc Bloch: “VI. Comprendre el presente por el pasado” i “VII. Comprendre el pasado por el presente”, a *op. cit.*, pàgs. 32-41.

innovacions però també inèrcies, ja que no sorgeixen del no-res. Gràcies a les inèrcies, són mínimament recognoscibles pels usuaris. L'èxit de l'ordinador Macintosh SE 1/20 de 1987 no va ser tant el resultat del seu simpàtic disseny en forma de caixa vertical, sinó més aviat el resultat de proposar un atractiu *software* que imitava un escriptori.

Però si la incomprensió del present neix de la ignorància del passat, segons Bloch, conèixer el passat és debades si no es coneix el present. L'historiador estima la vida i la capacitat de captar-la és la seva qualitat dominant.⁹ El no és un antiquari i el seu coneixement del present és encara més important que la comprensió del passat.

“Seria un greu error pensar que els historiadors han d'adoptar en les seves investigacions un ordre que estigui modelat pels esdeveniments. [...] Moltes vegades poden obtenir-ne un gran profit si comencen a llegir la història, com deia Maitland, “a l'inrevés”. Perquè el camí natural de tota investigació és aquell que va d'allò més conegut o d'allò mal conegut a allò més obscur.”¹⁰

Bloch recomanava utilitzar el mètode invers a fi i efecte que l'historiador no es perdés en el passat i no perdés el contacte amb el present.

Molts historiadors es queixen que és difícil estudiar el present, ja que la seva implicació amb el seu temps els impedeix ser objectius, però val a dir que estudiar el present té l'avantatge de la facilitat d'accés a les fonts d'informació, ja siguin documentals o orals.

De tota manera, la distinció entre passat i present és enganyosa perquè no podem dir quan comença el passat: fa cinc minuts? una hora? un dia? un any? una dècada? Per exemple, els debats sobre el disseny postmodern, que a alguns ens semblen bastant recents, ja són objecte d'estudi i de tesis doctorals.¹¹

La distinció entre passat i present és important per a l'historiador, ja que el situa en un punt de vista “present” i privilegiat des del qual pot contemplar el “passat”. Aquest punt de vista té la particularitat que el predisposa a estudiar fenòmens dels quals coneix el final o la conclusió. Per aquesta raó, la percepció dels fets que té un historiador mai no podrà ser la dels seus coetanis.

Es diu que la crítica del disseny s'ocupa dels fenòmens del present mentre que la història s'ocupa de fenòmens del passat. Però ja hem vist que la distinció entre passat i present és problemàtica. En realitat, es tracta d'una qüestió subtil i podríem dir que es troba en el que hem dit abans, és a dir, que l'historiador s'ocupa de fenòmens dels quals coneix el final, mentre que el crític no.

La història com a narració

Els historiadors poden explorar el passat de moltes maneres, però a l'hora d'organitzar de manera intel·ligent les dades d'un període i fer-les comprensibles per al lector només disposen del recurs de la narració. Com diu John Lewis Gaddis:

⁹ *Ibid*, pàg. 38.

¹⁰ *Ibid*, pàg. 39.

¹¹ Raquel Pelta: *Diseño y diseños gráficos 1984-1999. Quince años de debates ideológicos. El ámbito anglosajón*. Tesi llegida al Departament de Disseny i Imatge de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, setembre de 2005.

“La narració és la forma de representació que utilitza la majoria d'historiadors. [...] La narració *simula* allò que ha succeït en el passat. Són reconstruccions muntades en laboratoris mentals virtuals dels processos que ha produït qualsevol estructura que tractem d'explicar.”¹²

És veritat que avui en dia la narració també es pot fer amb imatges, la qual cosa dóna lloc als documentals i pel·lícules històriques o als inevitables *powerpoints*, però bàsicament la narració es fa amb paraules. I l'organització intel·ligent de paraules o d'imatges és en el fons una activitat mental que reclama un alt grau de creativitat.

La teoria postmoderna de la història defensa que no hi ha un criteri autènticament científic de la realitat i nega que la historiografia faci referència a la realitat. Des d'aquest punt de vista, tota exposició històrica és una invenció literària.

Hayden White, considerat el primer autor que desenvolupa una epistemologia narrativista de la història, va qüestionar a finals dels anys setanta els supòsits bàsics de l'ofici de l'historiador: el sentit del progrés de la història, la metodologia, el positivisme, etc. White diu que la narrativa és un element substancial de l'experiència històrica i del mètode i afirma que és impossible distingir entre un relat històric i un relat de ficció. Per a ell forma i contingut són el mateix i considera que el realisme característic dels historiadors del segle XIX no és més que una forma particular de poètica. És a dir, hi ha una elecció de caràcter estètic i preconceptual que determina la forma en què es tracta l'evidència històrica. Per a White, aquesta es manté més o menys constant independentment de les elaboracions històriques que es facin sobre ella. Explorar la naturalesa de la narració significa reflexionar sobre la naturalesa de la cultura i, potser, sobre la naturalesa de la humanitat.

En el seu llibre *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, White diu que la narració se'ns converteix en un problema quan intentem donar als esdeveniments reals la forma d'un relat. Precisament perquè els esdeveniments reals no es presenten en forma de relat resulta tan difícil la seva narrativització.¹³

En el camp de la història del disseny, podem dir que han aparegut tres tipus de relats: el llibre de fitxes il·lustrades, els catàlegs d'exposicions o llibres d'articles i els textos narratius d'autor. En realitat, no podem dir que siguin gaire originals, ja que també els trobem en la història de l'art, però en el camp del disseny cadascun presenta la seva pròpia casuística.

Els museus publiquen llibres de fitxes il·lustrades que serveixen per a documentar i divulgar les seves col·leccions de disseny. Però també hi ha editorials que esmercen molts esforços a publicar voluminosos catàlegs de les “grans obres”. Tant en un cas com en l'altre apareix el problema dels límits; és a dir, quins objectes de la col·lecció, real o imaginària, es consideren disseny i quins no. Per exemple, hi ha llibres que inclouen obres d'arquitectura i altres que no. Hi ha llibres que inclouen només obres d'autor i d'altres que inclouen peces anònimes. Molts d'aquests llibres pretenen crear un cànon de peces imprescindibles en la història del disseny. Això no ens ha d'estranyar per tal com la història del disseny és una disciplina jove que intenta trobar un lloc en la cultura contemporània. Els llibres de fitxes il·lustrades són útils com a obres de consulta per a professionals, antiquaris i estudiants, però no expliquen

¹² John Lewis Gaddis: *op. cit.*, pàg.141.

¹³ Hayden White: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona-Buenos Aires- Mèxic, Ediciones Paidós, 1992, pàg. 20. [1a edició, The Hopkins University Press, 1987.]

gairebé res sobre el context i l'evolució del disseny. De vegades són llibres tan ben editats que arriben a fer creure que la història del disseny és igual a una suma d'objectes.

En segon lloc, tenim els catàlegs d'exposicions. Aquí hem de reconèixer que la producció és abundant i interessant. Les exposicions són un pretext per a la investigació, sistematització i interpretació de les col·leccions de disseny, tant propietat dels museus, com reunides al voltant d'un argument. El MoMA de Nova York i el Victoria & Albert Museum de Londres han organitzat exposicions de gran envergadura els catàlegs de les quals són autèntiques obres de referència. En canvi, les exposicions dels museus del disseny solen ser petites i, malgrat que se n'organitzen constantment, no sempre hi ha pressupost per a fer grans catàlegs. Destaquen, però, el Museum für Gestaltung de Zuric i el Cooper-Hewitt National Design Museum de Nova York, que publiquen catàlegs de format modest però amb continguts molt ambiciosos. També fan exposicions i publiquen catàlegs sobre disseny i cultura material els museus d'arts gràfiques, els museus de la tècnica, els museus de la indumentària i els museus tèxtils. Com que no s'acostumen a reeditar, els catàlegs d'exposicions adquireixen valor amb el temps i poden arribar a ser peces molt buscades. Tanmateix, com que són obres que parteixen de col·leccions i de la materialitat dels objectes, no investiguen temes més abstractes, com poden ser la sociologia, l'ètica, l'economia, la recepció i el consum del disseny.

Atès que a les universitats només fa una dècada que han començat els doctorats en disseny, la investigació sobre història del disseny es fa esperar i els llibres de tesi són escassos. A curt termini, una solució menys feixuga és la publicació de llibres que recullen una sèrie d'articles al voltant d'un tema específic dirigit per un coordinador. N'hi ha sobre temes molt variats: sobre ètica, estètica, consum, ecologia, disseny i socialisme, art i disseny, etc. També veurem com últimament han sortit molts *readers* o recopilacions de textos fonamentals de la història del disseny. Són manuals molt pràctics per a la docència, però fins ara gairebé tots es publiquen en països de llengua anglesa, on el mercat està assegurat.

Finalment, tenim els textos narratius d'autor. Aquests són els més interessants i arriscats perquè desafien nocions establertes i proposen noves interpretacions de la història del disseny. En aquest treball en mencionaré molts.

El desenvolupament de la consciència crítica

L'absència de la història del disseny en els plans d'estudis crea dissenyadors desmemoriats i fa que la seva pràctica es torni borrosa i mancada de referents. Malgrat que per coneixements de disseny s'entén més aviat una sèrie de pràctiques i habilitats —allò que en podríem dir l'"ofici" del dissenyador—, la història ocupa un paper molt important en la formació, ja que permet que l'estudiant i el professional es facin preguntes relatives al sentit profund de la seva activitat i als valors socials i polítics que la impregnen. Como diu el veterà professor d'història del disseny Victor Margolin:

“La història és la nostra consciència col·lectiva. Com més en sapiguem, millor serà l'ús que en farem per a posar en dubte els valors dominants en la societat. No conèixer la història és renunciar a un espai extern al sistema, on podem trobar alternatives per al canvi.”¹⁴

¹⁴ Victor Margolin: “Los dos herberts”, a *Las políticas de lo artificial*, Mèxic DF, Editorial Designio, 2005, pàgs. 332-333.

La història del disseny representa un important paper en la construcció del discurs sobre el disseny i hauria d'ajudar la comunitat del disseny a identificar i discutir problemes ètics, estètics i socials. Com diu John A. Walker:

“En proposar preguntes fonamentals com: per a qui s’escriuen les històries del disseny?, o: a quins interessos responen?, la història del disseny té un paper crucial en relació amb el discurs del disseny. Una funció crítica com aquesta és cada cop més necessària en una època que els historiadors i periodistes del disseny es troben que els seus coneixements i experiència són instrumentats per partits i empreses amb l’objectiu d’assolir fites que potser no comparteixen.”¹⁵

Walker escrivia això en els anys del govern neolliberal de la Sra. Thatcher durant els quals la tendència era despullar el discurs del disseny de qualsevol valor social. Així, no és estrany que a l’època el gran lema del Design Council britànic fos *Design for Profit*. El valor de la història del disseny pot consistir, per exemple, a ensenyar-nos que la instrumentalització política del disseny existeix i que es pot donar en qualsevol lloc i moment.

A través dels cursos d’història del disseny impartits per especialistes, es pretén que els futurs dissenyadors compreguin l’ampli context tècnic, social i cultural en el qual es van moure els dissenyadors del passat i el present. La història del disseny hauria d’establir una relació amb la comunitat del disseny que permetés una millor comprensió de la pràctica. Segons Margolin, als Estats Units aquest objectiu es compleix raonablement en el camp del disseny gràfic, on els mateixos dissenyadors, amb l’objectiu de trobar referents, han endegat projectes d’investigació històrica de la seva pròpia disciplina. Igualment, trobem a Catalunya dissenyadors com Enric Satué, Albert Isern o América Sanchez que han reunit importants col·leccions de gràfica popular molt útils per a donar a conèixer la història del disseny gràfic català i per a proporcionar referents per a la pràctica professional. També tenim l’Arxiu Giralt-Miracle, on es conserva l’obra del dissenyador-impressor Ricard Giralt-Miracle i de l’empresa Filograf i que actualment és a cura dels seus fills Daniel i Pau.

Els historiadors aspirem modestament a millorar el grau de consciència crítica de tots els agents implicats en la producció del disseny. Perquè el disseny no és una disciplina tan neutra o innocent com sembla. Pot servir per a millorar les condicions de vida de la humanitat, però també pot contribuir a la colonització cultural de les poblacions desfavorides o, com en el cas del disseny d’armes, pot sembrar la destrucció i la mort. Així doncs, els historiadors, guiats per una ideologia o una altra, tendim a fer interpretacions. En aquest sentit, la nostra ciència no és com la física, per exemple, que no pot ocupar-se del comportament moral de les molècules. S’escriu història per a emetre algun tipus de judici, ja sigui implícit o explícit, conscient o inconscient. Així ho explica Gaddis:

“Això es deu al fet que som animals morals. Cap societat no funciona sense sentit del que és bo i el que és dolent: fins i tot Hitler sabia que l’Holocaust era immoral; altrament, no hauria fet els esforços que va fer per a ocultar-lo. Tractar d’exonerar la conducta humana de tot sentit moral és negar allò que la distingeix.”¹⁶

Invocar la moral pot semblar avui en dia una actitud cursi i antiquada, però segons el filòsof Hayden White, que hem citat abans, la lliçó moral és inherent a la narrativa històrica. En

¹⁵ John A. Walker: *Design History and the History of Design*, Londres, Pluto Press, 1989, pàg.19.

¹⁶ John Lewis Gaddis: *op. cit.*, pàg. 161.

formes narratives més antigues, com els annals romans i medievals, ens trobem amb unes llistes de fets que revelen una absència total d'interpretació. En les cròniques medievals, considerades com una forma narrativa "superior" respecte dels annals, ens trobem que el discurs predominant és el de l'autoritat. White diu que, a diferència dels annals o les cròniques, el discurs narrativitzant ens revela un món suposadament finit, acabat, no dissolt, no desintegrat. En la mesura que el discurs narrativitzant presenta una trama, pot completar-se i pot tenir un tancament narratiu que doni a la realitat l'aroma d'allò ideal.¹⁷ El nostre autor diu sobre això:

“Quan la sensibilitat moral hi és absent, com sembla succeir en la representació annalista de la realitat, o només aquesta sensibilitat hi és potencialment present, com sembla succeir en la crònica, sembla que hi manqui no tan sols el significat, sinó també els mitjans per a seguir aquests canvis de significat, és a dir, la narrativitat. Quan en una descripció de la realitat hi és present la narració, podem estar segurs que també hi és present la moralitat o el discurs moralitzant.”¹⁸

Ja sigui perquè els éssers humans som animals morals o ja sigui perquè, segons la teoria postmoderna i formalista de la història, el discurs narrativitzant és, de fet, un discurs moralitzant, els historiadors del disseny ens escarrassen a construir relats històrics perquè amb aquests esperem desvetllar la consciència crítica dels agents implicats en la producció del disseny. Sovint s'acusa els dissenyadors, futurs dissenyadors, clients-empresaris i distribuïdors de ser simples instruments del mercat i de treballar en mig del buit ideològic. Encara que aquesta afirmació no està mancada de fonament, com diu Margolin, és en la crítica i la història on els dissenyadors poden trobar forces i inspiració per al canvi.

¹⁷ Hayden White: *op. cit.*, pàg. 35.

¹⁸ *Ibid*, pàg. 38.

II

TEORIES HISTORIOGRÀFIQUES DEL DISSENY

Com he dit al principi, la segona part tracta de teories historiogràfiques, és a dir, de com s'ha d'escriure o com s'hauria d'escriure la història del disseny. Aquest és un debat molt viu des de la segona meitat dels anys setanta, quan aquesta disciplina va començar a créixer i a preocupar-se per adquirir una personalitat pròpia i diferenciada de la història de l'art.

La meua font d'informació per a aquest treball han estat els textos d'una sèrie d'autors que s'han destacat molt en la tasca de fer una lectura crítica de les primeres històries del disseny i de proposar nous enfocaments i línies de treball. La revista nord-americana *Design Issues*, publicada des de 1984, i la revista britànica *Journal of Design History*, publicada des de 1988, ambdues tant en les seves versions en paper com *online*, han estat fonts d'informació extremadament valuoses en la meua tasca, ja que han recollit en les seves pàgines bona part d'aquestes crítiques i debats.¹⁹ Per bé o per mal, es tracta de dues publicacions que reflecteixen la producció teòrica que ha tingut lloc en països de parla anglesa.

Lamentablement, no recullen debats similars que han tingut lloc al Nordic Forum for Design History o a Itàlia on, per exemple, sabem que el 1991 i el 2008 es van fer congressos d'historiografia del disseny a Milà i a Venècia respectivament. Per desgràcia, molts dels congressos sobre història i historiografia del disseny no compten amb pressupostos generosos que permetin elaborar un registre escrit en paper o *online* dels debats i de les comunicacions i, encara menys, traduir-los a l'anglès.

La qüestió dels límits

Per començar, direm que la història del disseny com a disciplina presenta una sèrie de problemes derivats de la mateixa definició de disseny. Encara que sembli inversemblant, no hi ha un consens generalitzat sobre quina cosa és el disseny i encara ara, quan apareix un nou llibre d'història, sembla que ha de començar per definir quina cosa és el disseny a fi i efecte de delimitar clarament el seu objecte d'estudi. Molts autors defensen que el disseny és el resultat d'un procés, mentre que d'altres consideren que el disseny és el procés mateix. Actualment, alguns autors opinen que el disseny només és un fenomen lligat a l'economia de mercat i a la societat de consum, mentre que d'altres opinen que és un fenomen estètic lligat a la cultura visual del nostre temps. Només fan disseny els dissenyadors professionals o també la gent que fa bricolatge i activitats constructives a casa seva? Els artesans són dissenyadors o no? Aquestes preguntes no són banals. Sense anar més lluny, el *Journal of Design History* va dedicar un número monogràfic al bricolatge²⁰ i l'International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS) acaba de fer un congrés sobre la relació entre artesanía i disseny.²¹

El 1977 el Design History Research Group britànic va organitzar a Brighton el seu tercer congrés amb el nom *Design History. Fad or Function?* Per sort, aleshores em trobava a

¹⁹ Des de 2004 l'associació japonesa Design History Forum publica la revista *Design Discourse* en format *online* i ocasionalment en paper. Tot i haver-la consultat, no hi he trobat cap article sobre teories historiogràfiques. <http://www.designhistoryforum.org>. [Consulta 1/1/2011.]

²⁰ Paul Atkinson (ed.): *Do it Yourself: Democracy and Design*, *Journal of Design History*, vol. 19, núm.1, 2006.

²¹ ICDHS: *Design and Craft: A History of Convergences and Divergences*: Brussel·les, 2010. <http://www.designandcraft2010.be>. [Consulta 3/1/2011.]

Londres i vaig poder adquirir el llibre amb tots els comunicats.²² La majoria tractaven de fets relacionats amb el passat del disseny, però n'hi havia un parell que plantejaven dues qüestions historiogràfiques que calia aclarir urgentment: els límits de la disciplina i la seva relació amb la història de l'art.

John Blake, un dels administradors del Design Council, va explorar la qüestió de l'abast i els límits de la història del disseny. Malgrat que no era historiador, Blake va intuir clarament que s'havia de delimitar el terreny i preguntar-se on comença i acaba el disseny i, per tant, la seva història. Els límits que ell proposava eren de tres tipus: temporal, objectual i disciplinari.²³

El límit de temps el situava en la Revolució Industrial. Malgrat que en totes les èpoques s'han configurat objectes i malgrat que a l'Imperi Romà la divisió del treball en els tallers productius era força sofisticada, el límits s'haurien de posar en la industrialització. De fet, la història de l'art ha estudiat força la cultura objectual preindustrial. En canvi, s'ha interessat gens o molt poc per la cultura dels objectes de producció industrial. Aquest és un buit que la història del disseny pot omplir molt bé.

El segon límit es troba en la gamma d'objectes que Blake considerava apropiats per a la història del disseny. Segons el nostre autor, encara que tot es dissenya, no tot és disseny. Per a ser qualificat com a "disseny", un objecte ha de ser útil en un sentit pràctic, tenir un mínim de qualitats estètiques i ser produït d'una manera repetitiva i amb precisió. El disseny té a veure amb la preparació de plans acurats per a la producció repetitiva.

El tercer límit està relacionat amb la gamma de coneixements i habilitats necessàries per a dissenyar moderns productes industrials. Aquests van des dels aspectes més tècnics i científics fins als més formals i estètics. Sense ser art ni tècnica, el disseny se situa en un punt intermedi entre els dos, i això és el que el fa original i fascinant. Segons Blake, la història del disseny ha de tenir un camp delimitat perquè, per exemple, l'enginyeria, la farmàcia o la gastronomia ja s'ocupen de les seves respectives produccions, és a dir, dels materials, els medicaments o el menjar.

El problema dels límits de la història del disseny va ser motiu d'encesos debats en els primers congressos i trobades d'historiadors, però trenta anys més tard la realitat ens demostra que els proposats per Blake no s'han fet servir gaire. De fet, tant els congressos internacionals com les revistes científiques, *Journal of Design History* i *Design Issues*, han mantingut una línia molt oberta i heterodoxa tot tractant temes que indiscutiblement no cabrien en els límits que ell proposava.

El límit temporal de la industrialització cada cop va més enrere i avui en dia és força acceptat que l'origen del disseny se situa en el dinàmic mercat de les manufactures del segle XVIII, més que no pas en la mecanització del segle XIX. Això no obstant, en el pròleg del seu diccionari *The Penguin Dictionary of Design and Designers* (1984), Simon Jervis retrocedia l'origen del disseny al segle XVI, quan els artistes rebien una àmplia formació en dibuix o

²² El Design History Research Group va néixer com a branca de l'Association of Art Historians. El seu primer congrés va tenir lloc el 1975 al Newcastle Polytechnic. Vegeu T. Faulkner: *Design 1900-1960: Studies in Design and Popular Culture of the 20th Century*, Newcastle upon Tyne: Newcastle Polytechnic, 1975. El segon congrés va tenir lloc el 1976 al Middlesex Polytechnic. Vegeu Design Council, *Leisure and Design in the Twentieth Century*, Londres, Design Council, 1977. El tercer congrés, celebrat a Brighton, va donar lloc a la creació de la Design History Society. Vegeu Terry Bishop (ed.): *Design History: Fad or Function?*, Londres, Design Council, 1978.

²³ John Blake: "The context for design history", a Terry Bishop (ed.): *op. cit.*, pàgs. 56-59.

disegno, cosa que incloïa, entre d'altres aprenentatges, la projectació d'objectes i el domini de l'ornamentació.²⁴ Com a conseqüència d'ampliar aquest límit, el diccionari de Jervis aporta biografies de dissenyadors en un període de quatre segles. Renato de Fusco i també els historiadors de la gràfica consideren que la història del disseny comença a Alemanya i a Itàlia, a la segona meitat del segle XV, amb el ràpid desenvolupament de la impremta.²⁵ Aquesta idea no és escabellada, ja que, de fet, la producció de llibres en sèrie exigia un disseny completament diferent del manuscrit medieval, una organització laboral altament especialitzada i una distribució que no s'ajustava gens al sistema de privilegis establert pels gremis. El negoci de les editorials també era econòmicament pioner, ja que va ser un dels primers a adoptar una organització típicament capitalista.

El segon límit, el de la gamma d'objectes, es considera massa afí a les doctrines de la *Gute Form* o del “bon disseny”, que tant han divulgat els centres de promoció. Molts historiadors argumenten que només es tracta d'una mena de bon gust compartit per estudiosos i crítics d'art, pels museus i per una minoria de consumidors. Certament, no tot el que surt de la indústria és de bon gust, però tot el que surt de la indústria s'ha de poder estudiar històricament. Aquest alliberament del concepte de “bon disseny” té l'avantatge que permet als historiadors l'estudi desacomplexat d'ítems historicistes, cursis o kitsch molt representatius de la cultura de masses. De fet, la historiografia recent no s'entén si no és a partir de la idea que no hi ha objectes bons i dolents. Però aquesta idea és com la Capsa de Pandora, ja que en el moment que totes les coses són objecte d'estudi de la història del disseny, ens desplaçem cap a d'altres disciplines que també estudien objectes, com l'arqueologia, l'antropologia i els estudis de cultura material.

El tercer límit, el més disciplinari, no sembla que hagi estat gaire debatut amb els agents de les disciplines frontereres. I n'hi pot haver moltes, perquè, de fet, avui en dia s'està produint una extraordinària fragmentació de la pròpia història. Al seu llibre *Formas de hacer historia*, Peter Burke analitza aquesta prodigiosa fragmentació de la història recent i examina la història des de baix, la història de les dones, la història d'ultramar, la microhistòria, la història oral, la història de la lectura, la història de les imatges, la història del pensament polític i la història del cos.²⁶ Burke no parla de la història del disseny, potser perquè no la coneix, però la seva aparició té a veure, al meu entendre, amb la fragmentació de la història i amb la idea que la política ja no és el seu únic objecte d'estudi atès que qualsevol activitat humana és susceptible d'estudiar-se històricament. L'únic inconvenient d'aquesta extrema diversificació es troba en el fet que, tal com afirma Peter Burke, els historiadors s'aïllen i ja no es troben per a discutir afers comuns, com per exemple, els límits i superposicions entre les seves disciplines. Des de 1977, quan es va crear la Design History Society, els historiadors del disseny es troben sovint entre ells, però no és gaire habitual que es trobin amb historiadors de l'enginyeria, de l'arqueologia industrial, de l'arquitectura o de l'art per a debatre on comencen i on acaben les seves respectives disciplines o què poden aprendre els uns dels altres.

De fet, una classificació bastant estesa en la història del disseny és la que s'utilitza en l'àmbit de l'ensenyament i que es fa servir per a especialitzar professionals: disseny gràfic, disseny industrial, disseny d'interiors, disseny de moda i tèxtil. Molts historiadors consideren que aquesta divisió és irreal i convencional, ja que històricament es pot comprovar com els grans dissenyadors i estudis professionals han practicat i practiquen més la transversalitat que no

²⁴ Simon Jervis: *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Harmondsworth, Penguin Books, Ltd., 1984.

²⁵ Renato de Fusco: *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005 [1a edició Roma-Bari, 1985].

²⁶ Peter Burke: *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

pas l'alta especialització. Però, paradoxalment, aquesta desacreditada divisió és útil, ja que, d'una banda, hi és subjacent la idea de la unitat del disseny —encara que d'una manera molt poc articulada—, mentre que, de l'altra, permet que els historiadors s'especialitzin. De fet, a la pràctica és impossible ser un bon especialista en tot. Per exemple, un historiador de la moda necessita tenir un bon coneixement de la història de les tècniques tèxtils i de la sastreria, mentre que un historiador del disseny gràfic necessita tenir bons coneixements de la història de la tipografia i les arts gràfiques.

La relació amb la història de l'art

En el congrés *Design History. Fad or Function?*, l'historiador Clive Ashwin, del Middlesex Polytechnic, va presentar una comunicació en la qual especulava d'una manera bastant original sobre la conveniència o no de separar els cursos d'història del disseny dels d'història de l'art.²⁷ És sabut que hi ha una distinció fonamental entre dos components de l'estudi històric: d'una banda, tenim els fets, els objectes, documents i registres associats i, de l'altra, tenim les teories, hipòtesis i explicacions mitjançant les quals intentem trobar sentit històric a una confusa massa de dades. Ashwin defensava que qualsevol unitat d'estudi en la història de l'art o en la història del disseny té dues dimensions:

“La primera, l'inventari o crònica d'obres que podem anomenar *objecte de cognició*: aquest comprèn la cosa o la mena de coses en què es fixa l'observador. La segona, les propostes explicatives, les podem anomenar *mode de cognició*: aquest consisteix en l'estratègia adoptada pel subjecte amb l'objectiu de proporcionar ordre conceptual a l'objecte de coneixement.”²⁸

La primera dimensió, l'objecte de cognició, pot ser definit com la totalitat dels objectes fets per l'ésser humà. La història de l'art no s'interessa per aquesta totalitat, sinó més aviat per una minoria d'objectes rars, valuosos i sense utilitat pràctica. La segona dimensió, el mode de cognició, és més difícil de conceptualitzar, ja que varia amb el temps. Mentre que a cada època hi ha un determinat nombre d'objectes de cognició, el seu estudi varia en funció del mode de cognició. Per tant, el corpus d'objectes interessants de cada època s'amplia, es redueix o es desplaça en funció de les teories del mode de cognició. La història del disseny té l'avantatge que amplia considerablement l'objecte de cognició, ja que dirigeix l'atenció cap a una sèrie d'objectes que la història de l'art tendeix a deixar de banda.

Ashwin es preguntava si hi havia la possibilitat de trobar un mode de cognició que satisfés plegades les necessitats de la història de l'art i les de la història del disseny i, en cas que no fos així, com de gran era la discrepància. Al meu parer, al cap de trenta anys la situació és paradoxal: d'una banda, els historiadors de l'art s'han posat a fer cursos, a comissariar exposicions i a escriure llibres sobre història del disseny sense immutar-se. De l'altra, els historiadors del disseny “autèntics” clamen que tots els mals i estereotips de la història del disseny actual provenen de la història de l'art.

Aquest problema va tornar a emergir en un llibre recent: *Design History. Understanding, Theory and Method* (2010), del professor de la Universitat d'Oslo Kjetil Fallan.²⁹ La primera part del llibre tracta de la historiografia i Fallan hi fa un repàs dels principals llibres que s'han escrit sobre història del disseny en el qual no poden faltar autors com Tomás

²⁷ Clive Ashwin: “Art and design history: the parting of the ways”, a Terry Bishop (ed.): *op. cit.*, pàgs. 98-102.

²⁸ Clive Ashwin: *op. cit.*, pàg. 101. Les cursives són de l'autor.

²⁹ Kjetil Fallan: *Design history. Understanding, Theory and Method*, Oxford-Nova York, Berg, 2010.

Maldonado, John Heskett, Gert Selle, Penny Sparke, Jonathan M. Woodham, Tony Fry, Paolo Fossati, Anty Pansera, Jeffrey Meikle, Peter Dormer, Juddy Attfield i David Raizman, entre d'altres.³⁰

De tota manera, sembla que el nostre autor està molt interessat a demostrar, un cop més, com és d'inadequada la història de l'art a l'hora d'examinar els objectes industrials. Segons ell, ho és, en primer lloc, perquè presta massa atenció a les qüestions estètiques, tot amagant altres aspectes importants del disseny; en segon lloc, perquè cultiva massa el culte a la personalitat del dissenyador, tot deixant de banda el disseny anònim; en tercer lloc, perquè és massa restrictiva, ja que tendeix a centrar-se en objectes rars i valuosos, i en quart lloc, perquè fa incomptables estudis sobre les "grans escoles", organitzacions i institucions dedicades a promocionar el bon disseny. En la mesura que examinen objectes, l'art i el disseny tenen punts en comú, però, segons Fallan, aquest punt en comú és l'"alt disseny" o les exclusives peces d'autors consagrats. En la seva diatriba contra la història de l'art, aquest professor d'Oslo comenta el magre intent de renovació que va significar la revista britànica *Block*, publicada entre 1979 i 1989 per un grup d'historiadors de l'art d'orientació marxista, en la qual van aparèixer alguns articles sobre disseny.³¹

L'exhaustiva crítica de Fallan a la història de l'art de caire més idealista i romàntic té el seu fonament, però val a dir que el nostre autor sembla ignorar el profund esforç de renovació que ha significat la història social de l'art amb els treballs de Hauser, Crow, Castelnovo i Boime o la sociologia de l'art amb els treballs de Panofsky, Baxandall i Alpers, entre d'altres. La sociologia de l'art no s'interessa pel procés de creació de les obres, sinó pel seu procés de producció, distribució i recepció i per tots els agents que ocupen un lloc estructuralment important en les relacions entre art i societat. Salvant totes les distàncies i tenint en compte les profundes diferències que hi ha entre un producte industrial i una obra artística, jo crec que els historiadors del disseny poden trobar bons exemples metodològics a seguir en la sociologia de l'art.³² De tota manera, és evident que la història de l'art no és útil per a desxifrar les relacions entre disseny, tecnologia i societat, una qüestió que té molt a veure amb el producte industrialitzat i que és, en definitiva, el tema cap al qual s'orienta el llibre de Fallan.

Clive Dilnot fa un estat de la qüestió

El 1984, a petició de Victor Margolin, editor de la revista de teoria i història *Design Issues*, que s'acabava d'estrenar, Clive Dilnot va escriure dos articles que feien un estat de la qüestió de la història del disseny en aquell moment.³³ En el primer, "The state of design history I: Mapping the field", Dilnot dibuixava un mapa de les diverses variants d'història del disseny que sorgien aleshores i es queixava del retard de les institucions acadèmiques a interessar-se pel disseny des d'un punt de vista teòric i històric. Segons ell, aquest retard es deu a l'ambivalent valoració que es fa de la tecnologia. A Alemanya i a Gran Bretanya la crítica cultural més potent s'ha fet contra la tecnologia, el materialisme, les mercaderies i el consum. Però en altres llocs d'Europa i als Estats Units ha emergit l'actitud contrària; s'han exaltat els

³⁰ Vaig comentar part d'aquesta bibliografia a Isabel Campi: "2. Bibliografia comentada", a *La idea y la materia, vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pàgs.243-265.

³¹ *The Block Reader in Visual Culture*, Londres, Routledge, 1996.

³² Per a més informació, consulteu Vicenç Furió: *Sociologia de l'art*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona-Barcanova, 1995.

³³ Els dos articles es van publicar respectivament als números 1 i 2 de la revista *Design Issues* de 1984. Més tard van ser recopilats en el llibre de Victor Margolin (ed.): *Design Discourse. History, Theory, Criticism*, Chicago i Londres, The University of Chicago Press, 1989.

beneficis de la tecnologia, per la seva suposada objectivitat i autonomia. La sacralització de la tecnologia ha contribuït a expulsar l’“imperi de les coses” del món de la investigació i a reforçar la divisió entre tecnologia i cultura.³⁴ Aquesta separació és molt evident en la universitat, on el coneixement científico-tecnològic es cultiva totalment separat del coneixement cultural-humanístic. En la mesura que el disseny és una pràctica integradora, se li fa molt difícil trobar un lloc dintre d’institucions acadèmiques que no ho són gens. Poc estimulat a seguir el camí de l’autoreflexió propi de les humanitats, Dilnot lamentava que el disseny trigués tant a emprendre l’estudi històric, cultural i filosòfic de si mateix. Això no obstant, cal recordar que Dilnot escrivia als Estats Units el 1984, on el panorama de la història del disseny era més pessimista que a Europa.³⁵

El segon article de Dilnot, “The state of design history II: Problems and possibilities”, era extremadament crític amb l’enfocament de la història del disseny, que fins aquell moment — 1984— no havia anat gaire més enllà d’identificar i recopilar “grans obres” i “grans autors”. Dilnot argumentava que la creació d’una llista canònica d’obres i autors no es pot considerar realment una disciplina, ja que no explica els processos històrics que els van desencadenar; llevat que faci com la història de l’art, que sembla preocupar-se més per construir una tradició, com per exemple la gran tradició europea de pintura a l’oli, que no pas per explicar quina cosa és l’art. Fent un paral·lelisme amb l’art, Dilnot considerava que la coneguda obra de Nikolaus Pevsner *Pioneros del diseño moderno* (1936) no havia servit per a comprendre el disseny, sinó més aviat per a iniciar una tradició narrativa.

En el mateix article, Dilnot assenyalava que la història del disseny ha creat una sèrie artificial de valors estètics que poden arribar a convertir-se en un mite. L’autor citava el conegut llibre de Roland Barthes *Mithologies*, on s’argumenta que el mite transforma la història en natura. El mite intenta convertir esdeveniments històrics, sempre subjectes al canvi, en esdeveniments naturals.³⁶ Com es manifesta el mite en la història del disseny? Doncs, segons Dilnot, reduint el seu objecte d’estudi a una entitat autoevident (el disseny) no problemàtica; reduint la història a una repetició de les carreres de dissenyadors del passat i convertint-les en una simple legitimació del present. En aquest procés desapareix l’àmplia gamma de manifestacions del disseny —professional, vernacle, industrial, preindustrial, etc.— i se’l separa de les seves arrels socials.³⁷ No hi ha res a dir si només es pretén legitimar el present.

³⁴ Clive Dilnot: “The state of design history. Part II, problems and possibilities”, a Victor Margolin (ed.): *op. cit.*, pàg. 216.

³⁵ La història del disseny va aparèixer a la Gran Bretanya durant la segona meitat dels anys seixanta quan es van constituir les noves politècniques, una mena d’universitats de segona que agrupaven escoles d’art i disseny — i també de tecnologia, magisteri i altres professions— on l’ensenyament de la història formava part dels plans d’estudis. A Catalunya, durant el mateix període ja es podien trobar assignatures de teoria, crítica i història —del disseny, del cinema, de la cultura, de la literatura, de l’art i de l’economia— en els plans d’estudis de les escoles de disseny més pioneres com Elisava i Eina. El seu objectiu era formar dissenyadors informats, cultes i amb esperit crític, però no historiadors. Seguin aquest model “ulmià”, totes les escoles de disseny nascudes o reformades posteriorment oferien assignatures de teoria i història o *Design Studies*. Això desvetllà l’interès d’alguns alumnes que, atrets per la via teòrica, van prosseguir els seus estudis cursant carreres d’antropologia, sociologia o història de l’art a la universitat fins a arribar, en alguns casos, al doctorat. El 1981, quan les escoles de belles arts es van convertir en facultats, molts professors es van veure obligats a cursar el doctorat. Això vol dir que s’han llegit a Espanya bastants tesis sobre disseny, una part de les quals tracta de temes històrics. Tot això va preparar el terreny perquè la 1^a. Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño amb el nom *Historiar desde la periferia: Historia e historias del diseño*, celebrada a Barcelona el 1999, fos un èxit.

³⁶ Roland Barthes: *Mythologies*, París, Éditions du Seuil, 1957, pàg. 193 i següents.

³⁷ Clive Dilnot: *op. cit.*, pàg. 237.

Però si l'ambició de la història del disseny és arribar a una comprensió profunda del seu abast, agents, variables i productes que es donen en un context sociopolític no exempt de contradiccions, no podem reduir les maneres de dissenyar o les varietats del disseny a un únic sistema o model. El nostre autor afirma que “En refusar l'essencialisme característic del mite, es fa el primer pas per a arrencar la disciplina de la xarxa del discurs del mite”.³⁸

Dilnot es queixava del fet que no es podia construir la disciplina de la història del disseny perquè no hi havia una voluntat intel·lectual de definir el seu nucli i els seus objectius. Amb la lloable intenció de mantenir aquella nova temàtica tan oberta i pluralista com fos possible, la primera generació d'historiadors eludia les definicions, la investigació metodològica i l'autoreflexió. Com a resultat, va adoptar una actitud defensiva rebutjant el debat i l'apropament a d'altres disciplines. Amb algunes excepcions, els primers historiadors del disseny han estat bastant refractaris a incorporar l'estudi conceptual i els mètodes d'interpretació oferts per la sociologia clàssica, i han ignorat els progressos fets per l'estructuralisme francès i el pensament semiòtic, així com les revolucions historiogràfiques del marxisme i l'Escola dels Annals a França. Fins i tot han ignorat alguns dels progressos més significatius en la història de l'art.³⁹

Dilnot lamentava que, com a resultat d'aquesta actitud, es perllonga indefinidament la caduca epistemologia victoriana segons la qual l'objecte d'estudi de la història són els “grans homes i les institucions que van crear, modificar o resistir.”⁴⁰ Aquesta barreja de liberalisme i positivisme contribueix a l'èmfasi en les realitats sensibles i, per tant, a la idea que la història consisteix a desvetllar fets i esdeveniments. Però, segons Dilnot, la història focalitzada en esdeveniments presenta el problema que no contempla qüestions fonamentals, com per exemple determinar el total del conjunt del disseny en l'era industrial o determinar l'evolució del procés de disseny en el marc de la industrialització capitalista. Això són realitats que no es revelen simplement a partir de l'estudi empíric dels fets.⁴¹ Ara i abans, el repte més gran al qual s'enfronta la història del disseny no es desprèn del significat extrínsec dels objectes i fets que tracta, sinó de la capacitat per a revelar-nos què és el disseny en tota la seva complexitat i quines són les circumstàncies que el fan emergir. La història del disseny ha de servir per a comprendre quines són les estructures socials que li donen vida. Això ja s'ha fet en l'art. Dilnot confessava ser un gran admirador d'aquells historiadors com Michael Baxandall que utilitzen l'art per a desvetllar les relacions socioculturals i econòmiques d'un període i un lloc determinats.⁴² De fet, l'èxit d'una disciplina com la història no es deriva dels fets o esdeveniments que desvetllen els investigadors, sinó de l'amplitud i el rigor de les preguntes que fan a les dades que obtenen. Allò fonamental són els problemes, no les dades empíriques. L'adequada percepció de quin és el nucli del problema i quines són les maneres d'argumentar serà allò que proporcioni respostes adequades i exigents a les preguntes.⁴³

En el seu article, Dilnot observava que la majoria de textos sobre història del disseny escrits després de la Segona Guerra Mundial eren descriptius però no explicatius. Per a desplaçar-se de la descripció a l'explicació, cal estar familiaritzat amb la història econòmica: amb la noció de “rendes tecnològiques”, gestió de la demanda, control del cicle de vida del producte per

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, 239.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Concretament, cita les obres de Michael Baxandall *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, i *The Limewood sculptors of Renaissance Germany*, Londres, Yale University Press, 1980.

⁴³ Clive Dilnot: *op. cit.*, pàg. 241-242.

part del capital, expansió de les habilitats organitzatives i de planificació, etc. Aquests són els “fets col·lectius” que rodegen els dissenyadors i són necessaris per a comprendre l’orientació que va agafar la indústria després del 1945.⁴⁴

A més de l’orientació econòmica, l’article de Dilnot era una crida molt clara a fer una història social del disseny:

“El camp essencial del significat i la importància del disseny no és el món intern de la professió, sinó l’ampli món social que genera les circumstàncies en les quals els dissenyadors treballen, així com les condicions que porten a la seva emergència.”⁴⁵

Òbviament, la història social del disseny implica adoptar un concepte de disseny molt més ampli —en el sentit papanekià que el disseny és l’intent conscient d’imposar un ordre significatiu—⁴⁶ i relativitzar molt el paper dels dissenyadors professionals, la importància dels quals li semblava exagerada.

L’article conclou dient que totes aquestes qüestions no interessaven ni als historiadors ni a les institucions —per exemple, als museus—, instal·lades en el confort de la història de les grans obres i els grans autors, però eren fonamentals per a aquells historiadors interessats en el progrés de la història del disseny com a disciplina. Al meu entendre, però, el gran problema en aquell moment era que no hi havia mètodes específics i els únics precedents d’història social dels objectes es trobaven en altres disciplines com la sociologia, la història de l’art i l’arqueologia, sobretot l’arqueologia industrial.

Els primers llibres d’historiografia

La historiografia és l’estudi de la metodologia de la disciplina de la història. Però també es considera el registre escrit de la història. Amb el que he exposat fins ara, ja es pot veure que a la segona meitat dels anys vuitanta feien falta treballs que exploressin sistemàticament i amb profunditat quin era l’objecte d’estudi, les fonts, interpretacions i mètodes de la història del disseny i que expliquessin com calia escriure-la.

Amb l’objectiu d’ajudar els estudiants que s’iniciaven en la investigació històrica del disseny, Hazel Conway va coordinar el llibre *Design History: a Students Handbook*, publicat el 1987.⁴⁷ A més d’un curt article de Conway sobre els fonaments de la història del disseny, el llibre constava de set capítols redactats per especialistes, en els quals es tractava cada una de les branques de la història del disseny per separat: disseny de vestits i teixits, ceràmica, mobiliari, disseny d’interiors, disseny industrial, disseny gràfic i disseny ambiental. Si s’ha de jutjar pel nombre d’edicions que se n’han publicat, és indiscutible que aquest petit manual ha estat un èxit de vendes, però té el problema que utilitza una classificació de la història basada en unes especialitzacions docents i professionals molt discutides, la qual cosa impedeix plantejar problemes historiogràfics de fons i comuns a tota la història del disseny. Un altre problema del llibre és el seu caràcter de manual pràctic, que no dona suficient

⁴⁴ Clive Dilnot: *op. cit.*, pàg. 240.

⁴⁵ *Ibid.*, pàg. 244.

⁴⁶ Vegeu Victor Papanek: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*, Madrid, Editorial Blume, 1977. [1a edició Estocolm, 1970] Pàg. 19.

⁴⁷ Hazel Conway (ed.): *Design History: a Students Handbook*, Londres-Nova York, Routledge, 2001. [1a Edició Harper Collins, 1987]

resposta a les grans preguntes que es pot fer un estudiant enfrontat a la difícil tasca d'interpretar i escriure la història. Malgrat la seva oportuna aparició, John A. Walker va criticar aquest llibre perquè no proporcionava mètodes com l'anàlisi per recompte, l'anàlisi tipològica, el mètode comparatiu, etc. Suposem que ja tenia molt avançat el seu llibre sobre historiografia o, si més no, tenia una idea molt clara de quina mena de mètodes necessita un historiador del disseny quan ha de posar-se a escriure.

Aquest treball va ser *Design History and the History of Design*, publicat el 1989.⁴⁸ L'objectiu declarat de Walker era plantejar preguntes més que no pas reproduir el coneixement convencional sobre disseny que hi havia en aquell moment. Així doncs, encara que no donava resposta a totes les preguntes fetes per Dilnot, si més no reflexionava críticament sobre tots els temes plantejats per ell. Crec que val la pena recollir extractes d'aquesta obra, ja que no s'ha traduït de l'anglès i, a més, actualment es troba exhaurida. Es tracta d'un llibre de lectura obligada per a qualsevol historiador del disseny, però que té el problema que no s'ha reeditat i és pràcticament impossible d'aconseguir.

Walker comença amb un primer capítol més aviat pràctic i convencional, dedicat a definir les feines que fan els historiadors en general i els del disseny en particular, com ara la recerca empírica de fonts primàries a museus, arxius i biblioteques, la classificació i taxonomia dels objectes, el paper de la teoria, l'ús del llenguatge escrit i visual, el paper dels discursos i el metallenguatge.

El segon capítol és més original i resulta molt útil per als historiadors del disseny, ja que explora un dels seus problemes principals: la definició de l'objecte d'estudi, és a dir, del mot "disseny". Aquest tant es fa servir per a designar un procés (l'activitat professional de dissenyar) com el seu resultat (un disseny), o bé s'usa com un adjectiu (objectes de disseny). Walker fa un petit estudi comparatiu de definicions de disseny fetes per Stephen Bayley, John Heskett, Frank Alfred Mercer, Simon Jervis i Victor Papanek i conclou afirmant que aquestes es troben, lògicament, molt condicionades per la ideologia de qui les escriu, i això el porta a preguntar-se: en mans de qui es troba la definició de disseny? Coincideixo amb Walker quan diu que en cada època la definició de disseny es troba en mans dels agents implicats en el seu camp: els dissenyadors, els crítics, els historiadors, els museus, els curadors d'exposicions i col·leccions, els clients i les institucions de disseny. Com en el cas de l'art, es pot considerar que els definidors són aquelles persones o institucions que tenen poder per a crear opinió. En conseqüència, la definició de disseny, com també la d'art, no és estàtica, sinó dinàmica, i cal no fer-se la il·lusió que es pugui congelar en el temps.⁴⁹ En última instància, les definicions poden implicar un concepte ampli o estret del disseny, i això determina que l'objecte d'estudi sigui ampli o estret. Com que el ventall de temes a explorar en una investigació històrica és molt ampli, Walker recomana definir quin és el tema principal, el relacionat i el marginal, així com la seva relació amb els àmbits fronterers de l'artesanía, l'enginyeria i l'arquitectura.

En aquest mateix capítol, Walker parla dels "agents externs", bàsicament dels agents econòmics que incideixen en el disseny. Encara que Dilnot ens deia que només és vàlida la

⁴⁸ John A. Walker: *Design History and the History of Design*, Londres, Pluto Press, 1989. El llibre de Walker feia un joc de paraules impossible de traduir al català en el sentit que una cosa és la història dels objectes (el disseny) i una altra cosa és la història dels textos històrics que s'han escrit sobre ells.

⁴⁹ Vegeu Isabel Campi: "Sobre la consideración artística del diseño: Un análisis sociológico", a Anna Calvera (ed.): *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pàgs. 139-160.

història socioeconòmica del disseny i que, per investigar-la, calen bons coneixements d'economia, Walker adverteix que això pot ser un parany, ja que no hi ha un acord generalitzat sobre com funciona realment l'economia. En efecte, l'historiador del disseny es pot trobar atrapat en una varietat de teories. Podria afegir-hi la meua experiència personal, ja que de vegades se m'ha fet molt difícil establir relacions de causalitat entre les abstractes teories i fórmules matemàtiques amb què s'expressa la ciència econòmica i el disseny de les coses. Això no obstant, en els anuaris econòmics he trobat dades força comprensibles i interessants per a l'historiador del disseny, com les dades indicatives de la marxa d'un sector o de l'economia d'un país, regió o ciutat en un moment donat: el PIB, la renda *per capita*, els índexs d'ocupació i d'atur, els salaris, el preu de les primeres matèries, el volum d'exportació, etc. Coincideixo amb Walker quan diu que allò important és identificar els agents principals: per exemple, una guerra, una crisi econòmica, una revolució, etc. En qualsevol cas, cal tenir present que el disseny no es produeix mai en el buit.⁵⁰

Després d'una breu referència a l'artesanía, el capítol quatre del llibre de Walker continua interrogant-se sobre quin és l'adequat objecte d'estudi de la història del disseny: els dissenyadors o els objectes dissenyats? L'estudi de la vida dels autors no és cap novetat, ja que ha estat un camp d'estudi molt experimentat pels historiadors de l'art. Walker és molt crític amb aquesta línia d'investigació, ja que observa que darrere de la ideologia de l'individu i del geni hi ha una visió simplista de l'ésser humà que es concep com una unitat aïllada que funciona independentment o en contra de la societat. En el cas del disseny, hi ha el problema afegit del treball de creació corporatiu, fet per equips independents o d'empresa, els quals no signen mai les obres individualment. Si bé és cert que una bona història del disseny va molt més enllà d'una suma d'autors, jo crec que eliminar-los totalment de la història del disseny és un error. Els dissenyadors són entitats pensants i, encara que la seva capacitat de crear o modificar tendències es troba socialment condicionada, proposen pautes de comportament que per bé o per mal guien els seus contemporanis en una direcció, com també aspiren a fer les institucions. Walker ens recorda que la història dels museus, de les empreses, de les institucions de promoció del disseny són també objecte d'estudi de la història del disseny. Són uns ens molt interessants, ja que s'assemblen a un camp de batalla on les diferents definicions de disseny es fan visibles i competeixen entre si.

A instàncies de les col·leccions particulars o de museus, sembla que l'objecte d'estudi de la història del disseny siguin els productes descontextualitzats tal com aquests apareixen en els catàlegs o guies tipus "100 obres mestres" del disseny; "Icones del segle XX" que s'han fet tan populars. Segons Walker, l'objecte no s'ha de mitificar ni convertir en un fetitxe perquè aquest no és el final de la història, sinó el seu punt de partida. Els objectes són ens molt atractius, perquè, ben al contrari de les abstractes teories dels dissenyadors, tenen entitat física i es poden tocar. Però, més enllà de la seva estricta materialitat, un producte és un conjunt de materials que ha estat organitzat d'una manera específica per a servir a objectius específics i quan es ven o es compra comunica valors i agafa dimensions simbòliques. Per això, tal com afirma Walker, els objectes són fenòmens ideològics.

El cinquè capítol del llibre de Walker tracta del model de producció-consum. Segons ell, el gruix de la bibliografia sobre disseny tracta de fenòmens parcials i el que manca és la integració d'aquests estudis parcials en un tot coherent consistent en un model general i abstracte que integri el projecte, la producció, la distribució i el consum del disseny.

⁵⁰ Encara que va ser publicada fa més de vint anys, una valuosa aportació al context del disseny és l'obra de Penny Sparke *Design in Context*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1987.

Encara que Walker no el menciona, potser perquè només es va publicar en italià, la invocació d'aquest model va ser feta quatre anys abans, el 1985, al llibre *Storia del design*, de Renato de Fusco.⁵¹ Segons aquest historiador italià, la història del disseny s'ha de fer basant-se en un "artifici historiogràfic" consistent a establir quatre moments o factors interrelacionats que suposen una estructura invariablement present en totes les manifestacions del disseny: projecte, producció, venda i consum. Lògicament, el model de De Fusco, o qualsevol semblant, s'ha d'aplicar sempre a un lloc i a un temps concret i serveix per a explicar que el disseny no és un fenomen autònom, sinó que es basa en la interacció entre el microsystema i el macrosistema. Segons l'anàlisi marxista, és l'estructura (economia i tecnologia) allò que determina la superestructura (la ideologia i els valors). El disseny té la particularitat que es troba entre els dos reialmes perquè és part de la producció industrial, però indiscutiblement és també un fenomen ideològic que implica idees, creativitat, gustos, estils i sentiments.

El sisè capítol de *Design History and the History of Design* és, al meu entendre, el més substancial, ja que tracta dels problemes amb què es troben els historiadors quan s'enfronten a la tasca d'escriure textos sobre història, alguns dels quals ja he exposat al principi d'aquest treball, com la construcció d'una narració, l'estructura diacrònica o sincrònica i la periodització. També parla d'altres que no he tractat, com la causació i la determinació, les teories del canvi i la definició d'historicisme. Un cop vistos aquests problemes generals, Walker s'endinsa en el que podríem considerar el nucli del llibre. És a dir, en els diferents i possibles enfocaments de la història del disseny. Per motius d'extensió, no els descriuré tots. Aquests són: l'estudi a partir dels materials i tècniques; el mètode comparatiu; el mètode del recompte; l'enfocament tipològic; les històries nacionals; l'antropologia; la història social; l'estructuralisme i la semiòtica; l'estudi de l'estil, l'*styling* i l'estil de vida, i, finalment, l'estudi del consum, la recepció i el gust. Walker escrivia el 1989, quan encara no sabia que aquest últim bloc estava predestinat a convertir-se en l'estrella de la història del disseny del segle XXI. El gran repte seria desplaçar la història del disseny més tradicional enfocada en els "emissors" del disseny (autors, empreses i institucions) cap al consum, la recepció i el gust, on el protagonisme l'ostenten els "receptors" o usuaris.

Mentre que *Design History: a Students Handbook* és un manual força pràctic pel que fa referència al treball d'arxiu i recollida de dades, *Design History and the History of Design* és un llibre molt més adient per a les fases posteriors, com són la interpretació i l'escriptura de la història. És un llibre escrit amb un llenguatge clar i entenedor, però és tan sistemàtic que de vegades sembla un receptari de mètodes. Avui en dia es pot considerar una obra una mica superada, ja que han passat més de vint anys des de la seva publicació durant els quals han tingut lloc intensos debats de caràcter epistemològic i s'han proposat nous mètodes d'interpretació de la història del disseny. A les pàgines següents intentaré fer una exposició detallada de tots.

L'enfocament feminista

A mitjan anys vuitanta va emergir amb força l'enfocament feminista a la història del disseny. Aquest es presentava com un model interpretatiu radicalment nou que qüestionava del tot els models tradicionals i masculinistes. En la mesura que les historiadores reivindicaven la perspectiva de gènere en altres àmbits de la creació, com ara la història de l'art, l'arquitectura o la literatura, el disseny no podia quedar-ne al marge.

⁵¹ Renato de Fusco: *Storia del design*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli S.P.a., 1985. Edició castellana: *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005.

Un dels primers detonants per a aquesta nova visió va ser el fet que a les primeres històries del disseny, les compostes per Pevsner, Banham o Heskett, per exemple, no hi apareixia ni una sola dissenyadora. Tampoc no n'apareixien als directoris i diccionaris de grans dissenyadors. La resposta a aquesta omisió van ser i són els llibres i les exposicions destinades a rescatar les biografies de dissenyadores menystingudes o caigudes en l'oblit. Dues d'aquestes exposicions són *Frauen im Design*, organitzada el 1989 pel Centre de Disseny d'Stuttgart, que va investigar la vida de moltes dissenyadores europees i algunes de nord-americanes⁵², i *Women Designers in the USA, 1900-2000. Diversity and Difference*, organitzada el 2000 pel Bard Graduate Center for the Studies in the Decorative Arts, que explorava exclusivament la biografia de moltes dissenyadores nord-americanes.⁵³ A casa nostra, s'han fet les exposicions *Woman Made. Dones dissenyadores a Catalunya i Balears*, organitzada el 1999 pel Govern balear,⁵⁴ i *¡Mujeres al proyecto! Diseñadoras para el hábitat*, organitzada el 2007 pel Gobierno de Canarias.⁵⁵ Hi ha bastants publicacions biogràfiques més, però no les ressenyaré totes. Com que les investigacions estaven molt disperses, el 2010 em vaig proposar reunir-les i fer un estat de la qüestió a l'article "¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto: un estado de la cuestión", publicat al llibre *Diseño e historia. Tiempo lugar y discurso*.⁵⁶

De tota manera, haig de reconèixer que l'enfocament biogràfic no és gens radical, ja que es proposa definir quina és la llista canònica d'heroïnes del disseny que s'ha d'oposar o afegir a la llista canònica d'herois del disseny i, tal com deia Dilnot, una llista d'obres o autors no pot aspirar a ser una disciplina. Però l'enfocament feminista no es pot considerar una "nova branca" de la història del disseny, sinó un assumpte central, ja que desafia mètodes, interpretacions i fonaments que semblaven consolidats.

Amb l'objectiu d'ocupar un terreny ideològicament estratègic, a mitjans dels anys vuitanta arreu del món les historiadores del disseny van començar a ser molt actives en aquest nou plantejament tot organitzant congressos, seminaris i simposis. El resultat va ser un interessant corpus de textos alguns dels quals m'agradaria ressenyar aquí.

El 1986 Cheryl Buckley va publicar a la revista nord-americana *Design Issues* l'article "Made in Patriarchy", en el qual es proposava analitzar el context patriarcal on les dones interactuen amb el disseny, així com examinar críticament els mètodes que utilitzen els historiadors per a enregistrar aquesta interacció.⁵⁷ Buckley reconeixia que la teoria feminista havia estat especialment útil en la història de l'art perquè havia servit per a revelar les

⁵² Angela Oedekoven-Gerischer, et al. (eds.): *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900/Women in Design Careers and Life Histories 1900*, Stuttgart, Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Design Centre Stuttgart, 1989.

⁵³ Pat Kirkham (ed.): *Women Designers in the USA, 1900-2000. Diversity and Difference*, Nova York-New Haven-Londres, Bard Graduate Center for the Studies in the Decorative Arts-Yale University Press, 2000.

⁵⁴ Maïa Creus i Marta Sierra (eds.): *Woman Made. Dones dissenyadores a Catalunya i Balears*, Palma de Mallorca, Govern balear; Conselleria de Presidència; Comissió Interdepartamental de la Dona, 1999.

⁵⁵ Marcelo Leslabay (ed.): *¡Mujeres al proyecto! Diseñadoras para el hábitat*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2007.

⁵⁶ Isabel Campi: "¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto. Un estado de la cuestión", a *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, Mèxic DF, Editorial Designio, 2010.

⁵⁷ Cheryl Buckley: "Made in Patriarchy", a *Design Issues*, vol. 3, núm. 2, 1986, pàgs. 3-14. Aquest article va ser després publicat a Victor Margolin (ed.): *Design Discourse*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989, pàgs. 251-262.

construccions ideològiques que donen suport al silenci sobre el paper de les dones en el disseny.

La primera part de l'article de Buckley tracta de les dones com a dissenyadores i observa que, en la mesura que aquestes viuen i treballen en un context patriarcal, les seves necessitats i habilitats es troben socialment condicionades. Per exemple, el disseny industrial, que es considera una activitat masculina, està més valorat que les labors de punt de mitja, que es considera una activitat femenina. Es creu que les dones tenen una inclinació "natural" cap al disseny de les arts decoratives, la joieria, els brodats, la il·lustració gràfica, els teixits, la ceràmica i la confecció de vestits. La definició de les habilitats de les dones segons la seva biologia es veu reforçada per nocions socialment constituïdes d'allò que és masculí i allò que és femení. En l'ensenyament del disseny es veu aquesta divisió jeràrquica sexista de les activitats. Mentre que —segons Buckley— moltes noies no aconsegueixen acabar la carrera de disseny industrial, les que estudien tèxtil i moda ho fan i amb èxit.⁵⁸ Els historiadors del disseny tenen una funció important en el manteniment dels prejudicis sobre els papers i habilitats de les dones, ja que no són capaços de reconèixer el domini històric i el sistema de valors del patriarcat. Un aspecte fonamental en la crítica feminista a la història del disseny és el mateix concepte de disseny que es proposa sempre vinculat a la producció en sèrie. Les historiadores feministes desafien aquesta definició que pressuposa privilegiar un mode de producció, l'industrial, tot rebutjant el mode de producció artesà, que ha estat molt més utilitzat per les dones. Segons Buckley, les dones han fet més treballs de creació en l'artesania, no perquè hi estiguin biològicament predisposades, sinó perquè han tingut molt menys accés a la formació i a la gestió empresarial. A més, el treball artesà s'adapta fàcilment a l'entorn domèstic i és més compatible amb els rols tradicionals femenins.

La segona part de l'article tracta de les dones com a consumidores d'objectes. Buckley considera que el grup més negligit de la història del disseny ha estat el dels consumidors, que casualment sempre ha estat percebut per les organitzacions de disseny, els venedors i els publicistes com a integrat per dones. La publicitat serveix per a reforçar els estereotips creats per dissenyadors i fabricants segons els quals les dones són mares, netejadores, cuineres i curadores, és a dir, usuàries de la tecnologia domèstica dissenyada pels homes. Segons Buckley, la publicitat s'ha apropiat de la categoria "dona" tal com està constituïda en el patriarcat. "Dona" és tant el subjecte dels prejudicis patriarcals sobre el seu paper i necessitats com objecte passiu en el cas de la publicitat sexista. Els historiadors del disseny haurien d'investigar de quina manera les definicions dels rols de les dones i les seves necessitats han configurat el món del disseny en el passat i en el present.

L'última part de l'article tracta del que Rozsika Parker en diu les "regles del joc", és a dir, els mètodes de la història del disseny apropiats per a enfrontar-se al problema del patriarcat. Segons Buckley, que escrivia el 1986, la història del disseny no havia anat més enllà d'identificar productes i dissenyadors extraordinaris. Això és problemàtic per a les dones, perquè es considera que la creativitat és un component ideològic de la masculinitat, mentre que la feminitat es considera la part oposada i negativa de l'artista. La idea que el significat dels objectes és únic i està determinat pel dissenyador és simplista perquè ignora el disseny com a procés de representació polític, econòmic i cultural. Els dissenys tenen significats que no són absoluts i els consumidors els decodifiquen d'acord amb els seus codis culturals i el seu gènere.

⁵⁸ La meua experiència no corrobora del tot aquesta informació. És ben cert que hi ha moltes menys noies que cursen la carrera de disseny industrial, considerada com una carrera "tècnica". Però això no vol dir que fracassin. Els seus expedients generalment són iguals o millors que els dels nois.

La identificació de la història del disseny amb el dissenyador també és simplista. És un vehicle inadequat per a explorar la complexitat de la producció i el consum del disseny i és especialment inadequat per a les historiadores feministes perquè exclou de la història els dissenys anònims o fets col·lectivament. La crítica a l'autoria feta per Barthes i Foucault va demostrar que, com els escriptors, els dissenyadors no dissenyen per cortesia d'un geni innat, sinó que també estan constituïts per un llenguatge, una ideologia i unes relacions socials.⁵⁹

Segons Buckley, s'espera de les dissenyadores, com de les arquitectes, que adquireixin una perspectiva similar als homes de classe mitjana, que són els que majoritàriament integren la professió. Aquests amaguen els seus interessos amb la màscara de la universalitat del disseny. Aquesta universalitat està impregnada de la teoria estètica del Moviment Modern segons la qual els dissenys que han d'entrar a la història només són els nous o innovadors. Això deixa sistemàticament de banda els dissenys artesans i tradicionals que fan les dones. De totes maneres, a part de l'artesanía, les dones s'han dedicat molt a la moda. Aquesta es pot considerar com la manifestació més extrema de modernitat en el segle XX, ja que constantment innova i experimenta. Però s'ha de reconèixer que els erudits de la història del disseny, molts dels quals hem citat aquí, no han dedicat gens d'atenció a la història de la moda. Segons Buckley, que veu el fantasma del masclisme pertot arreu, això passa perquè és un sector associat a les dones i, per tant, intel·lectualment devaluat.

L'article conclou amb una invitació, en primer lloc, a analitzar el material i les operacions ideològiques del patriarcat en relació amb les dones i el disseny i, en segon lloc, a examinar críticament les "regles del joc" amb l'objectiu de comprendre per què els historiadors han exclòs les dones dels llibres d'història. Buckley considera que qualsevol recerca històrica que expliqui la relació de les dones amb el disseny s'ha de situar en el marc històric del feminisme. La qual cosa és tant com dir que aquesta és l'única ideologia possible en els estudis sobre les dones.

L'article de Buckley posava sobre la taula una sèrie de problemes inèdits, però era, al meu entendre, massa radical. Als anys vuitanta, en ple desdibuixament dels rols de gènere, el problema ja no era patriarcat sí, patriarcat no, sinó una sèrie de qüestions més subtils. Són aquestes les que va plantejar la historiadora Judy Attfield el 1989.

Aquell any John Walker va convidar Judy Attfield a participar amb un capítol sobre feminisme al seu llibre *Design History and the History of Design*, del qual hem parlat a bastament. Walker considerava, com abans ho havia fet Margolin, que el feminisme era una visió radicalment nova de la història del disseny i que qui millor el podia desenvolupar era una dona.

A "FORM/ female FOLLOWS FUNCTION/ male: Feminist Critiques of Design", Attfield potser no emprava el to tan radical de Buckley, però les seves argumentacions eren molt consistents.⁶⁰ Per a Attfield, l'origen de la història del disseny encara estava massa determinat pel Moviment Modern. Aquest considerava que la forma seguia la funció, que el disseny només era el resultat del treball dels dissenyadors professionals i que la producció

⁵⁹ Roland Barthes: *La mort de l'auteur*, revista *Manteia*, núm. 5, 4t trimestre de 1968. Versió castellana: *La muerte del autor*, <http://beepdf.com/doc/72726> [consulta 4/1/2001]; Michel Foucault: *¿Qué es un autor?*, Mèxic, Universidad Autónoma de Tlaxcala, La Letra Editores, 1990 [1a edició, París 1969].

⁶⁰ Judy Attfield: "FORM/ female FOLLOWS FUNCTION/ male: feminist critiques of design", a John Walker: *Design History and the History of Design*, Londres, Pluto Press, 1989, pàgs.199-225.

industrial i la divisió del treball atorgaven a la dona el paper de la cura de la casa i la família. La perspectiva feminista proposa per a la història del disseny una gamma d'aproximacions crítiques que desafien el corrent principal de la definició de la pràctica del disseny, dels paràmetres que s'utilitzen per a examinar els objectes dissenyats, dels valors que s'empren en el seu estudi i, fins i tot, d'allò que es considera un dissenyador. Segons Attfield:

“Em refereixo a la perspectiva feminista com aquella que reconeix que les dones formen part d'un grup, entre molts d'altres, en una societat multicultural amb diferents gustos, necessitats, valors i ordre de prioritats perquè el paper que juguen, el tipus de feina que fan i la posició que ocupen en la societat es troba determinat pel seu naixement. En aquest context, el feminisme és una posició política que es proposa fer canvis en interès de les dones.”⁶¹

Attfield escrivia a l'època en què es van posar en crisi els valors d'una modernitat basada en una visió unitària i masculina de la cultura i, per extensió, del disseny. Segons Attfield, era simptomàtic que la condició postmoderna inclogués una crítica feminista del disseny i que aquesta es proposés desmuntar la concepció dominant segons la qual la valoració de la màquina (masculina) és superior a la del cos (femení). La tradició moderna assigna als homes les àrees determinants i funcionals del disseny —ciència, tecnologia i producció industrial— i a les dones les àrees “soft” del disseny: la decoració, allò privat i domèstic. “Situa la forma en el reialme femení, on el seu paper és reflectir els imperatius d'allò real. Segons aquesta teoria estètica, la forma (femella) segueix a la funció (mascle).”⁶²

L'enfocament biogràfic tipus “les dones dissenyadores” no agradava gens Attfield perquè considerava que aquest no fa més que confirmar el prejudici segons el qual les dissenyadores són inferiors als dissenyadors excepte en les àrees de les arts decoratives, el disseny tèxtil, els interiors i la moda. A més, l'enfocament de les “dones dissenyadores” devalua la història del disseny com a disciplina perquè utilitza una metodologia inapropiada, prestada de la història de l'art.

Malgrat que la història de l'art feminista ens proporciona un corpus excel·lent de crítica i metodologia, Attfield considera que no és apropiada per a la història del disseny, tret que considerem que el disseny és art i que la història es redueix a l'apreciació del *Good Design*, i de certs objectes d'autor i de culte.

Es considera que la diferència entre disseny i art es troba en la distinció entre l'objecte funcional i l'objecte simplement bell. Segons Attfield, aquesta escala de valors es basa en la ideologia del Moviment Modern, la qual deixa fora els objectes que no són funcionals, els fets a mà o els que no s'ajusten a les normes del bon disseny. S'ometen la moda, els objectes efímers i moltes àrees del disseny en les quals les dones han estat importants. Els estudis culturals, la història social i l'antropologia proporcionen una anàlisi dels objectes i del gust popular que va més enllà de l'estètica tot fent emergir el treball de les dones. En conseqüència, no es tracta tant d'estudiar les preocupacions de les dones com d'utilitzar el feminisme com a punt de partida per a transcendir les limitacions de la història del disseny convencional.

Attfield proposa no estudiar els objectes com si existissin en un buit intemporal, sinó analitzant els seus canvis de significat històric. Aquí cita els estudis sobre moda de Lisa

⁶¹ Judy Attfield: *op. cit.*, pàg. 200.

⁶² Lit. *female* i *male* en l'original.

Tickner, que interpreta l'ús progressiu dels pantalons entre 1940 i 1960 com la representació simbòlica dels canvis del paper de la dona durant aquest període.⁶³

Un altre cas que li semblava interessant per les diverses interpretacions que suscitava era el de l'*Stiletto Heel* o sabata de taló d'agulla, que va causar furor als anys seixanta. Segons Lisa Tickner, l'*Stiletto*, com les cotilles i l'embenat dels peus, subministrava unes imatges de captivitat i erotisme que representaven metafòricament la submissió de la dona a la dominació masculina. En canvi, Lee Wright va fer una investigació que suggeria justament el contrari, és a dir, que l'*Stiletto* es va posar de moda per una qüestió d'afirmació i no de servitud. Les dones joves s'oposaven als cànons moralistes de la indumentària materna de postguerra tot enfilant-se sobre talons d'agulla que semblaven desafiar la gravetat.⁶⁴ A partir d'aquests estudis i d'altres, Attfield demostrava que no es pot fer història del disseny sense considerar la posició social dels objectes i sense investigar les seves relacions amb els sectors més poblats per dones.

Fins no fa gaire, les dones tenien poques possibilitats de modificar el seu entorn i de dissenyar habitatges més apropiats a les seves necessitats funcionals i simbòliques. Attfield coneix el treball de les arquitectes feministes segons el qual l'arquitectura és una representació de les relacions socials, que configuren la manera com la gent s'organitza en l'espai. Per exemple, la casa ha estat durant molts segles un lloc de representació de l'estatus econòmic de la família. Els arquitectes moderns han presentat la casa com una "màquina d'habitar", però les feministes han demostrat que en general la innovació i la tecnologia domèstica han servit més per a facilitar les feixugues feines de la casa que per a qüestionar el paper tradicional de les dones. Per això, ja al segle XIX les "feministes materialistes" americanes proposaven experiments radicals, com ara habitatges amb la gestió domèstica col·lectivitzada i cases sense cuina.⁶⁵

La divisió del treball en la societat industrial assigna als homes el paper de produir i a les dones el paper de consumir. A més de la casa, el gran magatzem i el supermercat han estat identificats com a espais femenins. Però les dones no han nascut amb l'habilitat "natural" de consumir. Aquest és un procés d'aprenentatge que es fa amb l'ajut d'altres dones, de les revistes, la publicitat i els mitjans de comunicació. De tota manera, hi ha diverses teories sobre el consum segons les quals no sempre es veu com un mecanisme alienador i opressor. Els consumidors poden utilitzar els objectes dissenyats de maneres inesperades i creatives. Per exemple, Elisabeth Wilson considera que la moda es pot interpretar com un llenguatge dinàmic que les dones fan servir per a expressar-se de tal manera que la seva condició femenina no significa que sempre hagin de ser individus oprimits.⁶⁶

Les feministes sostenen que "allò personal és polític" i que no hi ha res de més personal que la manera com construïm la nostra identitat interactuant amb el món de les coses. Attfield conclou dient que aquesta mena de relats no es troben en la història del disseny, la qual s'ha vist a si mateixa com una disciplina limitada a l'enregistrament de la història dels professionals del disseny i no com una part de la història general. Quan Attfield deia que la

⁶³ Lisa Tickner: "Women and Trousers: unisex clothing and sex role changes in the twentieth century", a Design History Society: *Leisure in the Twentieth Century*, Londres, Design Council, Annual Conference Papers, 1976, pàgs. 56-67.

⁶⁴ Lee Wright: "Objectifying Gender: The Stiletto Heel", a Judy Attfield i Pat Kircham (eds.), *A View from the Interior. Feminism, Women and Design*, Londres, The Women's Press, 1989, pàgs. 7-19.

⁶⁵ Vegeu Dolores Hayden: *The Grand Domestic Revolution*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1982.

⁶⁶ Elisabeth Wilson: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Londres, Virago, 1985.

història del disseny ha de ser més inclusiva i utilitzar fonts de la història oral i l'econòmica, de l'antropologia, la sociologia, la literatura i el feminisme, estava dient el mateix que deia Dilnot; és a dir, que la història del disseny havia de sortir del seu encasellament en els grans autors per a explorar els territoris de la història social.

La història feminista del disseny ha generat una abundant bibliografia, en la qual, de vegades, fins i tot amb un cert sentit d'humor, es posa de manifest fins a quin punt són desencertades les polítiques d'habitatge o les campanyes comercials llançades sota la perspectiva masculina. El mateix any 1986 Attfield va coordinar juntament amb Pat Kirkham el llibre *A View from the Interior. Feminist Women and Design*, en el qual van col·laborar (a part d'elles) tretze historiadores més.⁶⁷ Dos assaigs d'aquest llibre han estat molt citats en obres posteriors: un és de Lee Wright sobre l'*Stiletto Heel*, del qual ja hem parlat, i l'altre és "Inside Pram Town: A Case Study of Harlow House Interiors, 1951-61", de la mateixa Judy Attfield.⁶⁸ La nostra autora va investigar per què les esposes i mares de família traslladades després de la guerra al modern barri de Harlow House patien un índex tan alt de neurosi. La resposta es trobava en la ubicació del barri, separat de la ciutat, on l'únic espai comunitari existent era un centre comercial, i en el disseny de les cases, unifamiliars i aïllades. Els benintencionats arquitectes i planificadors van creure que el barri seria el paradís de les noves famílies nuclears i que les dones es quedarien a casa cuidant els fills. Però els seus plans eren erronis. Les dones que no treballaven es posaven malaltes tancades a casa, soles tot el dia, allunyades de la família extensiva i d'espais tradicionals de sociabilitat com el carrer comercial i la plaça. Les que es van animar a treballar es van trobar sense mitjans de comunicació propers i sense llocs on deixar les criatures. Al final, van ser les mateixes dones les que es van organitzar col·lectivament per a contrarestar la disfuncionalitat de les cases i del barri.

Amb els anys, Attfield i Kirkham han estat reconegudes com dues de les millors historiadores del disseny feministes. Kirkham ha col·laborat, a més, en els llibres *The Gendered Object; Me Jane: Masculinity, Movies and Women; You Tarzan: Masculinity Movies and Men*; i va coordinar el número *Women and Design* de la revista *Studies in the Decorative Arts*. L'any 2000 va ser comissària de l'exposició *Women Designers in the USA, 1900-2000 Diversity and Difference*, que hem esmentat.

La influència de les teories feministes de la història s'ha notat molt en l'obra de la historiadora Penny Sparke, que a partir dels anys noranta va donar un gir molt significatiu a les seves investigacions sobre disseny industrial. El 1987 va publicar el llibre *Electrical Appliances*, en el qual explorava críticament la història dels electrodomèstics tot demostrant que l'estalvi de temps que sempre han promès a les mestresses de casa és més un mite que no pas una realitat.⁶⁹ El 1995 va publicar un treball molt ambiciós des de la perspectiva de la crítica i la història feminista: *As Long as It's Pink. The Sexual Politics of Taste*.⁷⁰ A través de molts exemples, Sparke explorava la cultura visual i el gust de les dones, els quals, segons ella, havien estat conscientment eliminats del Moviment Modern i del disseny en general. L'estètica mecànica, antiornamental i minimalista de la modernitat era una construcció cultural d'arquitectes i dissenyadors que, en nom de l'eficàcia i la higiene, van condemnar tot

⁶⁷ Judy Attfield i Pat Kirkham: *A View from the Interior. Feminism, Women and Design*, Londres, The Women's Press Ltd., 1989.

⁶⁸ Judy Attfield: "Inside Pram Town. A Case Study of harlow House Interiors, 1951-1961", a Judy Attfield i Pat Kirkham, *op. cit.*, pàgs.215-238.

⁶⁹ Penny Sparke: *Electrical Appliances*, Londres, Unwin Hyman, 1987.

⁷⁰ Penny Sparke: *As Long as it's Pink. The Sexual Politics of Taste*, Londres, Pandora, 1995.

el que fos decoratiu, bigarrat i acollidor. Sparke va llançar la hipòtesi, que després ha estat corroborada, que les dones van entendre i acceptar la modernitat més a través de l'Art Déco que no pas a través dels manifestos radicals dels dissenyadors avantguardistes. *As Long as It's Pink* proposava una història de la cultura material moderna diametralment oposada a l'enfocament heroic de les avantguardes.

A l'edició de 2004 de *An Introduction to Design and Culture (1900 to the present) Edition 2.0.*, Sparke va fer una interpretació molt "antipevsneriana" de la història del disseny del segle XX.⁷¹ Aquesta vegada, com havien reivindicat Dilnot i d'altres historiadors compromesos amb el progrés de la història, Sparke adoptava una perspectiva de tipus social. Si el relat tradicional de la modernitat s'havia fet prioritàriament des de la producció de les idees i els productes, Sparke ho feia ara des de la sociologia del consum i tenint en compte el grau de recepció dels productes. D'acord amb el seu enfocament, les dones han tingut un paper molt important en la modernització de la vida quotidiana i situa en el centre del mapa del disseny països com França i els Estats Units perquè al llarg de tot el segle XX van tenir un paper molt important en la divulgació comercial d'allò modern. Mentre que *As Long as It's Pink* partia d'un plantejament feminista radical i presentava les dones com a víctimes, *An Introduction to Design and Culture (1900 to the present) Edition 2.0* adoptava una visió social més àmplia i presentava les dones com a agents actius de la modernització de la vida quotidiana. Això no s'ha de confondre amb l'acceptació i divulgació del *modernism*, que, segons el seu llibre anterior, va ser un estil imposat a les dones per un petit grup d'arquitectes.

En les seves darreres obres, Sparke s'ha interessat molt per la història dels interiors i per l'obra de la dissenyadora americana Elsie de Wolfe. Aquesta, malgrat no seguir els canons estètics de la modernitat, va treballar i es va promocionar d'una manera indiscutiblement moderna.⁷² La darrera obra d'Sparke, *The Modern Interior* (2008), parla de l'evolució dels interiors domèstics moderns des del punt de vista del significat que aquests han tingut per als seus habitants.⁷³ Sparke llança la hipòtesi que al segle XIX els interiors domèstics es projectaven cap a fora tot fent que els espais públics —botigues, grans magatzems, restaurants, trens, oficines, etc.— tinguessin l'aspecte d'un saló privat. Per això es decoraven amb mobles de fusta, ferratges de llautó, tapisseries i cortinatges de vellut. El Moviment Modern va fer l'operació contrària: va portar els espais racionals del món laboral modern —la fàbrica, l'hospital, l'oficina, el laboratori, etc.— cap a l'interior domèstic. Sparke adopta aquí també, encara que no únicament, la perspectiva de gènere, ja que considera que el bigarrat espai públic victorià és una prolongació de l'espai domèstic/femení cap a l'exterior —la qual cosa proporciona confort a l'home treballador—, mentre que el despulat i abstracte espai domèstic proposat pels líders del Moviment Modern és una prolongació de l'espai laboral/masculí cap a l'interior —la qual cosa, se suposa, racionalitza les ocupacions domèstiques de les dones.

Les teories feministes tenen la virtut d'incorporar la perspectiva de gènere a la història del disseny, però lamentablement sembla que només s'hi interessin les historiadores. Crec que això no hauria de ser així, ja que el gènere és una construcció cultural que afecta tant homes com dones i, sens dubte, les seves relacions amb els espais i els productes dissenyats. Si

⁷¹ Penny Sparke: *An Introduction to Design and Culture (1900 to the Present) Edition 2.0.*, Londres-Nova York, Routledge, 2004.

⁷² Penny Sparke: *Elsie de Wolfe: The Birth of Modern Decoration*, Nova York, Acanthus Press, 2005.

⁷³ Penny Sparke: *The Modern Interior*, Londres, Reaktion Books, 2008.

l'objecte d'estudi de la història en general és l'evolució de les societats humanes, llavors la perspectiva de gènere hauria de ser una premissa a incloure en qualsevol estudi històric.

El debat entre Victor Margolin i Adrian Forty

L'abril de 1992 Victor Margolin va publicar un article a la revista *Design Studies* titulat “Design history or design studies; subject matter and methods”, en el qual, atesa la indefinició i “fluïdesa” de la història del disseny, proposava transferir-la al terreny més ampli dels *design studies*.⁷⁴ Aquest article va aixecar una gran polèmica en ser contestat en sentit contrari per Adrian Forty a la revista britànica *Journal of Design History*.⁷⁵ Aquests dos articles van ser publicats també a la revista finlandesa *Arttu* el juny de 1992.

El maig de 1993 va tenir lloc al Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery de Washington DC, als EUA, un seminari sobre història del disseny en què divuit persones provinents de diversos camps —incloent-hi la filosofia, la sociologia, la història de la tecnologia, la història de l'art, els estudis sobre cultura material, l'ensenyament del disseny, les exposicions de disseny i la mateixa història del disseny— es van trobar per a debatre la situació de la història del disseny en aquell moment. Els participants en el seminari es van adonar que hi havia profundes discrepàncies sobre l'objecte d'estudi i els mètodes de la història del disseny, el paper de la història del disseny en l'ensenyament i la professió del disseny, la relació de la història del disseny amb altres branques de la història que estudien allò fet pels humans i quin era el públic de la història del disseny. Llavors, amb l'objectiu de fer públics aquells debats i d'encoratjar altres historiadors a mantenir-los, els editors de *Design Issues* van preparar per al número 11(1)1995 un monogràfic sobre història del disseny. Aquest s'obria amb els articles de Margolin i de Forty objecte de discussió i anava seguit de sis articles que, en el seu conjunt, oferien un substanciós estat de la qüestió.

A “Design history or design studies; subject matter and methods” Margolin començava lamentant que, malgrat els anys transcorreguts des del congrés del 1977, *Design History. Fad or Function?*, la història del disseny no havia presentat, com deia John Blake, una mena de coagulació d'idees tal “que es pogués reconèixer inequívocament com a ‘història del disseny’; no com un apèndix de la història de l'art, no com un apèndix de la història de l'arquitectura, no com un apèndix de la història de la tecnologia o de qualsevol altra cosa per l'estil, encara que amb òbvies connexions entre elles”.⁷⁶ En l'abundància de material produït des del 1977 fins al 1992 no quedava gens clar quins eren els límits que posaven els historiadors del disseny a les seves investigacions.

Segons Margolin, el nucli principal de la història del disseny no va ser explorat per Pevsner en el seu text fundacional *Pioneros del diseño moderno* (1936)⁷⁷. Malgrat els seus mèrits

⁷⁴ Victor Margolin: “Design history or design studies: subject matter and methods”, revista *Design Studies*, vol. 13, núm. 2, abril de 1992, pàgs. 104-116. Aquest article es va publicar en castellà tretze anys més tard. Vegeu: Victor Margolin: “Historia del diseño y estudios sobre diseño”, a *Las políticas de lo artificial*, Mèxic DF, Editorial Designio, 2005, pàgs. 303-322.

⁷⁵ Adrian Forty: “A Reply to Victor Margolin”, a *Journal of Design History*, vol. 6, núm. 2, 1993, pàgs. 131-132.

⁷⁶ John Blake: *op. cit.*, pàg. 58.

⁷⁷ Nikolaus Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936. En una edició del MoMa del 1949 li van canviar el nom, de manera que el títol en castellà va ser *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1958 [1a edició], 2003 [4a edició].

com a historiador, el seu deixeble Reyner Banham tampoc no va definir quins eren els límits de la història del disseny a *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960), ni tampoc no ho va fer en els seus mordaços articles sobre la cultura de consum americana.⁷⁸ Al seu llibre *Breve historia del diseño industrial* (1980), John Heskett anava una mica més enllà i proposava ampliar fins a les armes el ventall de productes que havia de contemplar la història del disseny. El 1986, com hem vist, Cheryl Buckley proposava ampliar l'àmbit de la història del disseny als productes artesans, en gran part fets per dones.

L'acreditada definició de disseny industrial que va fer Tomás Maldonado a *El diseño industrial reconsiderado* segons la qual “en general, s'entén per disseny industrial la projectació d'objectes fabricats industrialment, és a dir, fabricats mitjançant màquines i en sèrie”⁷⁹, no convenia el seu propi autor, ja que considerava que no distingia prou bé entre el treball del dissenyador i el de l'enginyer.

Margolin lamentava que, d'una banda, no es posaven fronteres a la història del disseny, mentre que, d'una altra, es feien històries fragmentades sobre artesanía, disseny gràfic i disseny industrial, la qual cosa només servia per a legitimar l'educació especialitzada dels estudiants.

Per a Margolin, “disseny” no és un tipus d'objectes que es puguin classificar com les papallones, perquè es tracta d'una activitat que canvia constantment. L'obsessió per classificar prové del segle XIX, quan els museus es van posar a col·leccionar tota mena d'objectes com flora i fauna, arts plàstiques, arts decoratives i tecnologia. Llavors, es van establir límits molt clars entre el que era natural i el que era artificial. Segons Margolin, aquest llegat impregna la història que va escriure Pevsner i encara ens obsessional avui en dia.

Però els museus i les universitats són forces intel·lectuals poderoses que actualment estan esborrant fronteres entre camps de coneixement que semblaven inamovibles. Margolin cita el convincent assaig de Clifford Geertz *Blurred genres: the reconfiguration of social thought* (1983), on s'afirma que actualment hi ha una tal varietat de discursos que es fa difícil etiquetar els autors. Encara més, sembla que, en lloc d'un nou dibuix del mapa cultural, més aviat s'està generant una alteració dels principis del mapa cultural.⁸⁰ Segons la perspectiva de Geertz, es pot considerar que l'expansió de la història del disseny, des que Pevsner va publicar el seu *Pioneros*, més aviat respon a un dibuix diferent del mapa del disseny. Però Margolin també lamenta que l'obertura actual de la història del disseny —tant a nous temes com a nous països d'Àsia i Llatinoamèrica— no ha servit per a provocar un replantejament radical de la disciplina. En gran part, la història del disseny respon a finalitats pragmàtiques, com ara la formació de professors de disseny, la preparació de curadors de museus i la formació de periodistes de disseny.

Quan Geertz menciona “una alteració dels principis del mapa cultural”, està dient que els mètodes d'interpretació d'allò que eren disciplines establertes ara són desafiat i de vegades rebutjats. Això no és un fenomen temporal, sinó una revolució fonamental en el tipus de reflexions en què ens impliquem com a éssers humans. Margolin prossegueix dient que

⁷⁸ Reyner Banham: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós Estética, 1985 [1a edició, Londres, The Architectural Press, 1960].

⁷⁹ Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*, Barcelona, Gustavo Gil, 1977, pàg. 11.

⁸⁰ Clifford Geertz: “Blurred genres: the reconfiguration of social thought”, a Clifford Geertz: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Nova York, Basic Books, 1983, pàg. 20.

pensar la història del disseny com una disciplina basada en fermes presumpcions sobre quina cosa és el disseny i com hem d'estudiar el seu passat és ignorar els dinàmics creuaments de fronteres intel·lectuals que tenen lloc arreu. Tenint en compte la intensitat d'aquestes activitats i els contorns borrosos de la pràctica intel·lectual contemporània, ens hauríem de preguntar si la història del disseny, tal com s'ha constituït fins ara, és una empresa viable.

Les biografies dels dissenyadors mostren que la seva pràctica professional tendeix a ser més aviat transversal i no altament especialitzada, la qual cosa ha portat Margolin i Richard Buchanan a proposar una definició de disseny molt àmplia:

“El disseny és la concepció i planificació d'allò artificial, aquest ampli territori dels productes fets pels humans que inclou: objectes materials, comunicacions visuals i verbals, activitats organitzades i serveis i sistemes complexos d'entorns per a viure, treballar, jugar i aprendre.”⁸¹

S'ha de reconèixer que allò artificial és una categoria que no està fixada, sinó que canvia ràpidament a mesura que la invenció humana s'adreça a fenòmens que abans es consideraven naturals, com la intel·ligència artificial, l'enginyeria genètica i la nanotecnologia. Tot utilitzant una concepció ampliada d'allò artificial com a base de les nostres investigacions, podem fer noves preguntes sobre quina cosa vol dir dissenyar, com afecta la manera en què organitzem l'acció humana i, finalment, què és un producte.

“Com que no podem aïllar una classe fixa de productes —tant materials com immaterials— com a objecte d'estudi de la història del disseny, i com que necessitem pensar l'acte del disseny com un acte d'invenció que contínuament crea nous productes, no és realista pensar que podem delimitar un terreny estable que pugui ser reclamat per la història del disseny.”⁸²

En el seu lloc, Margolin preveu que el disseny pot servir com a tema potent al voltant del qual s'organitzin les investigacions més diverses, relacionades amb la història així com amb la situació contemporània.

“En lloc de desenvolupar la història com a camp o disciplina, com a alguns els agradaria, jo preferiria pensar en *estudis de disseny*, la qual cosa inclou la història, però també convida al diàleg amb altres especialistes, així com amb els historiadors.”⁸³

Margolin defineix els estudis sobre el disseny com aquell camp d'investigació que fa preguntes sobre com fem i usem els productes de la nostra vida quotidiana i com ho hem fet en el passat. Per exemple, menciona el valor d'algunes investigacions sobre consum fetes per antropòlegs segons les quals el consum pot ser un acte creatiu en la mesura que la gent utilitza i interpreta els productes dissenyats de maneres no previstes pel dissenyador. Aquesta mena d'estudis estan molt lluny de l'enfocament de Pevsner atès que no hi ha concepcions moralistes dels objectes, els quals no es divideixen en bons i dolents. Això no vol dir que l'antropologia cultural hagi de ser la base disciplinària dels estudis de disseny —ens avisa Margolin—, sinó que és un dels camps d'estudi establerts —juntament

⁸¹ Richard Buchanan i Victor Margolin: “V Programme statement” per al congrés *Discovering design*, Universitat d'Illinois, Chicago, 5-6 de novembre de 1990.

⁸² Victor Margolin: *op. cit.*, pàg. 114.

⁸³ *Ibid*, pàg.115.

amb la filosofia de la tecnologia, la teoria general dels sistemes i els estudis culturals, entre d'altres — els estudiosos dels quals comencen a reconèixer de mica en mica el significat del disseny en la vida contemporània.

L'article conclou amb una invitació a establir el paper central del disseny en el món contemporani, la qual cosa reclama concepcions radicalment noves i obertura de pensament, més que no pas el tancament que ha caracteritzat l'estudi del disseny fins ara.

El text de Margolin, que resideix als Estats Units, va ser contestat per Adrian Forty, que habitualment resideix a la Gran Bretanya.⁸⁴ Aquest últim va entendre que la crítica de Margolin interpel·lava els historiadors anglesos per tal com implícitament considerava que la història del disseny —en la seva major part britànica, tot s'ha de reconèixer— només s'havia centrat en la identificació estètica de la modernitat i en el *Good Design*. Forty considerava que Margolin estava equivocat per dues raons.

Primera: lluny de ser una qüestió trivial i d'expertesa, la qualitat en el disseny, la capacitat de distingir entre bon i mal disseny, és essencial a tota l'activitat del disseny. Potser no estem d'acord amb els criteris de bon i mal disseny de Nikolaus Pevsner, de Max Bill o d'Emilio Ambasz, però això no significa que la seva preocupació pel tema sigui irrellevant. Tant els dissenyadors com els consumidors necessiten tenir criteris de qualitat per a exercir les seves habilitats.

Forty es queixa en el seu article de la visió postestructuralista segons la qual tots els judicis són tan bons o dolents com qualsevol altre, o que els intents d'atorgar valor a uns dissenys determinats són arbitraris i sense sentit. Això no ajuda gens al disseny.

“La denominada ‘destrucció de valor’ pot ser un sistema intel·lectual elegant, però és completament inútil en el camp del disseny, en el qual constantment hem de prendre decisions sobre què fa que un disseny sigui millor que un altre.”⁸⁵

Podem discutir les bases a partir de les quals fem judicis de valor, però, segons Forty, no podem caure en la trampa nihilista de pensar que no val la pena fer-ne. I prossegueix afirmant que la investigació per a identificar com es fan els judicis de qualitat és una qüestió totalment legítima en la història del disseny.

El segon punt on, segons Forty, Margolin s'equivoca és a no reconèixer fins a quin extrem la història del disseny ha abraçat noves línies de pensament. I ho ha volgut fer de tal manera que sovint s'ha oblidat de la qüestió de la qualitat. De tota manera, no hi ha dubte que alguns dels treballs més interessants de la història recent deuen el seu interès a la influència d'altres disciplines, especialment els estudis culturals i l'antropologia, els quals han permès estudiar el comportament dels consumidors i la seva relació amb els objectes dissenyats. Forty posa l'exemple de dos investigacions sobre mobiliari —*The English Regional Chair*, de Bernard Cotton, i *English Vernacular Furniture*, de Christopher Gilbert⁸⁶—, que, en la mesura que no tracten del moble d'autor, han de buscar metodologies alternatives a la història convencional. Ambdós llibres mostren que, tot combinant habilitats de la història tradicional —acumulació de proves documentals i un estudi acurat del mobiliari— amb algunes intuïcions dels estudis

⁸⁴ Adrian Forty: “A reply to Victor Margolin”, a *Journal of Design History*, vol. 6, núm. 2, 1993, pàg. 131-132.

⁸⁵ Adrian Forty: *op. cit.*, pàg. 131.

⁸⁶ Bernard Cotton: *The English Regional Chair*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1990; Christopher Gilbert: *English Vernacular Furniture*, Yale University Press, 1991.

culturals, es pot donar amb èxit una visió totalment nova d'un tema que els estudis anteriors havien obviat.

Forty confessa no sentir la necessitat que té Victor Margolin de descobrir la frontera de la història del disseny. La principal obligació de la història del disseny és escriure bona història —al cap i a la fi, la història del disseny no és diferent de qualsevol altra branca de la història. Naturalment, el fet d'haver triat la història del disseny ens convida a fer-nos certes preguntes i a desenvolupar tècniques específiques per a tractar una evidència històrica específica, però és això el que distingeix la història del disseny d'altres històries, no una frontera demarcada i vigilada per “acadèmics separatistes”.

Al final, Forty admet que escriure bona història i distingir criteris de qualitat no semblen ambicions gaire radicals. El desig de Victor Margolin de definir un nou camp d'estudi no li sembla del tot necessari. Segurament, la disciplina de la història, tal com s'ha desenvolupat en l'últim segle, dona una definició perfectament satisfactòria del “camp”. “Tot el que necessitem és trobar millors respostes a les preguntes que planteja.”

L'article de Forty va tornar a ser contestat per Margolin, el qual argumentava que els conceptes de disseny implícits en les obres dels historiadors fundadors de la disciplina, com Pevsner i Banham, eren completament oposats i que no estava gens clar quin era el nucli de la història del disseny. Encara més, si els treballs més innovadors en l'àmbit de la història realitzats els últims anys provenien de la sociologia i l'antropologia, per què no acceptar directament que aquestes són dues disciplines que formen part dels *Design Studies*? Aquests poden preocupar-se per qüestions de qualitat, però el seu projecte central és la comprensió del disseny en si mateix. La connexió entre els *Design Studies* i la pràctica del disseny seria allò que donaria una nova orientació a la investigació universitària. Margolin conclou dient que:

“Jo no discuteixo l'afirmació que els historiadors han de maldar per escriure bona història del disseny, però jo crec que la història del disseny pot ser escrita i ho serà amb o sense l'existència d'un nou camp. De tota manera, no podem suposar que les línies de treball que provenen de múltiples disciplines es faran càrrec dels problemes del disseny si no hi ha un lloc comú. I aquest lloc es diu *Design Studies*. Aclarir un nou lloc per a la recerca és per a mi més interessant que moure tanques al voltant de camps que ja estan llaurats”.⁸⁷

En realitat, els dos autors no discutien sobre el mateix problema: Forty defensava la utilitat de la bona història del disseny, mentre que Margolin deplorava la seva fluïdesa i manca de concreció; Forty considerava que el disseny era un camp d'estudi, mentre que Margolin considerava que havia de ser una disciplina. Forty veia tot el projecte de definició com un exercici d'estretor mental, mentre que Margolin veia la definició com un procés d'alliberament que obriria nous horitzons als investigadors. Realment, semblava com si els dos historiadors parlessin de problemes diferents i en llengües diferents.

A partir d'aquest punyent debat, la revista *Design Issues* publicava sis articles on Jonathan M. Woodham, Nigel Whiteley, Alain Findeli, Barbara Maria Stafford, Jeffrey L. Meikle i Denis Doordan exposaven la seva opinió i s'alineaven a favor o en contra de les tesis de

⁸⁷ Victor Margolin: “A Reply to Adrian Forty”, a *Design Issues*, vol. 11, núm. 1, 1995, pàg. 21.

Margolin o Forty. Òbviament, per manca d'espai no els comentaré exhaustivament tots, però si esmentaré alguns punts que m'han cridat l'atenció.

En primer lloc, direm que Jonathan M. Woodham estava totalment en desacord amb la tesi de Margolin. A “Resisting Colonization: Design History has its Own Identity” aquest historiador anglès es queixava que Margolin semblava desconèixer la situació real de la història del disseny a les universitats britàniques on, l'any 1993, ja hi havia cursos de grau i màsters i, fins i tot, s'estaven organitzant els primers doctorats. Potser les autoritats de les universitats nord-americanes no estaven interessades en la història del disseny, però aquest no era el cas de les seves equivalents britàniques. El segon punt de discordança tenia un fonament més epistemològic, ja que Woodham no estava d'acord amb les teories de Margolin segons les quals la història del disseny no havia estat capaç de superar el paradigma pevsnerià. Margolin ignorava en el seu article l'obra de Herwin Shaefer, que havia ajudat Pevsner en la reedició americana de *Pioneros* i que era molt crític amb el seu èmfasi en la creativitat artística individual.⁸⁸ També ignorava la famosa obra de Giedion sobre la història anònima,⁸⁹ els treballs de Turner sobre els dissenys enregistrats,⁹⁰ l'article de Philip Pacey sobre els dissenyadors no professionals⁹¹, el treball de Daniel Miller sobre la societat de consum⁹² i, sobretot, el llibre d'Adrian Forty *Objects of Desire. Objects and Society Since 1750*, una obra cabdal en la superació de les narracions de la història del disseny que posen tot l'èmfasi en els autors.⁹³ Woodham no compartia la visió pessimista de Margolin i recordava que el nucli de la història del disseny és el disseny i que això és el que la distingeix d'altres camps de recerca històrica. Com altres disciplines acadèmiques, els seus mètodes i enfocaments són constantment reavaluats i les fronteres amb altres disciplines varien i es creuen. Però afirma: “Situat la història del disseny sota el jou de l'aspirant a nova disciplina, dels *Design Studies* —sigui quina sigui la seva definició—, sembla com imposar-se una càrrega una mica innecessària.”⁹⁴

A “Design History or Design Studies?”, Nigel Whiteley examinava els pros i els contres de l'opció de Margolin.⁹⁵ En primer lloc, no compartia la seva preocupació per definir el disseny. Per exemple, deia que al segle XXI els historiadors de l'art ja no es plantegen constantment que és l'art ni intenten definir-lo. Aquesta va ser una preocupació típica de la primera meitat del segle XX, quan era històricament necessari alliberar-se d'una sèrie de prejudicis i obrir nous camins. Però ara l'art s'enfronta a qüestions molt més urgents que la seva definició. Segons Whiteley, passa el mateix amb el disseny. No hi ha una definició clara d'allò que és el disseny i, per tant, de la seva història, perquè s'està produint un creixement exponencial de la diversitat d'enfocaments i investigacions. Per tant, Whiteley considera que els *Design Studies* són un concepte més apropiat per a la pluralitat d'històries i la miríade d'activitats, enfocaments i metodologies que implica l'estudi dels productes i les imatges fets

⁸⁸ Herwin Shaefer: *The Roots of Modern Design: the Functional Tradition in the 19th Century*, Londres, Studio Vista, 1970.

⁸⁹ Sigfried Giedion: *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978. [1a edició, Oxford University Press, 1948]

⁹⁰ Matthew Turner: “Registered Design as a History of Design”, a *Art Libraries Journal* 16:3 (Londres, 1991): 33.

⁹¹ Philip Pacey: “Anyone Designing Anything? Nonprofessional Designers and the History of Design”, a *Journal of Design History*, vol. 5, núm. 3, 1992, pàgs. 217-225.

⁹² Daniel Miller: *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell, 1987.

⁹³ Adrian Forty: *Objects of Desire. Objects and Society Since 1750*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

⁹⁴ Jonathan M. Woodham: “Resiting Colonization: Design History has Its Own Identity”, a *Design Issues*, vol. 11, núm. 1, 1995, pàgs. 22-37.

⁹⁵ Nigel Whiteley: “Design History or Design Studies?”, a *Design Issues*, vol. 11, núm.1, 1995, pàgs. 38-42.

pels éssers humans. De tota manera, Whiteley no accepta el desplaçament del disseny cap als *Cultural Studies* sense reserves.⁹⁶ En primer lloc, perquè la sociologia i l'antropologia tendeixen a fer estudis sincrònics i no s'ha de perdre de vista la dimensió diacrònica o temporal que es necessita en la perspectiva històrica; en segon lloc, perquè els *Cultural Studies* pequen, en general, d'un excés d'intel·lectualisme i parlen un argot filosòfic que pot acabar per allunyar els estudiants de disseny; i, finalment, perquè les persones formades en els *Cultural Studies* no tenen la cultura visual necessària per a analitzar el disseny. Aquests tres inconvenients són importants i m'inclino a pensar que cal agafar prestats dels *Cultural Studies* aquelles aproximacions i mètodes que siguin útils per al disseny, la qual cosa no vol dir caure en un mimetisme servil.

L'article "Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry", d'Alain Findeli, era de bon tros el més llarg i especulatiu.⁹⁷ És un text que tots els professors d'història del disseny haurien de llegir, però que per motius d'extensió no podré exposar detalladament. Findeli veia molts paral·lelismes entre el debat Margolin-Forty i el debat que es va generar a Alemanya —i que encara caldeja en molts departaments d'història de l'art— sobre la *Kunstgeschichte* (història de l'art) i la *Kunstwissenschaft* (ciència de l'art). De fet, molts departaments d'història de l'art han modificat els seus programes, mètodes i enfocaments en el sentit de dotar l'art d'una perspectiva més àmplia, interpretativa, crítica i teòrica. D'aquesta manera, la història n'és un component més juntament amb l'estètica, la semiòtica, la sociologia, l'hermenèutica, etc. A Findeli li sembla que aquest és el paradigma que Margolin té present quan identifica els *Design Studies* com un camp més ampli i autoconscient per al disseny. Però Findeli opina que els departaments d'història de l'art són el pitjor exemple a seguir per a la història del disseny. De fet, són una anomalia històrica heretada del segle XIX i considera que no hi ha cap raó per la qual la història de l'art hagi de tenir un estatus tan privilegiat a la universitat. De fet, tots sabem que la història de la música s'estudia als conservatoris i la història de la poesia als departaments de literatura, i que la història de l'enginyeria, el dret o la medicina s'estudien a les facultats corresponents. Findeli considera que la història del disseny ha de romandre allí on s'ensenya i es practica el disseny i que la creació d'un programa de grau en *Design Studies* en el qual la història tingui un paper important hauria de respondre al concepte de *Design-wissenschaft* (ciència del disseny). És a dir, hauria d'incloure l'epistemologia, la teoria, l'estètica i l'ètica. L'article de Findeli conclou amb una llarga dissertació sobre la didàctica de la història del disseny a les facultats i escoles de disseny, on s'ha de tenir molt present que els estudiants no són futurs historiadors.

El tema de la utilitat de la història del disseny és una constant en gairebé tots els articles d'aquest número monogràfic de *Design Issues*. De fet, encara que els seus enfocaments són

⁹⁶ Els *Cultural Studies* són un camp d'estudi que es fonamenta en la teoria crítica i en la crítica literària marxista. Generalment, tracten de la naturalesa política de la cultura contemporània, així com dels seus precedents històrics, conflictes i qüestions. Els investigadors exploren com un medi o missatge específic es relaciona amb la ideologia, la classe social, la nacionalitat, l'ètnicitat, la sexualitat i/o el gènere. Els *Cultural Studies* tenen un plantejament molt holístic, ja que combinen la teoria feminista, la teoria social, la teoria política, la història, la filosofia, la teoria literària, la teoria dels mitjans de comunicació, els estudis de cinema i vídeo, l'economia política, els estudis museològics, i la crítica de la història i l'art per a estudiar els fenòmens culturals en diverses societats. Així doncs, els *Cultural Studies* tracten de comprendre de quina manera el significat es genera i dissemina. Aquesta visió holística dels *Cultural Studies* els fa molt apropiats per a estudiar el disseny. Els *Cultural Studies* s'han desenvolupat molt als països anglosaxons i això ha comportat un desenvolupament paral·lel de la investigació del disseny des de punts de vista més amplis que l'estrictament històric.

⁹⁷ Alain Findeli: "Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry", a *Design Issues*, vol. 11, núm.1, 1995, pàgs. 43-65.

diferents, tant Margolin com Forty són coneguts com a grans activistes de la història del disseny, a la qual investeixen del deure de millorar la pràctica professional. Fins i tot Forty opina que la història del disseny pot contribuir que els ciutadans consumeixin millor. Aquesta expectativa em sembla massa optimista, atès que no cal ser un gran observador per a veure com allò que determina en gran manera les decisions del consumidor no és la història, sinó la publicitat i el màrqueting. Dit això, els articles de Meikle i Doordan s'adrecen sobretot a la qüestió de les relacions entre la història i la pràctica professional.

A “Design History for What?: Reflections on an Elusive Goal” Jeffrey L. Meikle recordava que als anys trenta el sociòleg Robert S. Lynd, preocupat per la neutralitat dels científics socials americans que no s'ocupaven d'estendre les seves investigacions més enllà dels seus dominis, va escriure una sèrie d'assaigs reunits sota el títol acusatori de *Knowledge for What?* en els quals es preguntava de què servia acumular informació si això no s'utilitzava per a millorar la vida de la gent.⁹⁸ Tant Forty com Margolin han intentat sempre respondre a la pregunta: història del disseny, per què? Per a Forty, això s'aconsegueix mitjançant una història que ajudi a distingir entre bon disseny i mal disseny. Margolin és bastant més ambiciós quan diu que els *Design Studies* han de participar en els debats sobre com s'ha de practicar el disseny en la societat contemporània i, en relació amb la història mateixa, es pregunta quin objectiu té si no es vincula amb la pràctica actual de la professió. Aquesta ha canviat tant en els últims anys que és probable que els *Design Studies* siguin un camp més adequat per a estudiar el disseny avui en dia. De tota manera, Meikle no entén com Forty defensa tant la utilitat present de la història del disseny quan és l'autor d'*Objects of Desire*, el que no revela gairebé res sobre el present però sí moltes coses sobre la societat del passat.

A “On History”, Dennis Doordan insisteix un altre cop en la utilitat de la història en les carreres de disseny, però afegeix que aquesta també ha de servir a l'objectiu del desenvolupament dels museus del disseny, els quals han de treballar amb plantejaments clars i diferenciats de la història de l'art.⁹⁹ A diferència dels historiadors generals, que amb prou feines utilitzen les imatges com a il·lustracions intercanviables, els historiadors del disseny tenen una gran perspicàcia en relació amb els objectes i són capaços de llegir-los i d'interpretar-los. Aquesta és la gran aportació que la història del disseny fa a la història entesa com a camp d'especulació intel·lectual.

La història, segons Doordan, impulsa els professionals a reflexionar sobre la dimensió temporal de l'experiència humana, tant si aquesta és efímera, com passa amb la moda, com si és duradora, com passa amb l'arquitectura. I diu: “la història del disseny que no presta atenció als efectes del temps perd una dimensió fonamental de l'experiència”.¹⁰⁰ Per tal com la història del disseny reclama plantejaments interdisciplinaris, Doordan no té cap inconvenient a admetre que la història del disseny sigui absorbida pels *Design Studies*. Això no obstant, li preocupa el fet que aquests es limitin a l'objectiu instrumental de millorar la pràctica. Afirmar que el disseny —segons la concepció margoliana de planificació del món artificial— no és la mateixa cosa que la història i les modalitats de la història no s'han de confondre amb la seva substància.¹⁰¹ En últim terme, la història va més enllà del confins de la pràctica i s'adreça a les futures generacions de dissenyadors.

⁹⁸ Jeffrey L. Meikle: *Design History for What?*, a *Design Issues*, vol. 11, núm.1, 1995, pàgs. 71-75. Meikle es refereix al llibre de Robert S. Lynd *Knowledge for What? The Place of Social Science in American Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1939.

⁹⁹ Dennis Doordan: “On History”, a *Design Issues*, vol. 11, núm.1, 1995, pàgs.76-81.

¹⁰⁰ Dennis Doordan: *op. cit.*, pàg. 79.

¹⁰¹ Nigel Whiteley: “Design History or Design Studies?”, a *Design Issues*, vol. 11, núm.1, 1995, pàgs. 38-42.

Han passat més de quinze anys des d'aquest debat i Margolin ara opina que algunes de les qüestions debatudes en aquella època ja no són tan importants.¹⁰² Per exemple, l'objectiu de la història ja no pot ser determinar la qualitat en el disseny, com deia Forty. Aquest perd rellevància en una història que cada cop és més global, menys eurocèntrica i que es fa en països desigualment industrialitzats. Això porta Margolin a reconsiderar el mateix concepte de disseny, ja que aquest adquireix un significat diferent segons el lloc del món on es produeix.¹⁰³ Com a conseqüència d'això, la història del disseny ja no es pot fer a partir dels estàndards i criteris europeus implícits en el discurs de Forty.

Margolin creu ara que la relació amb els professionals del disseny potser ja no ha de ser l'objectiu principal de la història del disseny i que ara és més urgent acostar-se a les disciplines de la història, en especial la història de la tecnologia i la historiografia en general.¹⁰⁴ D'altra banda, considera que la definició de disseny encara és massa restrictiva, tendeix a limitar-se a un repertori d'objectes i estudia més la forma que no pas la invenció dels productes. En els seus treballs actuals Margolin ja no fa la distinció entre forma i invenció.

Finalment, Margolin considera que l'acostament als *Design Studies* encara és recomanable. Els escassos programes de doctorat en història del disseny que hi ha al món depenen d'un sol tutor i generalment són adjunts a departaments de disseny. Així que encara hi ha camp per córrer.

La història del disseny redundant i la “tercera via”

El 1998 els joves professors Guy Julier i Viviana Narotzky van presentar al congrés *Practically Speaking*, organitzat per la Wolverhampton University, un comunicat anomenat “The Redundancy of Design History”. Després el van penjar a Internet sense sospitar el ressò que tindria. A més del seu nom encertat, es tractava d'un article curt i ben documentat escrit amb cert to de manifest que va tenir la virtut d'arribar en el moment oportú. El 2009 la revista *Journal of Design History* va preparar un número monogràfic sobre l'estat de la qüestió de la història del disseny en el qual, per a sorpresa d'ells, aquest article es citava repetides vegades com un referent de la historiografia del disseny.¹⁰⁵

Julier i Narotzky es consideraven a si mateixos com la segona generació d'historiadors del disseny, aquella formada als anys vuitanta per un grup d'historiadors que dues dècades abans va defensar que la història del disseny era una disciplina diferenciada de la història de l'art.

Segons els nostres autors, la història del disseny no interessava als professionals ni als consumidors del disseny perquè era redundant i insistia en el paradigma de la modernitat elaborat per Pevsner i seguit per Banham i d'altres autors ben coneguts. El cànon de la

¹⁰² Victor Margolin ha tingut l'amabilitat de contestar via correu electrònic a les meves preguntes sobre la vigència o no del debat que va mantenir amb Adrian Forty el 1995.

¹⁰³ Victor Margolin: “A World History of Design and the History of the World”, a *Journal of Design History*, vol. 18, núm. 3, 2005.

¹⁰⁴ Victor Margolin: “Design in History”, a *Design Issues*, vol. 25, núm. 2, 2009, pàgs. 94-105.

¹⁰⁵ Guy Julier i Viviana Narotzky: “The Redundancy of Design History”. En línia [Consulta 2/12/2010] http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/Projects/design_observatory/the_redundancy_of_design_history.htm.

modernitat es prolonga innecessàriament perquè els historiadors insisteixen en la seva voluntat d'acció política i social i es fan la il·lusió que encara és possible un estil reformador.

A més d'aquest cànon, Julier i Narotzky creuen que cal desafiar uns altres estereotips. Un és la història enfocada en la producció del disseny, la qual consideren que només és útil als investigadors i dissenyadors. Aquest enfocament té el defecte que es basa en l'estudi d'uns determinats tipus d'objectes —obsessivament cadires—, quan resulta que el disseny tracta de conceptes, relacions, idees i processos. Al seu lloc ells proposen la història més orientada cap al consum.

Derivada de la “nova història social”, l'antropologia i els estudis socials, la història del consum intenta comprendre l'experiència i el significat dels objectes entre els seus usuaris. Julier i Narotzky defensen la seva tesi basant-se en els estudis de Daniel Miller —per cert, ja citat per diversos autors en la polèmica Margolin/Forty—, el qual argumentava que, si bé els objectes són intrínsecament alienants, els consumidors se n'apropien a través de l'ús i la “costumització”.¹⁰⁶ Si els dissenyadors prestessin atenció als processos d'apropiació del consumidor, estarien en condicions de comprendre millor els seus usuaris finals. Empreses com Ikea o Benetton o els clubs de futbol faciliten que els seus clients practiquin allò que Fine i Leopold en diuen “la reconstrucció cultural d'allò que consumeix.”¹⁰⁷ Aquests economistes parlen del disseny en termes de “sistemes de provisió” tot observant les interaccions que tenen lloc en l'eix de la concepció, la producció, la mediació i l'ús.

De tota manera, Julier i Narotzky creuen que el consum no és estàtic, sinó dinàmic, i que els historiadors han d'establir ponts entre el món de la producció i el món del consum. Els nostres autors també creuen que altres àmbits binaris reclamen una reconciliació a fi i efecte de construir una història més integradora. Aquest serien cultura material i cultura visual, història del disseny industrial i història del disseny gràfic, esfera pública i esfera privada.

Julier i Narotzky acaben demanant que la història s'impliqui en la pràctica professional i torni a les seves arrels per a revelar així la naturalesa fascinant del disseny. Al final proposen “un estudi de la cultura del disseny dintre del qual es consideri que les decisions en l'àmbit del mercat tenen un component cultural i on les pràctiques del disseny es compreguin críticament. Construir una sociologia econòmica de la pràctica del disseny seria un punt de partida molt útil.”

Així doncs, catorze anys després que Clive Dilnot fes un estat de la qüestió de la història del disseny, tot reclamant un enfocament social, Julier i Narotzky aportaven els fonaments teòrics perquè aquesta història contemplés el consum com un procés de recepció dinàmic.

De tota manera, la tesi d'aquest article va ser més arrodonida l'any següent, a Barcelona, quan Julier va presentar el comunicat “Hacia una posible ‘tercera vía’ en la historia del diseño” en la 1a Reunió Científica Internacional d'Historiadors i Estudiosos del Disseny *Historiar desde la periferia. Historia e historias del diseño*.¹⁰⁸ El text partia dels

¹⁰⁶ Daniel Miller: *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

¹⁰⁷ Aquí citen F. Fine i E. Leopold: *The World of Consumption*, Londres, Routledge, 1993.

¹⁰⁸ Guy Julier: “Hacia una posible ‘tercera vía’ en la historia del diseño”, a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.): *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*. Actas de la 1ª Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño, Barcelona, 1999, pàgs. 106-112. Aquest article també es troba en edició en línia [Consulta 4/12/2010]

http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/Projects/design_observatory/hacia_una_tercera_via_en_la_historia_del_diseno.htm.

plantejaments anteriors i, a més, proposava orientar les investigacions històriques sobre disseny cap al concepte de “flux”, segons la terminologia emprada per Manuel Castells i Raymond Williams.¹⁰⁹ Això vol dir veure els objectes no com a ens aïllats, sinó com a pertanyents a un interminable corrent de narracions visuals i materials que circulen per una multitud de vectors. Això no és una tasca impossible si el terreny es troba ben delimitat. Segons Julier, quan ens trobem davant d’un sistema de proveïment molt tancat —com seria el cas de la Barcelona Olímpica—, “les narracions i discursos ben entrellaçats que van des de la producció fins al consum, passant per la distribució i la divulgació” són fàcilment identificables. Per tant, la història del disseny no ha de privilegiar l’estudi de la producció o l’estudi del consum, sinó anar cap a un enfocament integrat i dinàmic dels dos vectors. Finalment, conclou dient que, ens agradi o no, hem de veure els objectes com a part d’una estratègia corporativa en una cultura capitalista de consum, és a dir, com a marques.

El que proposaren Julier i Narotzky no és tant desplaçar la història de la producció al consum del disseny com anar de la materialitat de l’objecte al flux d’operacions i significats que generen els anomenats “sistemes de proveïment”, segons la terminologia de Fine i Leopold. Esperem que aquesta línia de treball no impliqui, a la llarga, abandonar l’estudi de les característiques dels objectes, ja que, com hem vist abans, aquest és un dels pocs trets distintius de la història del disseny.

El debat centre-perifèria

L’any 1989 la revista *Design Issues* va publicar un número dedicat al disseny a l’Àsia i Austràlia. Va ser una ocasió per a reflexionar sobre les tensions entre centre i perifèria. Tot i que fa vint-i-dos anys la globalització no havia avançat com ara i Internet pràcticament no es coneixia, els editors de la revista van fer una sèrie de reflexions que resultarien premonitòries. A finals del segle XX la idea que el centre mundial del disseny es trobava en un nombre reduït de països europeus i als Estats Units ja no tenia fonament. Els països del sud-est asiàtic, la Xina i Austràlia trucaven a la porta de la història del disseny i en qüestionaven l’enfocament. Les noves “revolucions industrials” fetes sense carbó ni vapor o les tradicionals manufactures orientals de seda i porcellana, fortament orientades a l’exportació des de temps immemorial, demanaven un tipus d’anàlisi històrica diferent. Segons els editors de *Design Issues*, Doordan, Heskett i Margolin:

“Aquests processos demanen reconeixement, no com a fets objectius en termes contemporanis, sinó també perquè plantegen problemes sobre la naturalesa del canvi industrial en contextos culturals, econòmics i polítics diferents que, de fet, poden alterar les percepcions i les construccions teòriques sobre el paper del disseny a la societat.”¹¹⁰

En el seu conjunt, el monogràfic de *Design Issues* s’inscriu en la crisi d’autoritat que va significar l’arribada de les teories postmodernes i, amb aquestes, el desmantellament dels grans relats, com el del model hegemònic de la modernitat euroamericana, i l’emergència dels discursos dels “altres”. Aquest desmantellament va fer veure que els altres existien —les dones, els negres, els indígenes, etc.— i tenien els seus propis discursos.

¹⁰⁹ Vegeu la bibliografia en l’article citat.

¹¹⁰ Dennis Doordan, John Heskett, Victor Margolin: “Introduction”, a *Design Issues*, vol. 6, núm.1, 1989, pàgs. 2-3.

En aquest número monogràfic l'article més crític sobre els fonaments de la desigualtat en les relacions centre-perifèria del disseny i de la seva història era "A Geography of Power: Design History and Marginality", de Tony Fry.¹¹¹ Fry era un historiador que acabava de publicar un llibre sobre la història del disseny a Austràlia i, per tant, coneixia bé la problemàtica d'escriure en un context perifèric.¹¹²

Més que parlar de perifèria, al seu article Fry parla de marginalitat com d'un model binari en el qual hi ha un l'"altre" que ostenta la centralitat. La marginalitat es pot definir com un concepte geogràfic en el qual el marge se situa en els límits d'un centre metropolità, tant en termes nacionals com internacionals. Però també es pot definir com un concepte polític i la seva base és el poder. Estar situat en els marges d'un centre de poder econòmic o polític significa impotència, independentment de la distància física del centre de poder. Segons Fry, la marginalitat també es pot considerar com la no participació en els intercanvis culturals i econòmics d'una xarxa, sigui quina sigui la seva situació i escala i qui l'alimenti.

Fry defensa la seva visió crítica des d'Austràlia perquè això el fa conscient del deteriorament en què es troba el model universal de coneixement i de la història sobre el qual descansa la història del disseny. Proposa com a exemple de crítica el cas del feminisme, que ha posat de manifest com el món dissenyat pels homes no solament situa les dones en els marges, sinó que també posa tots els pobles en aquesta situació. El desvetllament dels prejudicis masclistes ha convertit en ficció relats històrics suposadament fonamentats en teories racionals. Segons Fry, la racionalitat té una història irracional. Occident no solament va posar en marxa un agressiu projecte de conquesta política global al llarg dels segles, sinó que també va pretendre conquerir els territoris mentals dels models de pensament i de coneixement. La cultura de la racionalitat eurocèntrica és una història de dominació que ordena tot el coneixement a través del marc de la seva pròpia cognició. L'etnocentrisme ha creat jerarquies de coneixement en les quals la cultura de l'"altre" es troba subordinada i és susceptible de ser aniquilada.

Fry acusa la història del disseny de situar-se exclusivament en les nacions creades en el paradigma del capitalisme occidental, la qual cosa no solament genera un centre, sinó que amaga el potencial del disseny com a agent social. Diu que la història del disseny s'ha constituït d'una manera eurocèntrica, ha fracassat a comprendre l'extensió de la modernitat i ha estat còmplice de mantenir en silenci el Segon i el Tercer Món perquè suposa que no han tingut història.

També diu que les teories postmodernes han convertit la voluntat de fer el mapa de la història del disseny en un exercici molt problemàtic perquè, encara que tinguin funcions heurístiques, els mapes construeixen el poder d'un autor, que sempre ha de ser desafiat. Els mapes de la història del disseny han deixat Austràlia sense dissenys "clàssics" o "intemporals". Se suposa que a Austràlia no hi ha herois del disseny, institucions rellevants, grups d'avantguarda ni escoles ni estudiants. En canvi, el nostre autor opina que Austràlia és una terra d'oportunitats perquè és una barreja eclèctica de diversos patrons d'immigració i apropiació procedents de moltes variants del món modern.

¹¹¹ Tony Fry: "A Geography of Power: Design History and Marginality", a *Design Issues*, vol. 6, núm.1, 1989, pàgs.15-30. Aquest article va ser publicat més tard a Victor Margolin i Richard Buchanan (eds.): *The Idea of Design*, Chicago, MIT Press, 1995, pàgs. 204-218.

¹¹² Tony Fry: *Design History Australia*, Sydney, Hale and Iremonger, 1988.

Crec que l'article de Fry és interessant perquè afirma que la història del disseny feta des dels marges és una altra mena d'història. Les històries locals no són un simple afegit a la història general, sinó que són una història diferent per tal com desafien el relat tradicional fet des del centre. Els mal anomenats països "perifèrics" tenen molt a oferir a la història del disseny si aquesta es replanteja els seus objectius i mètodes.

Deu anys més tard de la publicació del número monogràfic de *Design Issues*, el debat centre-perifèria va aparèixer amb força a la 1a Reunió Científica Internacional d'Historiadors i Estudiosos del Disseny *Historiar desde la periferia. Historia e historias del diseño*, que va tenir lloc a Barcelona l'abril de 1999 en el marc de la V Primavera del Disseny, en l'organització de la qual vaig tenir la sort de participar. Afortunadament, es va publicar un magnífic llibre amb totes les conferències, comunicacions i debats, gràcies al qual podem valorar el nivell científic d'aquella trobada, que va constituir un èxit malgrat els modestos recursos amb què es va organitzar.¹¹³

El tema de la reunió va ser formulat per Anna Calvera, que en la presentació del llibre explicava el seu propòsit de debatre, què volia dir "historiar des de la perifèria", quin era el sentit de la paraula "perifèria", quina era la relació entre "història i històries del disseny" i, finalment, com valorar l'emergència de les històries regionals.

Segons Calvera, el títol en anglès *Design History from Abroad* no va ser una traducció gaire afortunada. Excepte les conferències d'inauguració i cloenda, que havien estat expressament encarregades, molts dels participants no van entendre on se situava *abroad*. Tot i això, la convocatòria de la reunió deixava ben clar el concepte d'història perifèrica, ja que identificava prou bé els defectes d'una història del disseny, discontinua i predominantment anglosaxona, tot reivindicant la necessitat de contemplar moltes més històries possibles, gairebé "tantes com països i realitats culturals incorporats a la Revolució Industrial i a l'experiència de la modernitat."¹¹⁴

En el text de presentació de la reunió, Calvera defineix la paraula "perifèria" a nivell econòmic i geogràfic. Segons el primer, la perifèria és un estadi de subdesenvolupament situat en els marges d'un centre que el necessita per a alimentar el seu propi desenvolupament. En general, a Europa la perifèria i la pobresa s'associen amb el sud. En canvi, en geografia, urbanisme i arquitectura s'utilitza el mot "perifèria" per a denominar allò que es troba en el límit però encara és a dintre. Fry utilitzava la paraula "margins" per a definir un concepte semblant, però en aquest cas s'interpreta que allò que es troba en els marges ha quedat definitivament fora.¹¹⁵

Calvera considerava que la paraula "perifèria" no era gaire afortunada, però servia com a metàfora metodològica per a reflectir la situació d'allunyament amb què s'enfronten els països o historiadors que queden fora del potent nucli anglosaxó. L'allunyament pot ser econòmic i geogràfic, però també cultural i lingüístic. Sigui com sigui:

¹¹³ Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.): *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1ª Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del diseño. Barcelona 1999*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001.

¹¹⁴ Vegeu Anna Calvera: "Presentación. Historiar desde la periferia, historia e historias del diseño", a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.): *op. cit.*, pàgs.17-30.

¹¹⁵ De tota manera, la definició de "perifèria" en anglès sembla que és més adequada que "margins". "Pheriphery: The outer limits or edge of an area or object; A marginal or secondary position in, or aspect of, a group, subject, or sphere of activity". *Oxford Dictionaires Online*, <http://oxforddictionaires.com> [Consulta 21/1/2011].

“... la paraula ‘perifèria’ va obrir la caixa dels trons i va posar sobre la taula moltes de les coses que ja s’estaven debatent entre historiadors i analistes del disseny des de feia un temps, encara que fos amb altres intencions.”¹¹⁶

Com diuen Fry i Calvera, per a la història del disseny els països perifèrics són aquells dels quals no es coneixen obres, autors ni institucions. A tot estirar, alguna figura molt significativa, com és el cas de Gaudí a Catalunya. Per tant, em sembla prou clar que els països que no han entrat en el relat de la història del disseny no és perquè no en tinguin, sinó perquè no l’han fet emergir.

En conseqüència, allò que proposava el congrés era parlar d’“històries” i no d’història. Les històries han ajudat fins i tot els mateixos anglosaxons a comprendre la seva realitat. Calvera recorda que la Història Oficial tendeix a fer una selecció d’obres i autors que no és gens objectiva perquè deixa una gran quantitat de marginats i en genera uns “altres” al seu voltant. Els altres poden ser objectes, persones (dones) o col·lectius als quals s’ignora. I si per aquesta raó la història del disseny no és capaç de reflectir la realitat, aleshores no és estrany que Dilnot hagi dit que és un fracàs.

De tota manera, Calvera ens avisa que, si es busca la pluralitat d’històries, llavors s’haurà d’acordar un concepte de disseny que permeti incorporar a l’anàlisi les diferents realitats. El perill d’això és caure en una definició tan reductiva com la que va utilitzar el Moviment Modern. El fet és que hi ha realitats diverses. A l’inrevés de la historiografia anglosaxona actual, que tendeix a identificar el discurs del disseny amb el discurs del consum, ella recorda que en determinades àrees geogràfiques del món, com Espanya o Llatinoamèrica, per exemple, el disseny adopta el discurs de la qualitat perquè es concep com una eina de millora de l’entorn material. Com a mínim, ella creu que l’historiador necessita criteris de valor o de qualitat per a poder discernir entre la quantitat de productes industrials que hi ha en el món desenvolupat.¹¹⁷

Finalment, el valor de les històries locals es va posar de manifest en les tres conferències encarregades per a l’obertura i cloenda de la reunió. La primera conferència va ser una investigació exhaustiva de Vicente Mestre sobre la regeneració de les manufactures artístiques barcelonines al segle XIX i s’hi pretenia passar comptes amb el model interpretatiu que vincula naixement del disseny amb Revolució Industrial.¹¹⁸ De fet, es tractava de comprovar si els patrons metodològics que proposa la història del disseny universal servien o no de referent en un cas d’història local. La segona conferència, a càrrec de Lucila Fernández, titulada “Modernidad y postmodernidad desde Cuba”, parlava de la complicada ubicació del disseny en aquesta illa del Carib que es troba situada entre la perifèria d’un Segon Món desaparegut i un Tercer Món que s’hi acosta perillosament.¹¹⁹ La tercera conferència, que tancava les jornades, va ser a càrrec de Jonathan Woodham i es titulava “Recent Trends in Design Historical Research in Britain”. Aquest professor de la Universitat de Brighton hi revisava la història de la disciplina al seu país i proposava noves

¹¹⁶ Vegeu Anna Calvera: *op. cit.*, pàg. 22.

¹¹⁷ En el capítol sobre la història al segle XXI aquest punt es podrà veure millor.

¹¹⁸ Vicente Maestre: “De la aplicación del Arte a la industria. La regeneración de las manufacturas artísticas barcelonesas en el s. XIX”, a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.), *op. cit.*, pàgs. 31-70.

¹¹⁹ Lucila Fernández: “Modernidad y postmodernidad desde Cuba”, a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.), *op. cit.*, pàgs. 71-84.

perspectives de futur, entre les quals hi havia l'acostament als països perifèrics i de parla llatina.¹²⁰

En els debats del grup dedicat a la qüestió del centre-perifèria es va posar de manifest la voluntat de no atorgar un significat negatiu al concepte de perifèria. Això volia dir valorar positivament les històries del disseny que s'hi fan per la seva diversitat malgrat els models hegemònics que s'han pretès imposar des d'un centre predominantment anglosaxó. Però allò que quedi de la història del disseny serà allò que ha estat capaç d'emergir; per aquesta raó els debats van acabar invocant la responsabilitat dels historiadors en la difícil tasca de deixar un llegat històric digne.

Des de la trobada de Barcelona s'ha fet un pas molt important consistent a organitzar les trobades d'historiadors del disseny en llocs que no es troben situats en l'eix central Estats Units - Gran Bretanya. Immediatament es va crear l'International Committee of Design History and Studies ICDHS, els congressos del qual han tingut lloc a l'Havana, Istanbul, Guadalajara (Mèxic), Hèlsinki, Kyoto i Brussel·les. Ara se'n prepara una a São Paulo. D'altra banda, la Design History Society britànica ja no fa sempre el seu congrés anual al Regne Unit. En va fer un a Delft (Holanda) i el de 2011 tindrà lloc a Barcelona. Aquesta localització "excèntrica" de les trobades ha servit per a apropar físicament i intel·lectualment els historiadors del disseny de tot el món i, a més, permet que en els fòrums internacionals s'escolti amb normalitat la veu dels historiadors "perifèrics", que d'aquesta manera deixen de ser-ho.

El 2009 Lisa S. Banu va publicar en el número especial del *Journal of Design History*, que comentarem en el proper capítol, un article titulat "Defining the Design Deficit in Bangla Desh".¹²¹ Atès que aquest article té un to marcadament perifèric, prefereixo tractar-lo aquí.

Aquesta professora d'història del disseny de la Purdue University criticava les conclusions de l'informe elaborat el 2003 per l'ONG Design Without Borders (DwB) segons el qual a Bangla Desh hi havia un "dèficit de disseny" que entorpia el seu desenvolupament. Aquest dèficit es concretava en l'escàs interès del Govern, la manca de professionals formats, el baix nivell educatiu de la població i la manca de comprensió del poder transformador del disseny. Segons Banu, l'informe del DwB era injust perquè utilitzava definicions de disseny que sorgien del context postcolonial del país. La nostra autora posava sobre la taula un problema que ja havien denunciat anys enrere Victor Papanek, Gui Bonsiepe i Victor Margolin en els seus escrits sobre disseny i subdesenvolupament, això és, que les definicions de disseny industrial elaborades en els països del Primer Món són inadequades quan es tracta de valorar i impulsar la producció dels països de l'anomenat Tercer Món.

L'informe del DwB criticat per Banu suggeria que per a competir en els mercats globals basats en el model de producció industrial, Bangla Desh havia d'aprendre el llenguatge operatiu del disseny industrial, primer, i crear una perspectiva única del disseny capaç de competir en els mercats globals, després. Per contra, l'article de Banu qüestionava la idea de "dèficit de disseny" i examinava positivament una sèrie de produccions tèxtils tradicionals de Bangla Desh, com ara el treball en jute, els tapissos *nakshi kantha* i els saris *jamdami*, i

¹²⁰ Jonathan M. Woodham: "Recent Trends in Design Historical Research in Britain", a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.), *op. cit.*, pàgs. 85-97.

¹²¹ Lisa S. Banu: "Defining the Design Deficit in Bangladesh", a Hazel Clark i David Brody (eds.): *The Current State of Design History, Journal of Design History*, vol. 22, núm. 4, 2009, pàgs. 309-323.

arribava a la conclusió que eren vigorosos exemples de disseny local perfectament capaços de competir en els mercats globals si se'n refinava la qualitat. Això implicava estudiar-los històricament, i reexaminar i millorar les condicions del treball familiar i artesà. La voluntat dels dissenyadors del DwB de crear productes d'alt valor afegit per a l'exportació era possible, segons Banu, si es creava a Bangla Desh un marc conceptual diferent i no colonitzador per a la definició de disseny.

La recomanació de Banu d'estudiar històricament els productes tèxtils tradicionals com a primer pas per al seu redreçament em sembla força interessant. Al final d'aquest discurs veurem com Anna Calvera considera que, a més de la seva funció industrial, també es pot definir el disseny com una pràctica crítica, modernitzadora, estètica i culta capaç de revitalitzar les indústries locals, encara que siguin artesanes. Josep Puig ha tractat recentment aquesta qüestió.¹²²

El debat centre-perifèria no acaba amb aquests articles. Al segle XXI està canviant la terminologia i ara més aviat la qüestió són les desigualtats que provoca una globalització que contínuament canvia la situació dels centres i les perifèries. Més endavant veurem com ho desenvolupa Guy Julier.

El *Journal of Design History* fa un segon estat de la qüestió

L'any 2009 va sortir un número especial del *Journal of Design History* en el qual es proposava un estat de la qüestió de la història del disseny.¹²³ La coordinació va ser a càrrec de Hazel Clark i David Brody, dos historiadors nord-americans que, vint-i-cinc anys després que Clive Dilnot fes el seu estat de la qüestió a *Design Issues*, es proposaven valorar els avenços fets per la disciplina. En el seu conjunt, aquest monogràfic va constituir una elaboració transatlàntica: el tema del congrés 2009 de la Design History Society britànica va ser l'escriptura de la història. En aquest congrés ambdós autors van presentar les conclusions del debat "The Current State of Design History", que van coordinar per al Design Forum 2008 de Dallas, Texas, en el marc del congrés anual de la College Art Association. Clark i Brody van proposar per al *Journal* una selecció de les comunicacions presentades per historiadors britànics, europeus, australians i nord-americans. Així mateix, van demanar a Clive Dilnot que fes una conferència sobre el futur de la història del disseny. Val a dir que en aquest monogràfic no hi van faltar moltes al·lusions al provocatiu article de Julier i Narotzky, que, onze anys més tard que fos penjat a Internet, assolí una insospitada fortuna crítica.

En el seu conjunt, aquest número especial no tenia la coherència del *Design Issues* de 1995 que obria amb el debat entre Victor Margolin i Adrian Forty. Es tractava de la reunió d'una sèrie d'articles interessant però una mica desiguals, alguns dels quals no comentaré gaire.

El primer article d'aquest número especial era el de Lisa Banu sobre les polítiques de disseny a Bangla Desh que acabem de comentar.

¹²² Haig d'agrair a Josep Puig Cabeza que, mentre estava escrivint aquest text, em fes arribar el seu treball inèdit d'investigació *¿Qué ocurre entre artesanos y diseñadores cuando trabajan juntos?*, on es demostra que la col·laboració entre dissenyadors i artesans és possible i recomanable si els uns i els altres són favorables a la creació conjunta.

¹²³ Hazel Clark i David Brody (eds.): "The Current State of Design History", *Journal of Design History*, vol. 22, núm. 4, 2009.

El segon article es titulava “Designing Graphic Design History” i anava a càrrec de la professora de disseny gràfic del London College of Communications, Teal Triggs. Tractava de l’escassa atenció que rep la història del disseny gràfic i de la necessitat d’incloure en aquesta història les revistes fetes amb autoedició i, per extensió, elements de gràfica popular. Un tema no gaire innovador que va estar molt de moda als anys seixanta.¹²⁴

El tercer article, titulat “Reconsidering the History of Design Survey”, a càrrec de Sarah A. Lichtman, explicava com s’ensenyava la història del disseny a la Parsons New School for Design. L’article especulava sobre la seva utilitat quan s’orienta a formar dissenyadors en lloc d’historiadors i sobre la conveniència d’adaptar aquest ensenyament a les noves teories historiogràfiques.¹²⁵

El quart article d’aquest número monogràfic és, al meu entendre, el més innovador. Es tracta de “The Production-Consumption-Mediation Paradigm”, de Grace Lees-Maffei, professora d’història del disseny a la School of Creative Arts de la University of Hertfordshire, i li dedicaré el proper capítol.¹²⁶

El cinquè i últim article d’aquest monogràfic del *Journal of Design History* era l’ampliació de la conferència donada per Clive Dilnot al congrés de Dallas i tractava problemàticament del futur de la història del disseny. Si l’any 1984 Dilnot es queixava de la manca de concreció i rigor de la història del disseny, ara a “Some Futures for Design History?” es queixava amargament de la seva manca d’ètica.¹²⁷ Segons Dilnot, en la mesura que el capitalisme s’identifica amb el creixement incontrolat, es troba en contradicció directa amb les recomanacions de limitació i planificació ambiental fetes per tots els moviments que reclamen unes pràctiques culturals més sostenibles. Com que el capitalisme és estructuralment irresponsable, el disseny no se n’escapa. Dilnot diu:

“Si el capitalisme és irresponsable, llavors allò que considerem avui en dia producció, consum i mediació, als quals el disseny es troba unit sense remei i dels quals deriva, són, *ipso facto*, estructuralment irresponsables.”¹²⁸

Els moviments en contra d’aquest estat de coses poc hi poden fer i, segons Dilnot, no es pot dir que la història del disseny no hi tingui res a veure. La pregunta és si les perspectives que va obrir la història del disseny en la seva forma moderna són vàlides per a la realitat que tenim avui en dia. No sembla que la història del disseny hagi servit per a millorar gaire la pràctica professional ni el discurs del disseny. Segons Dilnot, els dissenyadors no ens necessiten perquè ja fa temps que han abdicat de la seva responsabilitat posant-se al servei de l’interès privat. Ara el que defensen és el disseny com a habilitat. Dilnot creu que els historiadors hauríem d’haver denunciat fa temps que la pràctica del disseny és del tot inadequada per a resoldre els problemes als quals la humanitat s’enfronta.

¹²⁴ Teal Triggs: “Designing Graphic Design History”, a Hazel Clark i David Brody (eds.): *op. cit.*, pàgs. 325-320.

¹²⁵ Sarah A. Lichtman: “Reconsidering the History of Design Survey”, a Hazel Clark i David Brody (eds.): *op. cit.*, pàgs. 341-350.

¹²⁶ Grace Lees-Maffei: “The Production-Consumption-Mediation Paradigm”, a *Journal of Design History*, vol. 22, núm. 4, 2009, pàgs. 351-376.

¹²⁷ Clive Dilnot: “Some Futures for Design History?”, a Hazel Clark i David Brody (eds.): *op. cit.*, pàgs. 377-394.

¹²⁸ Clive Dilnot: *op. cit.*, pàg. 385.

D'altra banda, la història del disseny, que tan sovint exalta l'èxit del producte i la innovació, ha exclòs la història de la manca. Dilnot observa que gairebé no hi ha història del disseny de la classe obrera, de la mateixa manera que no hi ha història del disseny africà. El problema no és l'absència de disseny, sinó la pobresa, cosa que és en definitiva un problema polític i econòmic. La història del disseny s'ha esmerçat a estudiar l'abundància, però també hauria d'haver estudiat l'escassetat, ja que, per a ser completa, una història hauria d'incloure les dues vessants. Per a Dilnot, la història té la possibilitat de ser útil en la mesura que pot ser prospectiva. Això no invalida les històries anteriors, però el que és vital avui en dia és investigar en quin context la història es fa preguntes. La qüestió no es troba en els detalls, sinó en el marc teòric amb què es fa un estudi i la posició en què se situa.

Dilnot no és de cap manera el primer autor que es fa preguntes sobre les relacions entre disseny, marginació i subdesenvolupament i sobre el paper del disseny en el marc del capitalisme. Amb anterioritat ja ho havien fet Selle, Cross, Papanek, Margolin i Maldonado, entre d'altres. A més, hi ha una bibliografia abundant sobre disseny sostenible o *green design* que Dilnot ignora, segurament no per manca de coneixement, sinó pel fet que la seva conferència no s'adreça als dissenyadors, sinó als historiadors. En qualsevol cas, crec que els historiadors del disseny ens hem de preguntar seriosament quin és el nostre paper en la societat contemporània, quina relació volem tenir amb la professió i quines han de ser les teories historiogràfiques que serviran millor a aquests objectius. Com diu Margolin, els dissenyadors haurien de trobar en la història del disseny la força o la inspiració per al canvi.

El paradigma Producció-Consum-Mediació

L'article que Lees-Maffei va publicar al número especial del *Journal of Design History* comentat en el capítol anterior proposava una nova teoria historiogràfica centrada en la mediació que superés les anteriors teories centrades en el consum. En si mateix, aquest article és també un text històric, ja que examina tots els autors que han estat rellevants en la teoria del consum, la qual cosa ens indica que és una molt bona coneixedora del tema. La nostra autora parteix del capítol "Consumption, Reception, Taste", del llibre de John Walker *Design History and the History of Design*, que hem comentat àmpliament, i observa que ell exposa aquestes variables en un diagrama de tipus seqüencial, quan en realitat es tracta de processos interdependents. Mentre que el model de Walker és parcialment sincrònic, el paradigma Production-Consumption-Mediation (PCM) de Maffei és parcialment diacrònic, encara que ella assegura que no es tracta d'un model de tres estadis successius en la història del disseny. Si ho hem entès bé —l'article insisteix més en el que no és el PCM que no pas en el que sí que és—, la proposta d'aquesta historiadora consisteix a estudiar els objectes a partir dels seus canals de mediació, com són la televisió, les revistes, els manuals d'instruccions, els anuncis, etc. Diu que els objectes són dispositius de mediació d'identitat i de mediació entre individus; o sigui, que el món està mitjançat a través dels objectes dissenyats. Diu:

“L'èmfasi en la mediació investiga el paper dels béns dissenyats per ells mateixos com a dispositius mediadors. Els objectes dissenyats mitjancen entre el productor i el consumidor, de la mateixa manera que són utilitzats per a mitjançar les relacions entre individus. En resum, el paradigma PCM tracta de l'estudi del disseny a través dels canals on té lloc la mediació.”¹²⁹

¹²⁹ Grace Lees-Maffei: *op. cit.*, pàg. 366.

Un dels punts forts de l'article de Lees-Maffei és la teoria de la biografia cultural de les coses desenvolupada per Igor Kopytoff segons la qual la vida dels objectes té un recorregut que en certa manera es pot equiparar al de la vida de les persones. Això implica que els objectes poden tenir una “carrera”, una instància d'estudi que il·lumina el lloc de l'objecte en el context social. La mediació pot tenir lloc en cada fase de la vida de l'objecte.

L'article de Lees-Maffei semblava molt innovador i es difonia a través d'un suport global — la revista *Journal of Design History*— que li garantia una bona difusió entre els historiadors de tot el món. Però alguna cosa devia haver-hi en l'ambient intel·lectual de l'època perquè casualment —o no?— poc temps abans Rosa Povedano i jo vam arribar a conclusions semblants per camins diferents.

Povedano va llegir el 2008, a la Universitat Rovira i Virgili, la tesi doctoral titulada *Història de vida dels objectes. Aportacions del mètode biogràfic als estudis culturals del disseny: Història de vida de la batedora elèctrica de braç*.¹³⁰ En aquest treball l'autora assajava d'aplicar el mètode biogràfic de l'antropòleg Igor Kopytoff a la història de la batedora de braç Minipimer per arribar a la conclusió que tots els objectes dissenyats, sigui quina sigui la seva notorietat, es poden contemplar com el lloc de confluència d'una xarxa de discursos. Una part molt important de la seva investigació va ser l'entrevista a persones que interactuaven amb la Minipimer en les diferents etapes de la vida de l'aparell: disseny, producció, distribució i promoció, ús, abandonament i reencarnació. L'originalitat de la tesi de Povedano radicava en el fet que, si bé manejava una important quantitat de documents històrics —registres i patents, plànols, anuncis, manuals d'instruccions, embolcalls, així com diferents models de la Minipimer i altres marques—, utilitzava un mètode d'interpretació fonamentat en l'antropologia i no en la història. Malgrat que Povedano s'expressava en termes de “confluència de discursos”, de fet la seva tesi era una investigació exhaustiva sobre la Minipimer com a lloc de mediació i corroborava l'afirmació de Margolin i Forty segons la qual els treballs més originals de la història del disseny solen estar fets per experts en altres camps.

El 2005, en acabar el comissariat d'una exposició històrica d'aparells de ràdio organitzada pel Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, vaig escriure l'article “El disseny de la ràdio o l'objecte com a lloc de mediació”, que obria el catàleg.¹³¹ Després d'un any de recollir i analitzar centenars de receptors i documents històrics sobre la ràdio —revistes actuals i d'època, anuncis sobre paper i sonors, embolcalls, actes de congressos i tesis doctorals— i d'haver entrevistat uns quants col·leccionistes, vaig arribar a la conclusió que la ràdio era un objecte en el qual confluen almenys quatre discursos: el del progrés de la tecnociència, el de l'estètica de l'objecte domèstic, el de la mercaderia desitjable i, de vegades, el discurs del poder, car no hem d'oblidar que la ràdio és el terminal d'un mitjà poderós: la radiodifusió. Per sort, el MNACTEC em va donar total llibertat per a generar un guió expositiu sobre la història de l'aparell de ràdio, la qual cosa em va permetre organitzar una narració aliena a la dicotomia bon disseny/mal disseny. Malgrat que es van emprar criteris de qualitat a l'hora de seleccionar centenars de documents i receptors, l'exposició no es centrava en la seva estètica, sinó que els situava en els contextos tecnològic, domèstic,

¹³⁰ Rosa Povedano: *Història de vida dels objectes. Aportacions del mètode biogràfic als estudis culturals del disseny: Història de vida de la batedora elèctrica de braç*. Tesi doctoral elaborada al Departament d'Antropologia, Filosofia i Treball Social de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2008. [Inèdita]

¹³¹ Isabel Campi: “El disseny de la ràdio o l'objecte com a lloc de mediació”, a Isabel Campi i Romà Gibert: *Mira la ràdio. 80 anys de disseny i tècnica de receptors*, Terrassa, MNACTEC, 2005.

empresarial, publicitari i mediàtic. Aquest esforç deliberat i constant de contextualització em va fer descobrir la condició de mediador de l'objecte-ràdio.

De la història social de la tecnologia a la història del disseny

Hem vist que moltes veus han instat a apropar la història del disseny als *Design Studies* i a utilitzar enfocaments prestats de l'antropologia i la sociologia, però poques han estat fins ara les veus que han instat a apropar-se seriosament a la història social de la tecnologia. Victor Margolin i Kjetil Fallan ho han fet i amb bons arguments. Val a dir que en aquests últims anys la història de la tecnologia ha experimentat una profunda transformació i ha passat de ser un relat centrat en artefactes més o menys aïllats per a obrir-se a un camp molt ampli caracteritzat per la interrelació entre tecnologia o societat. Segons Margolin, els historiadors de la tecnologia ho han fet millor que els historiadors del disseny a l'hora de relacionar l'objecte del seu estudi amb un context social més ampli. Així doncs, l'any 2009 va publicar l'article "Design in History", en el qual feia una crida als historiadors del disseny perquè agafessin com a referents treballs d'historiadors en general —Braudel, Hobsbawm i també Meikle, Blaszczyk, Marchand, Silverman i Stansky— i de la història de la tecnologia en particular.¹³²

Margolin proposa com a referent *American Genesis. A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870-1970*, de Thomas Hughes, en el qual l'autor situa les innovacions tecnològiques a nivell de sistemes més que no pas a nivell d'objectes aïllats.¹³³ Això vol dir que, a més de les instal·lacions i la maquinària, Hughes investiga les xarxes de transport i comunicació que les connecten. Segons Margolin, el nucli del llibre es troba en el fet que Hughes examina el procés segons el qual la cultura de la innovació transita dels tallers dels inventors individuals als laboratoris de les grans empreses, que es van tornant més conservadors a mida que es van industrialitzant. Al final, Margolin considera que tot el que tracta Hughes es troba dintre la història del disseny i per això el seu llibre és tan recomanable.

Una altra obra que Margolin recomana és *America by Design: Science, Technology, and the Rise of Corporate Capitalism*, de David Noble.¹³⁴ El seu autor estén aquí el concepte de disseny a la invenció de sistemes complexos i al procés segons el qual els directius de les empreses es van apropiat del coneixement tècnic dels obrers per a reduir-lo a les parts d'una cadena de fabricació que no controlaven. Margolin aclareix que, encara que ho sembli, no es tracta d'un llibre sobre història del treball per si mateix, sinó que tracta del seu lloc a les empreses que gestionen la innovació tecnològica. I aquestes empreses han estat projectades o dissenyades.

Finalment, Margolin recomana dues obres bastant antigues, que els historiadors del disseny coneixen bastant, fins i tot a casa nostra: *Técnica y civilización*, de Lewis Mumford, publicada el 1934, i *La mecanización toma el mando*, de Siegfried Giedion, publicada per

¹³² Victor Margolin: "Design in History", a *Design Issues*, vol. 25, núm. 2, 2009, pàgs. 94-105.

¹³³ Thomas P. Hughes: *American Genesis. A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870-1970*, Nova York, Viking, 1989.

¹³⁴ David Noble: *America by Design: Science, Technology, and the Rise of Corporate Capitalism*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1977.

primera vegada el 1948.¹³⁵ El primer potser no és un model d'història sistemàtica, però explica de manera molt entenedora com la tecnologia s'imbrica en la vida quotidiana. Margolin es pregunta com és que els dissenyadors gairebé no el ressenyen, quan resulta que és un text fonamental de la història de la tecnologia. El segon és un complement del primer i és més conegut perquè parla de la mecanització del mobiliari. Però, segons Margolin, Giedion li dedica poca atenció, quan resulta que és un dels temes favorits de la història del disseny.

La proposta d'acostament a la història en general i a la història de la tecnologia en particular crec que pot ser més ben entesa pels historiadors del disseny que l'acostament als *Design Studies* que el mateix Margolin proposava fa divuit anys. La raó es troba en el fet que els historiadors estan del tot familiaritzats amb els mètodes i discursos que tracten de l'evolució de les coses i els fenòmens en el temps.

El segon autor que ens proposa apropar-nos a la història social de la tecnologia és Kjetil Fallan, un professor d'història del disseny de la Universitat d'Oslo que té estudis d'enginyeria i sociologia, per la qual cosa es mou molt bé en aquest territori.

En efecte, a la segona part del seu llibre *Design History. Understanding Theory and Method*, del qual hem parlat a propòsit de la història de l'art, Fallan proposa que la història del disseny industrial agafi com a referent una sèrie de marcs conceptuals i mètodes molt concrets i ja experimentats en la història de la tecnologia.

En primer lloc, Fallan proposa adoptar el terme “xarxa contínua del sociodisseny” inspirat en els treballs de Thomas Hughes sobre els sistemes sociotècnics. La “xarxa contínua de la sociotecnologia” de Hughes significa que la tecnologia no és una forma aïllada de la societat, sinó que tecnologia i societat es formen i transformen simultàniament i correlativament.¹³⁶ Com a fenomen, procés i resultat, el disseny no té l'autonomia de la tecnologia, però és interessant veure la relació entre disseny i societat com una xarxa ininterrompuda o *seamless*.

A continuació faré una ressenya detallada dels marcs teòrics i les metodologies que proposa Fallan, perquè són molt innovadors i perquè crec que és molt important que els nostres historiadors i estudiants en tinguin certes nocions.

El punt de partida de Kjetil Fallan té a veure amb la profunda renovació de la història de la tecnologia que ha significat la *Social Construction of Technology* (SCOT) dintre del marc dels *Science and Technology Studies* (STS). Segons el nostre autor, cal superar aquell estadi en què la història de la tecnologia s'ocupava del contingut i les prestacions dels artefactes mentre que la història del disseny s'ocupava de l'estètica i l'aparença. Però el disseny va més enllà de donar forma a la tecnologia perquè, segons Fallan, és un procés més complex:

“La història del disseny és quelcom més que la manera com les coses es veuen i funcionen, en altres paraules, com es dona forma a la tecnologia. L'estètica, l'ètica, el

¹³⁵ Lewis Mumford: *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 [1a edició, Londres, Routledge & Sons, 1934]; Siegfried Giedion: *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1a edició, Oxford University Press, 1948].

¹³⁶ Aquí Fallan cita Thomas P. Hughes: “The Seamless Web: Technology, Science, Etcetera, Etcetera”, a *Social Studies of Science*, 16/2, 1986, pàgs. 281-292.

simbolisme, l'autoritat i l'emotivitat dels artefactes agafen un nou significat quan s'inscriuen en els contextos ideològics, polítics, socials, culturals i de consum.¹³⁷

Fallan comenta tota una sèrie d'obres que, a més de proposar una història més social de la tecnologia, mencionen el disseny en algun dels seus capítols. Per exemple, també proposa la lectura d'*American Genesis* (1989), de Thomas Hughes, perquè tracta entre moltes altres coses de com una sèrie d'arquitectes europeus —Peter Behrens, Walter Gropius i Le Corbusier— van interpretar la tecnologia americana per a generar una cultura genuïnament moderna.¹³⁸ Això no obstant, Fallan opina que el tractament d'aquestes figures és massa heroic i convencional. En canvi, *More Work for Mother* (1983), de Ruth Schwartz Cowan, és un estudi de la història dels electrodomèstics que desafia les tradicionals dicotomies tecnologia/cultura i producció/consum en la mesura que integra la història de la tecnologia amb la història humana.¹³⁹ Cowan va qüestionar la idea que la tecnologia domèstica allibera les dones, per la qual cosa és una obra molt popular entre les historiadores feministes. A *Hubris and Hybrids* (2005), Mikael Hård i Andrew Jamison proposen una història cultural de la tecnologia.¹⁴⁰ Segons Fallan, els autors s'escarrassen a explicar històries dialèctiques d'hibridació i combinació en termes de pràctiques i identitats, institucions i organitzacions, discursos i disciplines, però no encerten el to quan parlen de disseny, el qual consideren com una mena de cultura popular.

Un cop revisats aquests títols, Fallan es desfà en elogis d'*Of Bicycles, Bakelites and Bulbs* (1995), de Wibe E. Bijker, un llibre que jo i altres col·legues meus també vam descobrir al seu dia.¹⁴¹ Aquesta obra és molt interessant per als historiadors del disseny perquè proposa una nova teoria del canvi sociotècnic. Segons Bijker, les mutacions, modificacions, encerts i fracassos tecnològics que incideixen en l'estabilització d'una tipologia com la bicicleta no es produeixen d'una manera lineal, com se suposava fins ara, sinó en xarxa. La innovació no és com una carrera de relleus en la qual els genis es passen el testimoni l'un a l'altre, sinó com un escenari en el qual intervenen i influeixen determinats grups socialment rellevants.

Bijker, Hughes i Trevor Pinch van publicar el 1985 l'obra que es considera el text fundacional de la construcció social de la tecnologia: *The Social Construction of Technological Systems, SCOT*.¹⁴² Fallan proposa que la història del disseny s'inspiri en la construcció social de la tecnologia, *SCOT*, l'origen de la qual és el rebuig al determinisme tecnològic. Aquesta teoria defensa que la tecnologia no determina les accions humanes, sinó que són les accions humanes les que configuren la tecnologia. Els seus autors argumenten que no es pot entendre com funciona la tecnologia si no s'entén com aquesta es troba imbricada en el context social. Les raons per a l'acceptació o rebuig de la tecnologia es troben en la mateixa societat i en els seus grups de pressió, els quals determinen quines són les solucions millors o pitjors. Una de les qüestions metodològiques més interessants de la *SCOT* és la preocupació de Pinch i Bijker per "l'anàlisi asimètrica", que consisteix a prestar tanta atenció als èxits com als fracassos. Traslladat al camp del disseny, això significa que els historiadors ens hauríem d'interessar tant per aquells productes que han estat un fracàs tècnic,

¹³⁷ Kjetil Fallan: *op. cit.*, pàg.59.

¹³⁸ Thomas P. Hughes: Vegeu la nota 133.

¹³⁹ Ruth S. Cowan: *More Work for Mother- The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*, Nova York, Basic Books, 1983.

¹⁴⁰ Mikael Hård i Andrew Jamison: *Hubris and Hybrids- A Cultural History of Technology*. Nova York, Routledge, 2005.

¹⁴¹ Wibe E. Bijker: *Of Bicycles, Bakelites and Bulbs*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.

¹⁴² Wibe E. Bijker, Thomas P. Hughes i Trevor Pinch: *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

social, funcional o estètic com per aquells que han estat un èxit.¹⁴³ Fallan ens avisa que la *SCOT* ha estat criticada per dues raons: una és el fet de substituir el determinisme tecnològic pel determinisme social i l'altra és ser incapaç de tractar adequadament la materialitat dels artefactes. De tota manera, sembla que la *SCOT* ha generat molta controvèrsia i fascinació en diverses disciplines, ja que no solament ha funcionat com a lloc comú d'historiadors i sociòlegs, sinó que ha estat essencial en la consolidació dels *Science and Technology Studies* o *STS*. Fallan opina que el camp dels *STS* ha generat una producció teòrica i metodològica potencialment molt interessant pel que fa a la millora del marc teòric i metodològic del disseny.

Els *STS* han desenvolupat l'*Actor-Network-Theory* o *ANT*, a la qual Kjetil Fallan dedica un capítol sencer. Aquest concepte va ser introduït pels estudiosos dels *STS* Michel Callon i Bruno Latour i pel sociòleg John Law. L'*ANT* pretén desmantellar la distinció axiomàtica entre els actors humans i els no humans. De fet, parteix de la crítica a la *SCOT* i altres aproximacions que només es fixen o en la tecnologia o en la societat. La recerca recent en els *STS* ha intentat trencar aquesta dicotomia tenaç amb l'argument que tecnologia i societat no són dues esferes separades que s'influencien l'una a l'altra, sinó que són mútuament constitutives. Segons Latour, un aspecte fonamental de l'*ANT* és la desestabilització de les categories ontològiques i les dicotomies convencionals com tecnologia/societat o natura/cultura. En el seu lloc, Latour proposa la noció de xarxa, que, com Fallan observa, té una certa semblança amb la noció de "xarxa contínua de la tecnologia" de Hughes. Però més que sistemes, l'*ANT* utilitza la metàfora de la xarxa per a fer ressaltar els aspectes relacionals entre nodes o entitats. Per a Latour, la xarxa és un concepte, no una cosa. És el rastre que deixa enrere un agent que es mou.¹⁴⁴ La "xarxa d'actors" de Latour descriu com el desenvolupament i distribució de fets i artefactes té lloc a través de la negociació entre diferents grups d'interès. Això implica conflictes tant dintre una xarxa com en relació amb unes altres xarxes.

Segons Fallan, per a un historiador del disseny, els fets i els artefactes de Latour equivaldrien a les ideologies del disseny i els productes. Els actors serien totes aquelles persones que intervenen en un procés de disseny des del principi fins al final: consell d'administració de l'empresa, planificadors de producte, dissenyadors interns de l'empresa, dissenyadors externs, enginyers de producte, tècnics, fins a arribar als usuaris finals. Això planteja moltes preguntes, com ara quins significats, actituds i posició tenen els diferents actors? Com constitueixen la xarxa? Com, on i amb quins mitjans té lloc la negociació? Com es distribueix el poder en la xarxa? Quins artefactes guanyen i quins perden? Etcètera. L'*ANT* té l'avantatge que permet treballar amb molts punts de vista i pot ajudar a estructurar les anàlisis històriques d'una manera diferent.

Un aspecte controvertit de l'*ANT* és la insistència en la noció dels actors no humans, és a dir, la noció que les coses també són gent o, si més no, són agents. Segons Fallan, posar els actors no humans al mateix nivell que els humans és un desafiament per als *Design Studies*. Potser per això i perquè és una aproximació que pot plantejar moltes dificultats a l'hora d'investigar actors morts o desapareguts, el potencial de l'*ANT* roman encara molt inexplorat per la història del disseny.

¹⁴³ El cas de Petroski és una excepció. Vegeu Henry Petroski: *To Engineer is Human. The Role of Failure in Successful Design*, Nova York, St. Martin's Press, 1985.

¹⁴⁴ Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Mentre que l'ANT es pot considerar un marc conceptual, Kjetil Fallan proposa l'"anàlisi script" com una eina de tipus metodològic. El concepte va ser desenvolupat per Madeleine Akrich i bona part del seu atractiu es troba en el seu caràcter metafòric i la seva versatilitat.¹⁴⁵ Akrich usa el terme *script* com a metàfora del "manual d'instruccions" que es troba inscrit en un artefacte.¹⁴⁶ Qualsevol artefacte conté un missatge, guió o *script* que el productor/dissenyador adreça a l'usuari proposant un ús i un significat. De tota manera, sempre hi ha la possibilitat que els usuaris no compreguin, ignorin, descartin o rebutgin el guió inscrit en el producte i defineixin l'ús i el significat del producte independentment de les intencions del productor/dissenyador. Per tant, el guió és clau en la comprensió de com els productors, dissenyadors, productes i usuaris negocien i construeixen una esfera d'acció i significat. De tota manera, encara que Akrich no ho menciona, per a la història del disseny es suggereix la distinció entre l'*script* físic i l'*script* sociotècnic. El primer es troba inclòs en la forma física de l'artefacte i consisteix en les propietats físiques del producte i la interfície amb l'usuari. El segon, l'*script* sociotècnic, té més a veure amb el transport i la transformació dels significats simbòlics, emocionals i culturals. Implica també tots els missatges que rodegen el producte, com la imatge del fabricant i de la marca, la posició en el mercat, la reputació del producte, el *feedback* de l'usuari, etc. Mentre que l'*script* físic pretén influir d'una manera directa sobre els usuaris, l'*script* sociotècnic busca exercir influència per la via de la seva atracció utilitària, simbòlica i emocional.

Segons Fallan, l'anàlisi *script* pot ajudar a cobrir el buit entre l'esfera de la producció i l'esfera del consum, ja que transita entre allò que promouen els fabricants, dissenyadors i venedors i allò que els usuaris interpreten. De tota manera, sembla que per a dominar en la pràctica aquest mètode cal comprendre un vocabulari definit per Akrich i Latour de difícil aplicació en el camp de la història del disseny, com des-cripció, in-cripció, trans-cripció, pres-cripció, pros-cripció, subs-cripció, de-inscripció i re-inscripció. Esperem que una lectura atenta als seus textos ajudi a aclarir els dubtes. L'anàlisi *script* presenta al meu entendre un problema semblant a l'ANT, això és, que treballa en períodes de temps relativament curts — com el cicle de vida d'un artefacte— i pot ser problemàtic fer una investigació quan els actors han mort o desaparegut.

Kjetil Fallan acaba la segona part del capítol sobre enfocaments i metodologies descrivint el concepte de domesticació de la tecnologia. Aquest pot considerar-se un complement de la metàfora de l'*script* d'Akrich. La domesticació es pot entendre com un fenomen bidireccional en el sentit que, fins i tot en els casos més comuns —com la domesticació d'un gosset—, tant l'amo com l'animal han de modificar els seus respectius comportaments. És un procés pel qual es dóna i es rep. El terme metafòric "domesticació" s'utilitza aquí per a descriure el procés segons el qual la tecnologia modifica el comportament dels usuaris de la mateixa manera que els usuaris domestiquen la tecnologia que els envolta. És a dir, la domesticació no deixa res tal com era. Els artefactes s'adapten als patrons d'ús, però al mateix temps també creen patrons d'ús. Aquestes transformacions també tenen lloc en l'àmbit emocional i simbòlic. D'aquesta manera, una casa esdevé una llar, els objectes esdevenen símbols, la identitat es forma i es transforma i les relacions socials es reproduïxen o destrueïxen.

¹⁴⁵ Madeleine Akrich: "The De-description of Technological Objects", a Wibe E. Bijker i John Law (eds.): *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.

¹⁴⁶ És curiós que Fallan no mencionï aquí el terme *briefing*, que sembla equivalent i es troba molt més estès en el camp del disseny.

Fallan proposa com a exemple un cas molt conegut de domesticació de la tecnologia: els anomenats “cotxes del poble” —el Volkswagen o *Beetle*, el Citroën 2CV, el Fiat 500 i el Mini—, que van ser cotxes econòmics, de disseny espartà, adreçats a públics amb poc poder adquisitiu. Però els conductors van atorgar a aquests cotxes una sèrie de significats inesperats de tal manera que al cap de quaranta anys les empreses els han tornat a relançar amb un *script* o guió totalment diferent. Ara no es proposen com a cotxes del poble, sinó com a exclusives icones de la moda. El fenomen de la customització de cotxes i motos és també un exemple perfecte de domesticació, ja que els usuaris inverteixen grans quantitats de temps i diners a convertir cotxes i motos de sèrie en vehicles de somni.

La domesticació de la tecnologia tendeix a estudiar situacions contemporànies i en temps i llocs reals, per això no és fàcil d’investigar quan queden pocs testimonis d’època. Com podem saber com van respondre els usuaris del passat a un producte determinat? Quina era la seva actitud en la vida quotidiana? Fallan és optimista i diu que podem trobar documents i estudis que indirectament ens condueixin a situar en el seu lloc l’usuari imaginat o representat.

Encara no he tingut l’ocasió d’endinsar-me gaire en els estudis socials de la tecnologia i reconec que abans de llegir Fallan l’*ANT*, l’anàlisi *script* eren per a mi mètodes desconeguts. Això no obstant, tot sembla indicar que la història de la tecnologia ha seguit un camí similar a la història de l’art i a la història del disseny; això és, allunyar-se del discurs positivista i de la retòrica dels autors i institucions heroïques per a endinsar-se en el terreny més ampli de les relacions amb la societat, on, a més, es pot trobar l’ajut de la sociologia i l’antropologia.

És evident que hi ha diferències importants entre els conceptes de ciència, tecnologia i disseny i, per tant, no podem esperar que els marcs teòrics i els mètodes que presenta Fallan es puguin transferir directament a la història del disseny. De ben segur que caldrà fer treballs d’adaptació. Els artefactes i sistemes tecnològics es formen i es transformen d’una manera semblant a com ho fan els productes i les ideologies del disseny i, segons Fallan, aquest és el millor argument per a iniciar una ruta poc explorada. Per tant, crec que haurem d’esperar un temps abans que surtin a la llum treballs d’investigació inspirats en els nous estudis de ciència i tecnologia.

Cap al segle XXI

El 2010 la Fundació Història del Disseny (Barcelona), conjuntament amb Editorial Designio (Mèxic), va publicar el llibre *Diseño e historia. Tiempo lugar y discurso*, que vaig tenir l’honor de coordinar.¹⁴⁷ Hi van intervenir Oscar Salinas, Raquel Pelta, Anna Calvera, Guy Julier, Viviana Narotzky, Mireia Freixa, Conxa Bayó i jo mateixa. Els autors van gaudir de total llibertat per a escriure els seus articles, però en el seu conjunt és un bon estat de la qüestió de la història del disseny en els inicis del segle XXI, en què caldrà afrontar alguns canvis de paradigma.

El volum s’estructura en els quatre capítols següents: *I Los diseñadores y la necesidad de construir un discurso; II Reconsiderando aspectos de la historia; III Acerca del diseño y la historia contemporánea; IV Historia local: temas de diseño en Cataluña*. L’estructuració del llibre no distingeix entre articles d’història i articles d’historiografia, però aquí sí que ho faré perquè el que ens interessa són les teories sobre com s’ha o com s’hauria de fer la història del

¹⁴⁷ Isabel Campi (ed.): *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, Editorial Designio, Mèxic DF, 2010. També www.historiadeldisseny.org [consulta 21/1/2011].

disseny al segle XXI. Els articles de Mireia Freixa, Conxa Bayó i el meu són, en sentit estricte, articles d'història, ja que el seu objecte d'estudi són les persones, les coses, els llocs i les institucions. En canvi, la resta tenen com a objecte d'estudi la mateixa història.

Els articles d'Oscar Salinas i Raquel Pelta, en la mesura que fan una història de la història, considero que tenen un enfocament historiogràfic. “La construcción de la historia en el diseño”, de Salinas¹⁴⁸, es centra en el naixement i desenvolupament de la història del disseny industrial i en la seva problemàtica arribada als països hispanoparlants que, gràcies a l'esforçada tasca d'algunes editorials, no van quedar totalment al marge de les investigacions dutes a terme als països anglosaxons durant els anys trenta i quaranta. En canvi, l'article “Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX”, de Pelta¹⁴⁹, es centra en el naixement i desenvolupament de la història del disseny gràfic en els països anglosaxons a partir dels anys vuitanta. De la lectura d'ambdós textos es desprenen diverses conclusions: una és que, d'acord amb la cronologia dels treballs que mencionen, la història del disseny d'objectes industrials va néixer abans que la història del disseny gràfic. La història dels objectes va néixer com a extensió de la història de l'art, l'arquitectura i les arts decoratives, mentre que la història dels suports d'informació i missatges visuals va néixer amb la història del llibre i la lectura, les arts gràfiques, la tipografia i el cartell. L'altra conclusió és que tant en el text de Salinas com en el de Pelta apareix la preocupació per construir una “nova història”. Superada una primera fase en la qual els dissenyadors lamenten l'absència d'una història de la seva disciplina, es dona una segona fase, més madura, en la qual no solament els dissenyadors, sinó també els crítics i els historiadors, reclamen un relat que vagi més enllà de les biografies de pioners heroics, gairebé sempre del sexe masculí. Al llarg de les pàgines d'aquest discurs hem vist com en poques dècades la història del disseny en general ha fet un esforç enorme per a construir una possible “nova història”, però Pelta lamenta que en el camp de la gràfica aquest relat encara no ha començat.

L'article “Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño”, d'Anna Calvera¹⁵⁰, ens convida a reflexionar sobre una qüestió poc discutida fins ara: els orígens del disseny, no en funció de fets i esdeveniments, sinó en funció del mateix concepte de disseny. La seva idea que l'origen se situa en una època o altra segons el concepte de disseny que tingui l'historiador és força original i puc assegurar que no l'he trobat en cap dels treballs que he hagut de llegir per a escriure aquest discurs. El text de Calvera té a veure amb la definició de disseny i és, en el fons, una fase més evolucionada del problema dels límits que John Blake va posar sobre la taula a *Design History: Fad or Function?* el 1977 i que ja hem comentat.

El primer origen seria el de l'arribada de la funció del disseny dintre de processos de producció seriatos, on hi ha una clara divisió del treball. En paraules de Calvera, “dissenyar designa una fase de la cadena de producció que consisteix a decidir allò que es farà i és la responsable que el producte projectat s'adeqüi perfectament a l'utilatge tècnic i al material”.¹⁵¹ Entès així, l'origen del disseny se situa a la segona meitat del segle XVIII durant el naixement de la Revolució Industrial.

¹⁴⁸ Oscar Salinas: “La construcción de la historia del diseño”, a Isabel Campi (ed.), *op. cit.*, pàgs. 23-38.

¹⁴⁹ Raquel Pelta: “Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX”, a Isabel Campi (ed.), *op. cit.*, pàgs. 39-60.

¹⁵⁰ Anna Calvera: “Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño”, a Isabel Campi (ed.), *op. cit.*, pàgs. 63-86.

¹⁵¹ Anna Calvera: *op. cit.*, pàg. 69.

El segon origen seria el del disseny com a moviment cultural i, segons Calvera, apareix a mitjans del segle XIX, quan es redefineix la funció del disseny assignant-li una missió social: ser una pràctica estètica i assumir una activitat culturalment rellevant. Mentre que la hipòtesi del primer origen no serveix per a explicar l'origen del disseny a països com Espanya, Itàlia o països llatinoamericans, que han arribat tard a la industrialització, la segona sí que ho fa, ja que entén el disseny com una pràctica crítica, modernitzadora, estètica i culta vinculada a indústries locals, sovint artesanes. Les queixes d'historiadors situats a la "perifèria", com Lisa S. Banu, que va estudiar el cas de Bangla Desh, o de Tony Fry, que treballa a Austràlia, no serien tan amargues si la comunitat d'historiadors es decidís a adoptar obertament aquest concepte de disseny. Això no obstant, definir el disseny com un moviment cultural entra en contradicció amb les dominants teories historiogràfiques anglosaxones, que pretenen escriure la seva història a partir de marcs teòrics i mètodes inspirats en la sociologia, l'antropologia i la història social de la tecnologia. La por, gairebé histèrica, de caure en l'elitisme i en els paranys de la història de l'art fa que molts historiadors tendeixin a despullar el disseny de qualsevol contingut cultural, estètic i humanístic reduint-lo a un fenomen tècnic, sociològic o antropològic. Aquest és un debat que al meu entendre no està tancat.

El tercer origen, segons Calvera, és el de la institucionalització de la professió i té lloc a la immediata segona postguerra mundial quan els dissenyadors es van organitzar tot creant entitats locals i transnacionals amb l'objectiu de fer visible la seva activitat. En aquest cas, el disseny que es desenvolupa i difon sintetitza els dos orígens anteriors perquè hereta la seva voluntat de ser una part de l'engranatge industrial al mateix temps que es proposa com una activitat modernitzadora a nivell estètic, cultural i social.

Els dos articles de Julier i Narotzky, agrupats en el capítol *Acerca del diseño y la historia contemporánea*, també plantegen qüestions de fons a nivell historiogràfic i pretenen projectar-se cap al futur. "Mas allá de las fronteras. Historia del diseño. Transnacionalidad y globalización", de Guy Julier, tracta de com la història del disseny es veu afectada per poderosos i desiguals moviments de transnacionalització i globalització.¹⁵² Segons Julier, és molt qüestionable la idea que la identitat nacional en el disseny sigui la materialització d'un temperament essencial, que els objectes personifiquin una expressió "pura" i "natural" d'allò local. Segons Julier, seria més correcte pensar que hi ha cultures del disseny locals, és dir, que hi ha materials, coneixements tècnics, entorns i relacions socials que produeixen un determinat tipus d'objectes. Actualment, la deslocalització de les indústries està dissolvent el discurs del disseny local en la mesura que els productes es dissenyen, fabriquen, munten i venen a llocs molt distants; en aquest context, la identitat local dels productes s'esvaeix. Segons Julier, la qüestió de la identitat nacional en el disseny està íntimament lligada al fenomen de la globalització, que, malgrat implicar la interconnectivitat i la integració de pràctiques socials, econòmiques i culturals a gran escala, es produeix d'una manera desigual i a diferents nivells. La seva naturalesa canviant i els seus ràpids moviments trenquen contínuament unitats econòmiques, culturals i polítiques.

La dinàmica centre-perifèria ja no té a veure amb l'antiga polarització economia industrial/economia agrícola, sinó amb la producció d'un coneixement i una creació que cada cop s'allunyen més de la seva base productiva. Segons Julier, el gran repte per als historiadors del segle XXI consisteix a recuperar històries del disseny locals, especialment aquelles

¹⁵² Guy Julier: "Más allá de las fronteras. Historia del diseño, transnacionalidad y globalización", a Isabel Campi (ed.), *op. cit.*, pàgs. 117-126.

allunyades del centre occidental, tot reconeixent els vectors de poder i influència que es donen en el procés de globalització. Però al seu temps aquestes històries hauran de tenir en compte que els signes que crea la globalització no són uniformes perquè constantment es reorienten, es reciclen i es converteixen en idiomes locals.

L'article de Julier planteja un debat que al llarg del segle XXI tindrà molta importància, això és, les tensions entre centres i perifèries canviants. Per què, qui gosa dir que al segle XXI Àsia serà perifèrica? Que el nucli dur de la història del disseny continuarà sent l'eix Estats Units/Gran Bretanya? Que en els països hispanoparlants no s'hi fa res? Etcètera. La globalització que trenca contínuament unitats econòmiques, culturals i polítiques del disseny també trencarà les unitats de la història. I veurem com la globalització, igual que la domesticació de la tecnologia a la qual al·ludia Fallan, no deixa res igual.

L'article "Los límites de lo perfecto: nuevos paradigmas del diseño", de Viviana Narotzky, ens avisa que l'era digital presagia quelcom més que un simple perfeccionament de capacitats existents: presagia un autèntic canvi de paradigma. La producció mecanitzada que els historiadors han estudiat fins ara enfronta els suposadament perfectes, tancats, complets i estables objectes industrials produïts en sèrie amb la vida mateixa, la qual és per la seva pròpia naturalesa un sistema obert, entròpic i en continu reajustament. L'objectiu de la Revolució Industrial era produir en grans quantitats objectes racionals i estàndards que responguessin perfectament a un ideal de correcta relació forma-funció. El Moviment Modern es va apropiat de l'ideal mecanitzat proposant solucions universals com a resposta a necessitats universals. Segons Narotzky, així es genera una oferta industrial caracteritzada per objectes "perfectes", tancats i pensats fins a l'últim detall pel seu creador i llestos per al consum, però que a la llarga ens defrauden perquè envelleixen malament i perquè les expectatives que hi tenim canvien amb el temps. Per a Narotzky, les tècniques de prototipatge ràpid permeten la producció industrial d'objectes únics, diferents a mida i a gust de l'usuari i proposen un canvi de paradigma tecnològic que influirà enormement en la pràctica professional del disseny i, en definitiva, en la seva història.

Dels articles de Julier i Narotzky es desprèn que la digitalització no és un simple canvi tecnològic, sinó que està generant autèntics canvis de paradigma. Les antigues categories de disseny local o de disseny seriat ja no serviran perquè la globalització, d'una banda, i la producció industrial a mida, d'una altra, les convertiran en quelcom obsolet. Per tant, la crítica i la història del disseny s'hi hauran d'adaptar.

Diseño e historia constitueix, en el seu conjunt, un bon estat de la qüestió de la història del disseny a principis del segle XXI, però té un problema: està escrit en castellà, una llengua gens minoritària però dissortadament "perifèrica" respecte del discurs central de la història del disseny, fins ara situat en l'eix transatlàntic d'Estats Units/Gran Bretanya. És cert que s'estan fent molts esforços organitzatius per a acostar les àrees perifèriques del disseny, però això reforça la preeminència de l'anglès convertit en llengua franca de la història. Al final, sembla que allò que no es publica en anglès no existeix.

Fonts i documents

No voldria acabar aquest discurs sobre la historiografia del disseny sense fer referència a la profusió de *readers* o recopilacions de textos que estan apareixent darrerament. La història, com a disciplina consolidada que s'aprèn i s'ensenya, ha donat sempre molta importància a les recopilacions i directoris de documents, ja que són allò que permet als professionals i

estudiants conèixer les fonts originals. Poden ser molt variades, ja que modernament disposem d'enregistraments sonors (gravacions fonogràfiques, discogràfiques, radiofòniques, etc.), visuals (fotografia, cinema, televisió, etc.), impresos (diaris, revistes, catàlegs i documents d'empresa, correspondències, etc). Les recopilacions de textos d'autors d'època són una de les fonts més valorades pels historiadors i estudiosos, ja que permeten conèixer el pensament d'un moment històric determinat.

Al segle XXI la història del disseny ha esdevingut una disciplina autoconscient que, a més d'ensenyar-se a gairebé totes les escoles de disseny del món, està obrint-se camí a la universitat tot desenvolupant nivells avançats de recerca teòrica i pràctica. Amb ella ha aparegut la necessitat de comptar amb recopilacions de textos expressius del pensament dels agents implicats en la producció del disseny —economistes, empresaris, polítics, directors d'institucions, artistes, arquitectes, dissenyadors, etc.— o en la reflexió sobre el disseny — historiadors, filòsofs, crítics, etc. Això ha donat lloc a una bona quantitat dels anomenats *readers* en anglès.

El 1995 Paul Greenhalgh va publicar *Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts*, un primer llibre de cites, al meu entendre una mica frustrant, ja que es tracta d'una recopilació de frases o paràgrafs brillants sobre els quals Greenhalgh no dona prou informació per a situar-los en el seu context.¹⁵³ En absència d'altres recopilacions més especialitzades, *Textos de arquitectura de la modernidad*, coordinat per Pere Hereu, Josep Ma. Montaner i Jordi Oliveras, va fer una bona tasca de suplència, ja que recollia textos dels arquitectes i pensadors de la modernitat.¹⁵⁴ Això no obstant, no era un reflex dels debats historiogràfics que hem exposat aquí.

Darrerament, molts professors d'història del disseny, exasperats per la manca de material d'estudi, s'han animat a publicar recopilacions de textos l'origen dels quals és la seva pròpia classe. Val a dir que les editorials ara deuen creure que aquesta mena de llibres té sortida comercial. Això indica que es fan molts i molts cursos d'història del disseny arreu del món i que hi ha demanda de llibres de text. Altrament no s'explicaria la profusió de *readers* que han aparegut en els últims deu anys. N'hi ha tants, que ara ja es poden agrupar per temes o especialitats.

Sobre disseny gràfic tenim el pioner *Fundamentos del diseño gráfico* (2001), coordinat per Michael Bierut; *The Graphic Design Reader* (2002), coordinat per Steven Heller; *Graphic Design Theory. Readings from the Field* (2009), coordinat per Helen Armstrong, i *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design* (2006), coordinat per Audrey Bennett i amb pròleg d'Steven Heller. Sobre disseny i tipografia tenim *Diseño, tipografía y lenguaje* (2004), coordinat per Gabriel Martínez Meave.¹⁵⁵

Sobre disseny industrial tenim *The Industrial Design Reader* (2003), coordinat per Carma Gorman. Sobre disseny d'interiors tenim *Intimus: Interior Design Theory Reader* (2006), coordinat per Mark Taylor i Julieanna Preston, i *Thinking Inside the Box. A Reader in*

¹⁵³ Paul Greenhalgh (ed.): *Quotations and Sources*, Manchester-Nova York, Manchester University Press, 1995.

¹⁵⁴ Pere Hereu, Josep Ma. Montaner, Jordi Oliveras: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Editorial Nerea, 1994.

¹⁵⁵ Michael Bierut (ed.): *Fundamentos del diseño gráfico*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001; Steven Heller (ed.): *The Graphic Design Reader*, Nova York, Alworth Press, 2002; Helen Armstrong (ed.): *Graphic Design Theory. Readings from the Field*, Nova York, Princeton Architectural Press, 2009; Audrey Bennett (ed.): *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, Nova York, Princeton Architectural Press, 2006; Gabriel Martínez Meave (ed.): *Diseño, tipografía y lenguaje*, Editorial Designio, Mèxic DF, 2004.

Interior Design for the 21st. Century (2007), coordinat per Edward Hollis i un petit grup d'estudiosos. Sobre moda tenim *Fashion Reader* (2007), coordinat per Linda Welters i Abby Lillethun.¹⁵⁶

Sobre cultura i disseny en general tenim *20 th Century Design: A Reader's Guide* (2000), coordinat per Conway Lloyd Morgan; *The Design Culture Reader* (2008), coordinat per Ben Highmore; *Design Studies*, coordinat per Hazel Clark i David Brody, que inclou un primer capítol sobre història del disseny, i darrerament, el voluminós *The Design History Reader* (2010), coordinat per Grace Lees-Maffei i Rebecca Houze, que té una part dedicada a la historiografia del disseny i una altra dedicada a la història de les metodologies i grans temes de debat.¹⁵⁷

Aquesta profusió de *readers*, no només és útil per a l'ensenyament, sinó que també serveix per a anar creant un cànon de la historiografia del disseny, molt mancada fins ara de referents clars. En el seu conjunt, ens fan pensar que al segle XXI la història del disseny es troba en la via de consolidar la seva pròpia tradició.

¹⁵⁶ Carma Gorman: *The Industrial Design Reader*, Nova York, Alworth Press, 2003; Mark Taylor i Julieanna Preston: *Intimus: Interior Design Theory Reader*, Chichester, Wiley Academy, 2006; Edward Hollis *et al.* (eds): *Thinking Inside the Box. A Reader in Interior Design for the 21st. Century*, Faringdon, Libri Publishing, 2007; Linda Welters i Abby Lillethun (eds.): *Fashion Reader*, Oxford-Nova York, Berg, 2007.

¹⁵⁷ Conway Lloyd Morgan: *20 th Century Design: A Reader's Guide*, Oxford-Aukland-Boston-Johanesburg-Melbourne-Nova Delhi, Architectural Press, 2000; Ben Highmore (ed.): *The Design Culture Reader*. Londres-Nova York, Routledge, 2008; Hazel Clark i David Brody: *Design Studies*, Oxford-Nova York, Berg, 2009; Grace Lees-Maffei i Rebecca Houze (eds.): *The Design History Reader*, Oxford-Nova York, Berg, 2010.

III CONCLUSIÓ

Les fases de la història del disseny

A la 1a Reunió Científica Internacional d'Historiadors i Estudiosos del Disseny, celebrada a Barcelona, Tevfik Balcioglu va presentar un comunicat sobre l'estat de la història del disseny al Regne Unit, on ell treballava en aquell moment.¹⁵⁸ Tot i això, l'article acabava amb una consideració de les fases per les quals havia passat la història del disseny en general feta des de la seva perspectiva d'*outsider*, atès que ell és de nacionalitat turca.

Segons Balcioglu, la primera fase de la història del disseny o de qualsevol altra disciplina és la de la dependència. En el nostre cas, es tracta de la dependència de la història de l'art. Als anys seixanta, quan els plans d'estudis de les escoles de disseny van preveure per primera vegada les assignatures d'història del disseny, no hi havia professionals formats. Aquests van ser gairebé sempre professors d'història de l'art que es van preparar les classes tan bé com van poder. En aquella època, excepte les obres de Pevsner i Banham, no hi havia llibres de text ni investigacions. La història de disseny no es percebia com una disciplina.

La segona fase és la de la imitació. Consisteix a assajar mètodes existents en altres disciplines per verificar si funcionen en terreny propi. Balcioglu no especifica, en el cas britànic, quina és la cronologia d'aquesta fase; suposem que a mitjans dels anys setanta, quan es funda la Design History Society i es fan servir mètodes manlevats de la història de l'arquitectura, de la història de la tecnologia, de la sociologia, etc. Llavors la història del disseny es troba sense identitat i es comença a preguntar quin és el seu nucli, objectius i metodologies. Aquests problemes van aparèixer clarament al congrés *Design History. Fad or Function?*

Finalment, s'arriba a la tercera fase o fase de l'adolescència. En aquesta, la recerca de la identitat es converteix en el principal problema. És el període de la consciència total, de la investigació perpètua i, per tant, de la independència, durant la qual es fan més preguntes i més crítiques que mai. Tampoc Balcioglu no precisa quan comença i acaba aquesta fase, però l'inquietant estat de la qüestió fet per Dilnot el 1984 sembla posar sobre la taula el ventall de preguntes que s'hauria de fer una disciplina sense identitat.

Una disciplina troba la seva identitat quan descobreix quin és el seu nucli, el seu contingut, els seus objectius i propòsits. El nucli (o *subject matter*) de la història del disseny és, segons Balcioglu, un problema reiteratiu que se situa en la manca de consens sobre allò que el disseny és en realitat. Sense una bona definició del nucli no hi pot haver una bona història. El problema, diu Balcioglu, es troba en el fet que el disseny sempre ha estat objecte de definicions estàtiques, quan és una activitat extraordinàriament dinàmica i canviant.

El contingut de la història del disseny té a veure amb el seu abast i relació amb altres disciplines. En aquest cas tampoc no hi ha consens. Balcioglu és partidari de l'obertura de la història del disseny, la qual, més que excloure, ha d'incorporar altres històries. Però aquest objectiu topa amb el problema de l'explosió de productes i missatges. Des dels anys vuitanta aquesta explosió ha implicat una fragmentació de la història del disseny, la qual ofereix

¹⁵⁸ Tevfik Balcioglu: "Observations on the rise of design historiography in the UK: a view from outside with a touch of globalization", a Anna Calvera i Miquel Mallol (eds.): *op. cit.*, pàgs.117-138.

llibres sobre el mobiliari “de disseny”, les cadires “de disseny”, els llums “de disseny”, els cotxes, etc. Amb aquest panorama, Balcioglu observa que la fragmentació de la història del disseny es troba lligada al boom dels articles dissenyats, dels sistemes de venda, de la imatge corporativa, del *branding* i de la imatge digital.

En aquesta comunicació Balcioglu feia un estudi comparatiu de les opinions de diversos autors (Bruce Archer, Clive Dilnot, Philip Pacey, Tony Fry, Adrian Forty), que, malgrat ser veus molt autoritzades en la història del disseny, demostraven no coincidir gens en relació amb els objectius de la disciplina. Davant aquest desgavell, Balcioglu proposava un major i equilibrat acostament als objectius, enfocaments i mètodes de la història general, ja que aquesta posseeix una experiència mil·lenària en l'estudi del passat. Això no obstant, la història general s'ha ocupat molt d'estudiar els canvis sociopolítics, mentre que una particularitat de la història del disseny és l'estudi dels objectes.

Defectes i virtuts

Una disciplina s'identifica i es defineix quan un grup de professionals es reuneix per a debatre-la. Han passat més de trenta-cinc anys des que el Design History Research Group va començar reunir-se per a debatre quina cosa era la història del disseny. Durant aquest període, com hem vist, s'ha avançat molt, però indubtablement encara queden qüestions per resoldre.

Una d'aquestes qüestions són els límits conceptuals del disseny. De fet, les definicions de disseny han tendit a anar des de formulacions molt concretes relatives a quins objectes es poden considerar disseny i quins no fins a formulacions molt més àmplies que parlen de la configuració del món material. És a dir, cada cop són definicions més inclusives i menys excloents. Per tant, com que teòricament el disseny comprèn gairebé la totalitat de l'entorn artificial, és del tot recomanable que els historiadors continuïn practicant el seu costum de definir el seu camp d'estudi quan encetin un treball. En aquest sentit, articles com el d'Anna Calvera sobre els tres orígens del disseny ajuden molt a aclarir les coses.

El problema dels límits conceptuals i temporals del disseny és un handicap per als museus del disseny, els quals no saben on comencen i acaben les seves col·leccions. En general, els museus del disseny tendeixen a col·leccionar obra d'autors consagrats. Però ja hem vist que aquesta és una aproximació historiogràfica molt qüestionada i, en certa manera, superada. Però no sempre és així. El Museum für Gestaltung de Zuric ha reunit una molt bona col·lecció de gràfica popular i als Estats Units hi ha importants col·leccions d'*ephemera* —postals, felicitacions, cromos, estampes, ex-libris, pamflets, etc.—, que fins i tot es poden consultar per Internet.

Es dona el cas que els museus d'història de la tècnica, tot seguint els corrents de la història social de la tecnologia, descobreixen que el discurs del disseny és molt adient per a explicar els seus artefactes. Com diu Maddalena Dalla Mura, als museus del disseny i als museus d'història de la tècnica els espera un gran futur si enceten projectes de col·laboració tant a nivell expositiu com d'investigació.¹⁵⁹ Això també val per a museus d'indústries locals —del suro, ferro, tèxtil, cuir, ceràmica, arts gràfiques, etc.—, ja que el disseny s'està convertint en una gran font de revitalització per a elles.

¹⁵⁹ Vegeu Maddalena Dalla Mura: “Design in Museums: Towards an Integrative Approach. The Potential of Science and Technology Museums”, a *Journal of Design History*, vol. 22, núm. 3, 2009, pàgs. 259-270.

Això no obstant, caldrà estar molt atents a formulacions com les que proposen Julier i Narotzky perquè les definicions de disseny construïdes al segle XX segurament no serviran per al segle XXI per tal com la digitalització i la globalització situen el disseny en un nou paradigma.

Una altra assignatura pendent és explorar millor la relació de la història del disseny amb altres disciplines. Hem vist com el disseny s'acosta a l'art, a l'arquitectura, a la sociologia, a l'antropologia i als estudis socials de la tecnologia tot buscant marcs teòrics i metodologies que li puguin ser útils. Ara seria desitjable que els historiadors de l'art, de l'arquitectura, els sociòlegs, els antropòlegs i els historiadors de la tecnologia ens tornessin el favor i s'interessessin pel disseny amb la mateixa intensitat.

Al meu entendre, la història del disseny és encara massa invisible. Margolin també observa aquesta peculiaritat tot preguntant-se com és que una activitat [el disseny] tan present en la societat és tan ignorada per la comunitat d'historiadors. Quan començarem a buscar una explicació per a aquesta curiosa situació? Potser això es deu al fet que la història del disseny té encara una perspectiva massa estreta i només es dedica als productes de consum ignorant altres mons materials com l'armament, el mobiliari urbà o les interfícies? Segons Margolin, els historiadors del disseny han de sortir del seu racó i ser capaços de treballar amb historiadors tot buscant temes d'interès comú.¹⁶⁰

La invisibilitat i desconeixement de la història del disseny fa que quan cal fer història dels objectes o de la cultura material a ningú no se li acudeixi cridar als historiadors del disseny. Per exemple, els experts en patrimoni industrial comencen a interessar-se pel disseny, però no saben com acostar-s'hi.¹⁶¹ Molts acostumen a ser enginyers i per a ells el disseny és poca cosa més que un estil de producte. Potser hauríem de visibilitzar millor que l'objecte d'estudi de la història del disseny és la producció industrial en general. Això es complementa molt bé amb l'estudi dels edificis i les màquines, que és allò que investiguen els historiadors del patrimoni industrial.

Evidentment, el futur es troba en la formació d'equips multidisciplinaris. Això permetria investigar la història del disseny amb més complexitat i profunditat, però topa amb el problema de la compartimentació del coneixement a les universitats. Costa molt posar historiadors de l'art a treballar amb historiadors de la tecnologia o antropòlegs amb economistes.

En el capítol dels èxits de la història del disseny jo hi posaria la creació d'una certa tradició. Hi ha molts professionals especialitzats, una enorme quantitat de llibres publicats, algunes revistes científiques que s'han guanyat el prestigi a pols; arreu del món ja es fan bastants tesis doctorals, i la presència a Internet és cada cop més gran. Es pot argumentar que quantitat no és igual a qualitat, però no es pot negar que es va fent camí.

Tot això ha portat a una certa popularització de la història del disseny. Molts dels llibres que es publiquen són manuals il·lustrats merament divulgatius. Pesats volums que els dissenyadors i estudiants de disseny miren àvidament. Però encara que no els llegeixin gaire, són obres que ajuden a crear una cultura visual. La divulgació és una fase posterior a la

¹⁶⁰ Vegeu Victor Margolin: "Design in History", a *Design Issues*, vol. 25, núm. 22, 2009, pàg. 103.

¹⁶¹ Les XII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial organitzades pel l'INCUNA el 2010 a Gijón van tenir com a lema *Diseño, imagen y creatividad industrial*. Molts dels comunicats presentats feien referència a temes que el disseny té investigats des de fa dècades.

investigació, i perquè la segona sigui bona s'ha de fer bé la primera. No tots els dissenyadors i estudiants de disseny tenen vocació d'historiadors, però és segur que necessiten referents.

I aquí anem a una altra qüestió molt debatuda, això és, la relació entre la història del disseny i la pràctica professional. Hi ha historiadors convençuts que la història del disseny ha de servir per a millorar la pràctica dels professionals. Per això a les escoles s'hi ensenya història i es discuteix la seva didàctica. No entraré a fons en aquest debat, que podria omplir unes quantes pàgines més, però essencialment hi ha dues postures: els que creuen que els coneixements històrics s'han d'exercir i posar immediatament en pràctica fent projectes "a la manera de" i els que creuen que la història del disseny serveix per a millorar el coneixement i despertar la consciència crítica de l'estudiant sense esperar un resultat immediat. La primera, sens dubte, és més divertida, però la segona, per la qual jo m'inclino, permet aprofundir més. D'altra banda, en la primera part d'aquest discurs crec que he demostrat àmpliament per a què serveix la història en general i la del disseny en particular.

Finalment, diré que actualment hi ha una primera generació d'historiadors del disseny, entre la qual em compto, propera a la jubilació, que ha tingut l'oportunitat de formar una segona generació que ja no haurà de confiar en l'autodidactisme. Els primers hem treballat perquè hi hagi llibres, publicacions científiques, institucions, congressos, cursos i tot allò que ha de tenir una disciplina que es consideri com a tal. Els segons hauran de treballar per a eixamplar el seu abast tant a nivell teòric com pràctic i fins i tot geogràfic. Gràcies a les tecnologies de la informació i la comunicació esperem que al segle XXI ja no hi hagi historiadors que se sentin perifèrics.

Fins aquí he intentat fer un repàs als principals debats que s'han produït en la història del disseny en els últims trenta-cinc anys. Segur que me n'he deixat uns quants¹⁶² o potser he insistit massa en d'altres, però, tot i que de vegades aquests debats han adquirit un to apocalíptic, em resisteixo a creure que la història del disseny desaparegui o sigui engolida per altres camps del coneixement. La densitat i qualitat de les discussions que he exposat aquí més aviat em fan creure que la història del disseny és una disciplina autoconscient que malda per guanyar-se el reconeixement de la comunitat científica i de les institucions. L'acte d'avui és un pas en l'assoliment d'aquest objectiu.

¹⁶² El disseny gràfic, la moda, el disseny d'interiors i altres especialitats del disseny potser van una mica endarrerides respecte del discurs general, però estan generant també les seves pròpies històries.

ISABEL CAMPI I VALLS

Barcelona, 1951

Graduada en arts aplicades, especialitat en disseny d'interiors pel Ministeri d'Educació i Ciència (1969); diplomada en disseny industrial per l'Escola Eina (1973); postgrau *Design for Disability* al London College of Furniture, títol del Council for National Academic Awards (1984); llicenciada en història de l'art per la Universitat de Barcelona (2004); diploma d'estudis avançats de la Universitat de Barcelona (2006). Actualment prepara la tesi doctoral *El disseny al segle XX. Un experiment narratiu*.

El 1971 va començar a treballar com a dissenyadora de mobiliari, activitat que va abandonar el 1977 per a dedicar-se a la docència. Ha estat professora de l'Escola Massana (1977-1991), de la Hochschule der Künste (1991), de l'Escola Superior de Disseny ESDI (1991-2003), del Graduat Superior en Disseny de la Universitat Politècnica de Catalunya (2002-2005), de l'Istituto Europeo de Design (2002-2009) i des de 1997 fins ara ho és d'Eina, Escola de Disseny i Art adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona. El 2003 va formar part del tribunal de la tesi *An Acquired Taste. The Consumption of Design in Barcelona, 1975-1992*, llegida per Viviana Narotzky al Royal College of Art (2003).

Ha impartit els cursos següents: *Història del disseny industrial*, en tres edicions organitzades per la Fundació BCD a Barcelona, Oviedo i València (1980-1983); *Pedagogia del color i Color i disseny*, organitzats per la Fundació BCD (1989-1991, juntament amb Carme Rubio); *L'altra perspectiva: dones i disseny*, simposi organitzat a l'Escola Superior de Disseny (ESDI) amb la col·laboració de l'Institut Català de la Dona (1995); *El diseño en la segunda mitad del siglo XX*, organitzat per la Subdirecció General de Enseñanzas Artísticas (1996); *El moble del segle XX* i *Moderns Tanmateix*, organitzats per l'Associació per a l'Estudi del Moble (2005 i 2008).

Comissària de l'exposició *Diseño:Di\$eño*, organitzada per la Fundació BCD i Prodiseno (1982); comissària adjunta amb Oriol Pibernat de la Primavera del Disseny 1999; comissària de les exposicions *Homo Videns: davant la petita pantalla* (2004) i *Mira la ràdio: 80 anys de disseny i tècnica de receptors* (2005), organitzades pel Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya; assessora de l'exposició *Subjectes: Objectes* del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (2006); autora de l'estudi estadístic *Els museus de disseny*, encarregat pel Gabinet Tècnic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2003).

Va formar part de l'equip d'investigació de les peces que integren la col·lecció de disseny industrial del Museu de les Arts Decoratives (1997-2008) i de la col·lecció de lavabos del Disseny HUB Barcelona (2010). Forma part del Grup de Recerca en Història de l'Art i el Disseny Contemporanis GRACMON de la Universitat de Barcelona, amb el qual ha participat en el projecte *El Sistema Disseny Barcelona: visualització i genealogia històrica* (2007-2009).

El 1989 va ser convidada a participar a l'exposició *Frauen im Design*, organitzada pel centre de disseny d'Stuttgart. El 1998 li va ser concedida la Medalla del FAD.

Des de 2006 és presidenta i fundadora de la Fundació Història del Disseny.

Llibres i treballs editorials

(1983, Barcelona) Amb Jordi Mañà: *Italy - World Furniture Encyclopedia*, Ed. Interindex.

(1985, Barcelona) *Iniciació a la història del disseny Industrial*, Edicions 62, “Col·lecció Massana”, primera edició.

(1991, Barcelona) *Memòria d'activitats del FAD 1991*.

(1991, Barcelona) Apartat institucional de l'*Anuari del disseny a Catalunya*, publicat per la Fundació BCD.

(1991, Frankfurt) Redacció dels capítols referents a arquitectura, disseny i botigues de *Barcelona und die Katalanische Kuste*, Peter Meyer Reisebuchverlag.

(1991, Barcelona) *Què és el disseny?*, Edicions Columna, “Col·lecció Jove”.

(1991, Madrid) Introducció i entrades sobre el disseny a Espanya i revisió de la traducció *Guía Conran del diseño*, de Stephen Bayley, Alianza Editorial.

(1992, Barcelona) *Quiero ser diseñador*, publicat pel DDI en col·laboració amb la Fundació BCD.

(1994, Barcelona) 2a edició revisada d'*Iniciació a la història del disseny industrial*, Edicions 62, “Col·lecció Massana”.

(1999, Barcelona) Coordinadora del catàleg *Primavera del Disseny 1999*.

(1999, Madrid) *Premios Nacionales de Diseño 1998*, Ministeri d'Indústria i Energia.

(2006, Barcelona) 2a edició revisada de *Què és el disseny?*, Columna Edicions.

(2007, la Roca del Vallès) *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*, Ediciones de Belloch/ Santa & Cole.

(2007, Barcelona) *La idea y la materia. Vol.1: el diseño de producto en sus orígenes*, Ed. Gustavo Gili.

(2010, Mèxic) Coordinadora del llibre *Diseño e historia. Tiempo Lugar y discurso*, Editorial Designio i Fundació Història del Disseny.

Articles

(1981) “¿Qué es el diseño?”, “¿Qué es el diseño industrial?”, “Breve historia del diseño en los países occidentales”, “Cronología” per al catàleg de l'exposició *Diseño: Di\$eño*, organitzada pel Ministeri d'Indústria i Prodiseno.

(1983) “Les exposicions de disseny industrial a través de la història”. Dossier dels premis Delta ADI-FAD, 1983. [Inèdit.]

- (1983) “Máquinas parlantes: historia del gramófono y la radio”. Article per a l’exposició de ràdios i gramols del *Museo de Bellas Artes de Oviedo*. [Inèdit.]
- (1987) “Pla de compatibilitat total”. Pla d’accés al ferrocarril per a les persones amb discapacitat. En col·laboració amb Associate Designers, per encàrrec de Renfe.
- (1988) “Design in Catalonia”. Guió de l’audiovisual de l’exposició itinerant *Design in Catalonia*, organitzada pel BCD.
- (1988) “Les escoles de disseny a Barcelona”, per al catàleg de l’exposició itinerant *Design in Catalonia*, organitzada pel BCD.
- (1988) “Antonio Puig, S.A.”, per al catàleg dels *Premios Nacionales de Diseño 1988*.
- (1988) “Architecture and design in Barcelona”, per a la revista *Art Aurea*, n 3/88, Ulm.
- (1988) “The ornament redeemed”, per a la revista *Art Aurea*, n 4/88, Ulm.
- (1988) “Eduard Samsó: It’s like a wave”, per a la revista *Art Aurea*, n 4/88, Ulm.
- (1989) “Parlant de design graphique avec Enric Satué”, per a la revista *Design Packaging, le magazine de la communication hors medias*, n 5, agost de 1989.
- (1989) “Historia de la silla”, per a la revista *Ardi*, n 10, Barcelona, 1988.
- (1989) “Images latines”, per a la revista *Design Packaging, le magazine de la communication hors medias*, n 6, octubre de 1989, París.
- (1989) “De l’air, de l’air”, per a la revista *Design Packaging, le magazine de la communication hors medias*, n 6, octubre de 1989, París.
- (1990) “La enseñanza del diseño en el contexto internacional”, per a la revista *Adgrafica. Diseño y comunicación visual*, núm. 1, març de 1990, Ed. ADGFAD, Barcelona.
- (1990) “¿Crisis del diseño o fin del espectáculo?”, per a la revista *Informaciones*, Barcelona.
- (1991) “Impressions Paral·leles des de Berlín”, per a la revista *Impressions Paral·leles*, publicada per l’Escola Massana, Barcelona.
- (1991) “El disseny industrial a Catalunya”, per a la *Revista Unesco de Catalunya*, abril de 1991, Barcelona.
- (1993) “Moble Català Contemporani”. Redacció d’onze entrades per al catàleg de l’exposició *Moble Català*, organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat, Palau Robert, Barcelona.
- (1993) “¿Diseñas o trabajas?”, per a la revista *Oficinas*, núm. 181, Barcelona.
- (1993) “Disseny i ecologia”, per a la revista *Impressions Paral·leles*, publicada per l’Escola Massana, Barcelona.

- (1998) “El diseño de mobiliario en los setenta”, per a la revista *Experimenta, Monografía Observatorio fin de siglo, Diseño del mueble en España 1902-1998*, núm. 20, abril de 1998, Madrid.
- (1998) “Visió històrica del disseny industrial”, per a la revista *Debats Tecnològics*, n. 6, març de 1998, editada pel Col·legi d'Enginyers Tècnics Industrials de Barcelona.
- (1998) “Los años setenta: una década de transformaciones”, per al catàleg de l'exposició *Diseño Industrial en España*, organitzada pel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- (1999) “Exòtiques o invisibles?”, per al catàleg de l'exposició *Woman Made: Dones dissenyadores a Catalunya i Balears*, organitzada pel Govern balear.
- (2001) “Las escuelas de diseño Eina, Elisava y Massana”, per al llibre *Premios Nacionales de Diseño 2000*, Ministerio de Industria y Energía, Madrid.
- (2002) “Diseño y género. Las aventuras de Venus en el reino de la razón”, per a la revista *ON-Diseño*, núm. 232, maig de 2002, Barcelona.
- (2003) “Sobre la consideración artística del diseño. Un análisis sociológico”, per al llibre d'Anna Calvera (ed.) *Arte¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- (2004) “De la industria sin diseño al diseño sin industria”, per al diari *La Vanguardia*, Suplement *Culturas*, 8 d'octubre de 2004, Barcelona.
- (2004) “El disseny industrial a Catalunya”, per a *L'Avenç. Revista d'Història i Cultura*, núm. 279, abril de 2004, Barcelona.
- (2004) “El disseny i la construcció del gènere”, per a la revista *Dones Periodistes*, núm. 12, setembre de 2004, Barcelona.
- (2004) “El repte d'Internet”, per al butlletí *Plec, Informatiu Eina*, núm. 28, Barcelona.
- (2004) “A propòsit de... Living in Motion”, per al butlletí *Plec, Informatiu d'Eina*, núm. 22, Barcelona.
- (2004) “La Neue Sammlung o la síndrome de l'objecte auràtic”, a *Plec, Informatiu d'Eina*, núm. 24, Barcelona.
- (2004) “Disseny, consum i gènere”, per al catàleg *Dona, cultura, indústria*, Fundació Caixa Sabadell, Sabadell.
- (2004) “L'ensenyament del disseny, entre la formació professional i la formació universitària”, per al butlletí *Plec, Informatiu d'Eina*, núm. 33, Barcelona.
- (2004) “El disseny del televisor” i “Guia de l'Exposició”, per al catàleg *Homo Videns: Davant la petita pantalla*, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, Terrassa.

(2005) “Innovació i disseny en la joieria industrial o la tensió entre funció i ornament”, per a la publicació *Actituds. Joieria, reflexos i reflexions*, del Col·legi Oficial de Joiers, Orfebres i Rellotgers de Catalunya, Barcelona.

(2005) “Els electrodomèstics de casa nostra”, per al catàleg de l’exposició *Coses de Casa*, organitzada pel Museu d’Història de Sabadell, Sabadell.

(2005) “El disseny de la ràdio o l’objecte com a lloc de mediació” i “Guia de l’exposició”, per al catàleg *Mira’t la ràdio: 80 anys de disseny i tècnica de receptors*, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya.

(2007) “Disseny, estil i motllo”, per al catàleg de l’exposició *La utilitat del buit*, del Museu de les Arts Decoratives, Barcelona.

(2009) “El surgido de objetos: del museo al supermercado”, per al catàleg *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*, publicat per l’Associació per a l’Estudi del Moble, Barcelona.

(2009) “Artesania i disseny, reptes per al segle XXI”, per al llibre Ontañón-Prieto (eds.), *Altres mirades sobre l’artesanía*, Edicions de l’Escola Massana, Barcelona.

(2009) “Les indústries de la ràdio i els electrodomèstics abans de la Guerra Civil, 1929-1936”, a Anna Calvera (ed.), *El Sistema disseny Barcelona*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona (en premsa).

(2010) “¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto: un estado de la cuestión”, a *Diseño e Historia. Tiempo lugar y discurso*, Editorial Designio-Fundació Història del Disseny, Mèxic.

Conferències

(1994) “Quatre dilemes del disseny”: 1. “Ornament versus funcionalitat”; 2. “Disseny global versus disseny local”; 3. “Utopia versus pragmatisme”; 4. “Depredació versus respecte”. Cicle monogràfic organitzat per l’Escola Lai, locals del FAD, Barcelona.

(1994) “El control del color”, en el marc del curs *Aparadorisme i muntatges efímers*, Universitat Menéndez y Pelayo, Barcelona.

(1994) “El mobiliari català contemporani”, en el marc del cicle *Mobiliari Català*, organitzat pels Amics dels Museus, Centre d’Art de Santa Mònica, Barcelona.

(2001) “Disseny al segle XXI. Temes de futur”, dintre del cicle *Disseny: L’entorn quotidià*, organitzat per la Fundació La Caixa, Palma de Mallorca.

(1996) “Evolució de l’habitatge contemporani”, lliçó inaugural del 5è curs de projectes, Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona.

(1996) “El diseño industrial en los últimos cincuenta años”, Curso de Verano de la Dirección General de Enseñanzas Artísticas, Madrid.

(1996) “Història i evolució de la cuina”, en el marc del curs d’estiu *Cuina i cultura: història, periodisme, antropologia i actualitat del fet culinari*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

(1996) “Gerrit Rietveld”, en el marc del cicle *Vuit noms del disseny modern*, organitzat per l’Institut d’Estudis Ilerdencs i la Universitat de Lleida.

(1999) “Què és el disseny?”, en el marc de les activitats de la *Primavera del Disseny 1999*, Escola d’Arts i Oficis de la Diputació de Barcelona.

(1999) “L’ornament redimit”, dintre del curs *Per a una cultura del disseny*, organitzat per la Universitat Internacional de Menorca Illa del Rei, Maó.

(2001) “Venus al regne de la raó? Línies de treball sobre disseny i gènere”, dintre del cicle *Eina DX*, organitzat per Eina, Escola de Disseny i Art, Barcelona.

(2002) “Gaudí as designer”, dintre del cicle *Els Juliols*, organitzat per la UB i adreçat a estudiants estrangers.

(2002) “Història del disseny: un estat de la qüestió”, acte de repartiment de premis del concurs *Imageneering*, organitzat per Dupont i BCD.

(2002) “Ética y diseño”, dintre del cicle *El diseño y la innovación en España*, curs organitzat per la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas – Agencia Española de Cooperación Internacional - Ministerio de Asuntos Exteriores y Fundación Carolina, Madrid.

(2003) “Funció, estètica i art”, Escola de Cicles Formatius de disseny del CIC, Barcelona.

(2004) “Disseny, consum i gènere”, en el cicle *Dona, cultura, indústria*, organitzat per la Fundació Caixa Sabadell.

(2004) *Arte y ciencia del diseño*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, Altea.

(2005) “Disseny i reptes de futur”, convidada per l’Escola d’Art de la Garriga.

(2005) “El disseny d’aparells de ràdio”, en el seminari *Mira’t la ràdio*, Museu Nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, Terrassa.

(2009) “*L’Art Deco introducció*” i “*La difusió de l’Art Déco*”, en el marc del curs sobre *L’Art Déco* organitzat per la Fundació Història del Disseny, Barcelona.

(2009) “Disseny ecològic: entre el pragmatisme i el mite”, seminari *Disseny a partir de l’ecoinnovació en materials i productes*, organitzat per la UB, Agència de Residus de Catalunya i Departament de Medi Ambient de la Generalitat de Catalunya.

(2009) “Del museu al supermercat”, lliçó inaugural del curs 2009-2010, Escola Llotja.

(2009) “*L’aigua al servei de la higiene*”, en el Disseny HUB Barcelona, en el marc de l’exposició sobre els tocadors.

(2009 i 2010) *Historiografia del disseny*, en el Màster d'Investigació en Història de l'Art de la UB.

Congressos

(1999) “Exòtiques o invisibles? O els problemes de l'accés de les dissenyadores a la història”. Comunicació presentada a *Historiar desde la periferia. Historia e historias del diseño*, a la I Reunió Científica d'Historiadors i Estudiosos del Disseny, Barcelona.

(2000) “Sobre la consideración artística del diseño industrial. Una perspectiva sociológica”. Comunicació presentada a la II Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño, La Havana.

(2001) Ponent i directora del grup de treball “Diseño y artesanía”, a *Iberiona*, Primeros Encuentros de Artesanía Ibérica, Poble Espanyol, Barcelona.

(2001) “Designed in Barcelona: on the meaning of design when it arrived during the 50's and early 60's”. Comunicació presentada amb Anna Calvera al congrés *Representing Design-1400 to the Present Day*, de la Design History Society, Londres.

(2003) “Conclusions after The Design Museums Report”. Comunicació presentada al congrés *Techné*, de la European Academy of Design, Barcelona.

(2005) “The Designed Gender”. Comunicació presentada al XIV Congrés de la Women's History Network, *Women Art and Culture. Historical Perspectives*, Southampton.

(2006) “Intrusos tecnológicos en el salón: el cas del gramòfon, la ràdio i el televisor”. Comunicació presentada a la jornada *Espais Interiors Casa i Art*, GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'Art i Disseny Contemporanis, Universitat de Barcelona.

(2006) “From electronic DIY to industrial design. The rise and fall of the domestic appliances Industry in Catalonia”. Comunicació presentada al congrés *Connecting. A Conference on the Multivocality of Design History and Design studies*, ICDHS, Hèlsinki.

(2010) “El objeto industrial como lugar de mediación: algunas reflexiones sobre la colección de radios del MNACTEC”. Comunicació presentada a *Diseño, Imagen y Creatividad*, XII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial, INCUNA, Gijón.