

L'ORNAMENT EN L'ARTEFACTE INDUSTRIAL, PER UN PROGRAMA DE
RECERCA.

Josep M^a. MARTI i FONT.

UN TELÈFON VERMELL

Tinc davant meu un telèfon vermell. Es trata d'un producte de la indústria contemporània. Lluny de nosaltres ja els objectes exposats al Palau de Vidre de Paxton al Londres de 1851. Objectes super-ornamentats que amaguen defectes estructurals i tècnics d'una indústria encara no desenvolupada del tot.

Es probable que el meu telèfon hagués entusiasmat a algú entre els "pioners" del Moviment Modern. Haurien parlat d'ell com a objecte pur, com a forma perfecta, com a resultat d'una correlació perfecta entre funció i forma. Es probable que haguessin parlat d'ell (com varen parlat de tants objectes industrials) com a resultat de la conquesta, per part de la indústria moderna, de la seva forma i hagués estat possible l'afirmació que l'ornament ja no té cap paper a jugar en aquest àmbit. La tecnologia, els materials, la funció, justificarien, d'una manera quasi bé absoluta, la forma de l'artefacte.

El meu telèfon vermell em passa desapercebut. L'utilitzo. Es ara que busco un objecte contemporari produït industrialment que me n'adono d'ell. Ha estat el primer dels artefactes de la meua taula que m'ha cridat l'atenció; és per això que l'he escollit com a exemple sense cap necessitat de moure'm.

Artefacte sobre el qual reflexionar. Objecte industrial contemporani. No és una catedral gòtica ni tan sols una cadira de tub d'acer de Breuer (1). No sé qui l'ha dissenyat. Ni si ha estat un home sol o un equip de dissenyadors. Tan sols sé que és un producte de decisions humanes. Aquest artefacte

representa ara i per mí tot l'univers industrial.

He dit que uso aquest telèfon, és a dir, compleix una funció per a mí. Permet comunicar-me amb l'exterior sense necessitat de moure'm de la meua cadira de treball. També m'indica què pot aconseguir i com pot aconseguir aquesta comunicació. La meua cultura, els meus comportaments apresos, possibiliten aquest reconeixement necessari. Per tant, el meu telèfon té un significat doble per a mí, d'ús i de comunicació d'ús.

El telèfon i jo formem part de la mateixa cultura; els "significats" no apareixen si no es dóna aquesta identitat.

Però el meu telèfon vermell significa altres coses per mí. El color, per exemple, no és indiferent; és un telèfon vermell, no blanc o verd. Si en lloc de dir "telèfon vermell" dic "teléfono rojo" la frase em suggereix moltes més coses respecte el meu telèfon. Es pot detectar, en tot artefacte, un superàvit significatiu que no queda esgotat per l'ús ni per la significació de l'ús. I no m'estic referint únicament al tema de l'ornamentació, el que per altra banda, valoro com a aspecte molt important en l'artefacte, sinó també a aspectes més subtils que se'ns presenten en aquest tercer nivell de significació com és, per exemple (i aquest és un tema importantíssim en l'artefacte contemporani) el caràcter misteriós, cada vegada més, amb el que es presenta. Existeix un "misteri" tecnològic en el meu telèfon vermell que es manté si jo no adopto una actitud d'audàcia temerària (sobretot per la meua butxaca) i el desmunto per trencar aquest mite, per entendre'l tot garantint la continuïtat del seu funcionament. Per l'usuari d'artefactes aquest amaga quelcom "opac"; mecanismes electrònics sofisticats i que no coneix; no s'atreveix a obrir la seva carcassa per veure com funciona, i és dubtós que pogués entendre res si així ho fes. Una barrera mítica s'estableix entre l'artefacte contemporani i el seu usuari.

Anteriorment he citat de passada el tema de l'ornamentació;

el tema de l'ornament no va quedar esgotat tal com pretenien molts dels teòrics del disseny dels primers anys del nostre segle. L'ornament continua essent un tema important en l'anàlisi de l'artefacte. El meu telèfon vermell continua mostrant-me una cara privilegiada, ornamentada; un punt de vista privilegiat, la cara més atractiva, Si l'agafo i amb gest irrespectuós, casi obscè, el giro, veuré una cara amagada, un punt de vista "prohibit". Aquesta cara no ornamentada, "prohibida", reafirma l'altra, la privilegiada, posant en qüestió totes les afirmacions sobre la mort de l'ornament.

Si em considero a mi mateix com a dissenyador, si realitzo cada dia la meua tasca professional no puc conformar-me amb les visions anteriors de l'artefacte. En el moment on el meu llapis entra en contacte amb el paper començo a transformar el món i per ínfima que sigui aquesta transformació és perfectament detectable i important. Això, alhora tan evident i tan poc conscient en la majoria de nosaltres, hauria d'ésser motiu suficient per a la reflexió el més acurada possible sobre la nostra tasca.

Si transformo el món, ho faig d'una manera determinada. La meua decisió no és l'única possible. Estableixo un ordre determinat en un projecte o en un objecte determinat. Aquest ordre establert influeix directament en la utilització de l'artefacte i en la seva funció simbòlica, és a dir, marco l'origen del seu "destí". Sóc, en certa manera, un "distribuidor d'ordres diversos". La funció ordenadora, compositiva si es vol, és una de les activitats centrals del dissenyador pel que és d'immediata; és la "clau de volta" de tot el sistema.

En penúltim lloc, cal enumerar les funcions tecnològica i constructiva que, encara que són els factors en els quals el dissenyador pot dir menys coses de "collita pròpia", són imprescindibles per a la tasca de projectació de l'artefacte. És en aquest context on cal veure, i dir, que el dissenyador no és un tècnic, almenys no és un tècnic "pur", quan s'enfronta amb un problema de disseny. El paper de la tec-

nologia en el disseny és una vella discussió mai del tot resolta. El paper que juguen els coneixements humanistes i artístics és tan important com el dels coneixements tècnics.

El coneixement de les tecnologies i els materials és necessari pel dissenyador però no li és possible l'exhaustivitat d'aquest coneixement. Li cal la col·laboració, en un pla d'igualtat, dels tècnics de l'especialitat en què treballa. L'especialització del dissenyador no passa exclusivament per la tècnica; aquesta és necessària però no suficient.

Una de les grans insuficiències del disseny i un dels motius de la seva marginació fins ara així com la seva consideració com a activitat cultural "menor" és la tendència a refugiar-se en l'àmbit estrictament tecnològic abandonant, massa sovint, tots els altres aspectes de la seva activitat. Les tecnologies són cultura material humana acumulada i aquests "inventaris" tenen a primera vista un clar caràcter quantitatiu. Són la base sobre la qual es pot construir l'entorn material present i futur i salvar el del passat. Però això no és possible solament amb la tecnologia; cal més que tecnologia. La tasca del dissenyador, si és ben feta, és l'exemple. L'equilibri de l'obra ben feta es demostra mitjançant un cúmul de factors estètics i tècnics molts d'ells no quantificables.

Restava un darrer factor que cal considerar en aquest inventari que he anat desenvolupant amb la pretensió d'enfrontar-me críticament amb el meu telèfon vermell "paradigma", ara i aquí, dels artefactes. És la seva funció d'enculturació. Tot artefacte és potencialment utilitzable per transmetre els coneixements que li són inherents, des d'uns individus a uns altres o des d'unes generacions a unes altres. Aquesta funció educativa és indissociable de l'ús i de la funció simbòlica, però cal especificar-la separadament ja que no es dona una superposició absoluta respecte a aquestes. També tot artefacte forma part de la cultura acumulada d'un temps i d'un lloc i, com a part del conjunt, fa possible que aquest acomplís amb la interpretació del coneixement i de la pràctica

humanes. Cal doncs que l'artefacte sigui considerat, amb tot dret, com a factor important en la cultura humana i en la seva transmissió.

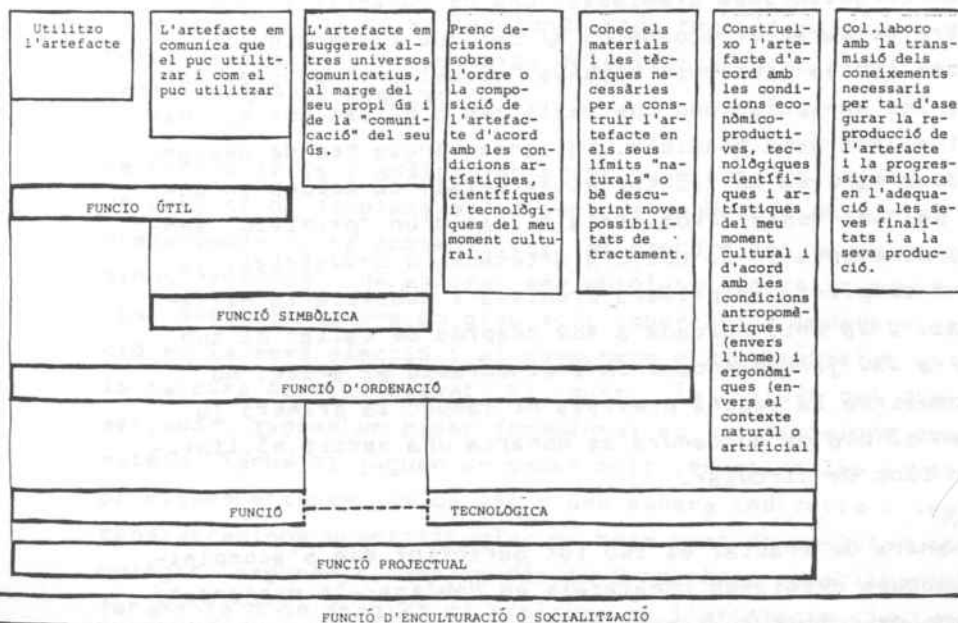
Cal mirar el meu telèfon vermell:



Els artefactes tenen sovint cares no visibles. És en el contrast entre aquestes i les visibles on es pot detectar la presència de tractaments ornamentals.



La "mala consciència" de la progressiva complexitat dels artefactes dona a estones aquests resultats, entre grotesc i "kitsch": la transparència no resol res en principi respecte a la comprensió del funcionament, en aquest cas del telèfon (B).



REALITAT ANALÒGICA DE L'ORNAMENT. UN EXEMPLE.

Per l'elaboració de models que ens ajudin a comprendre l'artefacte en la seva realitat material i com a reflexe de la cultura humana és necessari tenir en compte tots els paràmetres fins ara esmentats, en l'anàlisi, i cal també no oblidar que tot artefacte es presenta unitàriament. Cal en definitiva conservar la distància, i ser-ne plenament conscients, entre el model i la realitat que representa.

La interacció de tots els paràmetres sempre es dóna i en l'objecte industrial de manera encara més forta. L'ornament no "naturalista", l'ornament "abstracte", la profunda implicació entre ornament i estructura en l'artefacte industrial contemporani fa profundament necessària aquesta visió "completa". Veiem un exemple molt simple.

Suposem un moble que ha d'ésser construït amb un material pre-fabricat actual, i que ja té una llarga tradició en la història del disseny contemporani, el tub d'acer rodó, que ha de constituir l'estructura auto-portant d'aquest artefacte. Establim dues premisses, una de caràcter formal i l'altra de caràcter econòmic: A/ cal que la secció circular del tub es conservi, almenys "visualment" després de totes les manipulacions que realitzem i B/ cal que el cost sigui el més baix possible. En conseqüència hem de descartar dues maneres de tractar el material: el doblec en angle "per les bones" (com seria el cas d'un "primitiu" sense coneixements en la cultura artesanal o industrial) ja que no compliria la primera premissa i debilitaria el material, i la unió soldada a 45º després de tallar el tub també a 45º ja que encarriria l'elaboració és a dir, no s'acompliria la segona premissa ni tampoc la primera ja que en el pla de soldadura es donaria una secció el·líptica en lloc de circular.

Una manera de tractar el tub tot garantint que s'acomplixin ambdues premisses consisteix en doblegar-lo mitjançant un radi de curvatura (exemple típic de tot un sector del

mobiliari d'estructura d'acer). Per tal que es mantingui una secció circular en tot el perímetre del tub (almenys visualment) cal accomplir una condició tecnològica: el radi de curvatura ha d'ésser més gran que el diàmetre del tub. Existeix aquesta condició tecnològica però no la seva simètrica: podem fer el radi de curvatura tan gran com vulguem, amb la única limitació que vé donada per les dimensions de l'objecte. Aquí ja no hi ha condició tecnològica, però sí ergonòmica: suposem que l'artefacte ha d'ésser una cadira i el punt d'inflexió del tub l'unió de la pota que està en contacte amb el paviment (com en la butaca WASSILY de Marcel Breuer de 1926). Si augmentem el radi de curvatura de les potes anteriors i posteriors correm el risc de crear una cadira realment inestable (una espècie de balanç també inestable). Com podem veure, tenim un límit ergonòmic a l'augment del radi de curvatura, tan important com el límit tecnològic anterior. Si suposem que he determinat un radi "inferior" superior al diàmetre del tub i un radi "superior" que ens ve limitat per les condicions d'estabilitat de la cadira cal concloure que entre ambdós radis tenim infinites possibilitats teòriques i un nombre molt alt de possibilitats pràctiques de seleccionar un radi de curvatura que accomplirà totes les condicions tecnològiques i ergonòmiques i que aquestes, dins dels límits establerts, no condicionaran l'elecció.

La conclusió de l'anàlisi anterior (que està reforçat per un conjunt de dibuixos a les pàgines següents) és que el dissenyador no té possibilitat, al prendre les seves decisions "formals", de valorar amb absoluta seguretat aquestes; existeix sempre un grau molt important d'indeterminació en la seva elecció i el component d'arbitrarietat en la mateixa és molt elevat. El "gust", la cultura del dissenyador, juguen un paper fonamental en les decisions del mateix. També hi juguen un paper molt important les seves premisses ètiques, si es vol d'una manera indirecta i les consideracions quantificables en bona part de caràcter tecnològic, ergonòmic, antropomètric i econòmic establiran els fonaments d'on sorgirà el projecte de l'artefacte, la idea, entota la seva complexitat.

Si aquesta indeterminació formal es dona en el nivell d'una sola decisió (podríem dir-ne el nivell "atòmic") i si no som capaços d'establir els límits estrictes entre decisions formals justificables de manera quantitativa i decisions ornamentalistes, si no sabem ja distingir entre forma i ornament, caldrà concloure que el tema de l'ornament no va quedar tancat després de les afirmacions d'Adolf Loos, sobretot les de Ornament und Verbrechen (2), com tampoc ho va quedar el de la filosofia després del Tractatus de Wittgenstein, per establir un paral·lelisme tan car als pensadors que han reflexionat sobre la Viena a cavall de dos segles.

La complexitat de les decisions del dissenyador en determinar la forma dels artefactes, acompanyat de la necessitat de presa de posicions ètiques per una banda i tècniques per l'altra, fa que el tema de l'ornament continuï essent essencial en la teoria i en la pràctica del disseny contemporani.

COMPLEXITAT TECNOLÒGICA I ORNAMENT.

Un aspecte molt important a tractar respecte a la relació entre funció útil i ornament és el tema de la progressiva complexitat tecnològica de l'artefacte produït industrialment que és conseqüència del gran avenç de la ciència i de la tecnologia.

L'artefacte artesanal era, i és, simple. La complexitat era, i és, el resultat d'operacions i instrumentals relativament simples. L'ús de l'artefacte artesanal podia ésser deduït en gran mesura de la seva pròpia estructura i mitjançant un aprenentatge laboriós però molt "transparent". El control que donava el mètode de prova i error eren el centre de l'experimentació tècnica i la producció d'artefactes seguia un curs lent en el qual, si un "òptim" s'aconseguia es convertia en un "òptim" estereotípic i en model per successives manipulacions.

La mecànica i les relacions mecàniques eren el "centra" de la producció, la reproducció i l'ús dels artefactes. Per

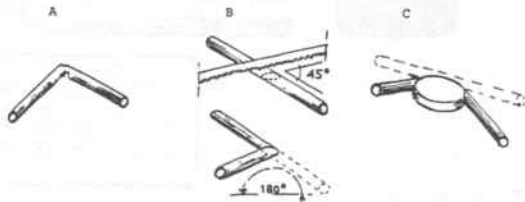
EXEMPLE
TUB D'ACER DE SECCIÓ CIRCULAR
UNIONS.

POSSIBILITATS DE TRANSFORMACIÓ PER ACONSEGUIR UNA UNIÓ EN
ANGLE DE 90º

Condicions a aconseguir:

1. Resistència garantida
2. Cost "acceptable"
3. Conservació visual de la secció circular

PROCEDIMENTS



Dobleg manual directe
("primitiu")

Avantatges

Baix cost de producció per simplicitat de manipulació.

No necessitat d'instrumental o instrumental molt simple.

Inconvenients

Estètics: no es conserva la secció circular en el punt de dobleg.

Tècnics: el punt de dobleg queda debilitat estructuralment.

Només s'acompleix la condició 2.

Tall a 45º i posterior soldadura girant les dues meitats 180º.

Avantatges

Possibilita unions en angles infinits
Resistència alta

Inconvenients

Estètics: no es conserva la secció circular en el punt de soldadura

Tècnics: existeix més manipulació que en els altres procediments (augmenta el cost).

Només s'acompleix la condició 1.

Dobleg en radi de corbatura mitjançant artefacte industrial manual o màquina-eina.

Si s'acompleix la condició tecnològica de que el radi de corbatura sigui més gran que el diàmetre del tub s'acompleixen les tres condicions.

↑
PROCEDIMENT ESCOLLIT

PROCEDIMENT ESCOLLIT

Dobleg en radi de corbatura mitjançant artefacte industrial o màquina-eina.

Aplicació a un artefacte "cadira"



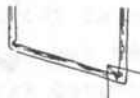
Condicions pels doblegs

Condició tecnològica: el radi de corbatura ha d'ésser més gran que el diàmetre del tub per garantir la conservació visual de la secció circular.

Condició ergonòmica: la superfície de sustentació ha d'ésser suficient i ha de garantir l'estabilitat de la cadira.

LIMITS D'INCOMPLIMENT DE LES DUES CONDICIONS

Incompliment de la premissa tecnològica



$$\text{radi} < \phi \text{ tub}$$

No conservació de la secció circular
(aixafament a l'angle)

Incompliment de la premissa ergonòmica



$$\text{radi} > \phi \text{ tub}$$

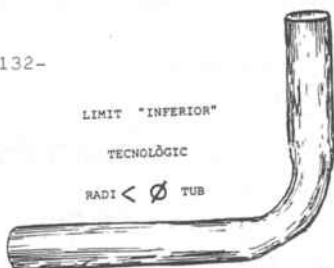
Inestabilitat més gran com més gran sigui el radi



LIMIT "INFERIOR"

TECNOLÒGIC

$RADI < \emptyset \text{ TUB}$



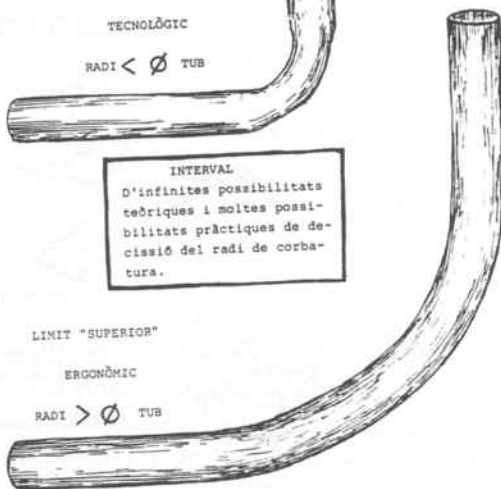
INTERVAL

D'infinites possibilitats
teòriques i moltes possi-
bilitats pràctiques de de-
cisió del radi de corba-
tura.

LIMIT "SUPERIOR"

ERGONÒMIC

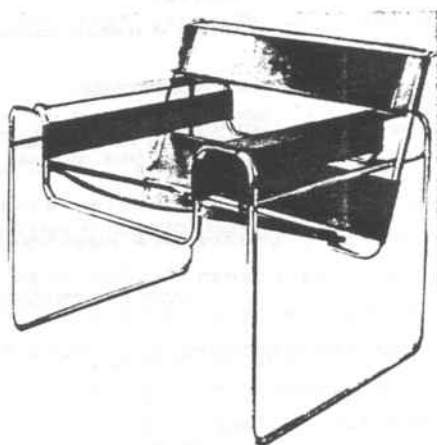
$RADI > \emptyset \text{ TUB}$



DECISIONS DEL DISSENYADOR EN
AQUEST MOMENT DEL PROJECTE:

- Acomplir límits tecnològics
- Acomplir límits ergonòmics

El dissenyador té llibertat d'actuació
en la decisió de la forma fora de les
limitacions esmentades. En aquesta de-
cisió influirà la seva sensibilitat
cultural.



tant la comunicació de l'ús de l'artefacte es feia en gran mesura a través de la contemplació del seu funcionament i de la seva estructura. Aquesta estructura mecànica i tècnica era quasi bé sempre evident per ella mateixa. Les seves parts mòbils estaven quasi bé sempre a la vista i complien dues funcions complementàries: fer funcionar l'artefacte i ajudar a deduir aquest funcionament.

Els avenços de la tecnologia i la ciència modernes i contemporànies han trasbalsat tot això. El desenvolupament de la mecànica de fluïds, de la termodinàmica, l'electricitat, etc., conjuntament amb la progressiva millora dels mitjans tècnics dels artesans que possibilitaren el desenvolupament de noves tecnologies energètiques i productives com varen ésser la tecnologia del vapor i la maquinaria tèxtil, que conjuntament han possibilitat el progressiu desenvolupament de noves tècniques d'alta sofisticació, han possibilitat un fenomen nou en l'artefacte contemporani: la progressiva eliminació visual del moviment energètic dels artefactes més sofisticats.

La màquina de vapor té un funcionament més sofisticat i menys evident que la roda hidràulica i en el motor d'explosió interna el moviment visual encara és menys evident per sí mateix. El desenvolupament de l'electricitat, l'electrònica i la micro-electrònica han dut això al paroxisme. Cada vegada més, l'artefacte de tecnologia sofisticada es mou visualment menys. I com a conseqüència el moviment "real" (mecànic) i el moviment "aparent" (comunicatiu) tendeixen a separar-se. El moviment "real" es tanca en el cos de l'artefacte, amagat per la seva "carcassa" i el moviment "aparent" es queda sense objectiu, sense funció.

Però continua existint la necessitat ineludible de comunicar l'ús de l'artefacte; per més amagat, per més emmascarat que quedi l'ús real, cal garantir almenys la comunicació de l'ús. Si això ja no es pot fer a la manera de l'artefacte artesanal caldrà fer-ho d'una altra manera. Aquesta necessitat és quelcom inherent a la cultura humana. Els homes necessitem

"pistes" del funcionament dels nostres artefactes en els mateixos, al marge de les explicacions i de les "guies" de funcionament. Altrament no quedaria garantida l'eficàcia de l'ús i, el que és més important, l'aprenentatge d'ús, sobretot per les funcions d'enculturació. Cal produir i reproduir l'ús de l'artefacte i per tant la funció comunicativa immediata cal que quedi garantida.

Si l'artefacte es fa complexe i s'amaga progressivament en carcasses la funció comunicativa d'ús ja no pot estar en el propi mecanisme sinó en la perifèria de l'artefacte, en la carcassa i integrada en ella. És necessària l'existència d'elements vicarials que indiquin el seu ús i el possibilitin. Aquests elements vicarials no tenen "llenguatge" propi d'ús degut a la seva funció vicarial. Cal que siguin revestits d'elements "retòrics", d'indicació d'ús. Evidentment tot això no dona pas a l'ornament en l'artefacte industrial però la relació amb aquest és molt estreta. Sobretot no és l'ornament afegit superficial sobre el qual ens parla Riegl (3) en els períodes històrics passats. No és tampoc l'ornament "camuflador" de defectes productius de l'artefacte del segle XIX, del qual, com deiem més amunt, els productes exposats al Palau de Vidre del Londres de 1851 en són exemples.

En aquests elements vicarials de comunicació d'ús com són els teclats, les manovelles, els pannels d'instrucció, etc., tendeix a integrar-s'hi l'ornamentació contemporània. La integració del control del funcionament efectiu encara que no evident, amb la comunicació d'aquest funcionament i amb la "concentració" ornamental abstracta és una característica importantíssima dels artefactes del nostre moment històric i es produeix una refundició progressiva entre la funció ornamental i la comunicativa d'ús quedant el funcionament efectiu amagat. Caldrà estudiar amb molta cura aquests fenòmens que diferencien profundament els artefactes actuals dels seus precedents artesanals en els que els tractaments ornamentals acostumaven a ser independents de l'ús i la comunicació de l'ús.

FUNCIO SIMBOLICA ORNAMENTAL

El problema de l'ornament és un dels temes clàssics que Loos quasi donava per resolt i realment no ho estava.

Parlar només de la funció d'utilitat de l'artefacte i de la seva comunicació és, almenys, improductiu per no dir inútil i cal acceptar l'existència del que podríem anomenar "funció simbòlica ornamental" que, en l'artefacte contemporani, tot i estant camuflada és tan real com fa cent anys. És per això que tracto conjuntament aquests aspectes del artefacte.

Marvin Harris, l'antropòleg materialista americà, cita en una de les seves obres (recentment traduïda al castellà) el següent:

(...) "Como ha sugerido Alexander Marshack, el tipo de símbolos compartidos que entrañan las líneas grabadas o las figurillas, cuyo carácter es claramente no utilitario, difiere del simbolismo implícito en la fabricación de un bifaz. Un joven del Paleolítico podía aprender cuál era el significado de un bifaz observando cómo se fabricaba y usaba. En cambio el significado de una línea en zig-zag o de una estatuilla de Venus era algo que necesitaba ser explicado" (4).

En aquesta cita de Harris són explícites les tres grans dimensions primeres en la consideració de l'artefacte: l'ús de l'objecte, la comunicació d'aquest ús i el simbolisme afegit, de caràcter ornamental, que sempre apareixen en l'artefacte industrial íntimament vinculades.

Aquesta triple dimensió formal és de molta importància a l'hora d'elaborar models explicatius de l'univers dels artefactes; però per l'elaboració de models explicatius potents tal com deia anteriorment, cal no oblidar altres aspectes també molt importants com són la tecnologia, els condicionants culturals i socials de la presa de decisions compositives, projectuals i industrial-productives i, finalment, un factor sovint oblidat: el paper de reproductors de

coneixement i d'enculturació que tot artefacte realitza condicionant, positivament o negativament, el comportament humà i l'educació. Elaborar models operatius de l'univers dels artefactes vol dir, per a mí, considerar tots, o els màxims possibles, dels paràmetres especificats anteriorment.

Intentem aproximar-nos ara a una definició d'ornament en l'artefacte. Com el podríem definir?. Reconsiderem els paràmetres analítics en l'aproximació al mateix: l'artefacte s'utilitza, l'ús ens el condiciona; també ens comunica el per què i el com s'utilitza (en un context únic per l'artefacte, l'ús i l'usuari); els paràmetres que fan referència als materials emprats i a les tecnologies ens marquen límits ben quantificables; una matèria prima o una determinada tecnologia poden ésser utilitzades de manera tradicional o de manera innovadora, és a dir, portant-les fins el límit on no podran "assumir" les nostres potencialitats transformadores. Els límits d'aquests paràmetres estan situats en un "espai finit" i són perfectament quantificables. Considerem ara la resta dels paràmetres: l'artefacte ens diu més que el seu què i el seu com i aquest "superàvit" no és fàcilment quantificable; la nostra capacitat ordenadora (o compositiva) és essencial per a la supervivència i en la constitució de l'artefacte no fa res més que reflectir la nostra capacitat essencial (i única) de constituir el nostre medi ambient; les nostres capacitats d'"ideació" (de projectació) i de transmissió educativa a les noves generacions són també essencials per a dur els límits materials de la nostra cultura més enllà. És com a mínim difícil imaginar uns límits per aquest grup de paràmetres.

Es aquest segon grup de paràmetres el que possibilita, sobre la base material del primer grup, l'aparició del fenomen de l'ornament. L'ornament és el que és injustificable en última instància en la transformació material del món. L'ornament és el darrer rastre material que es resisteix a la quantificació i potencialment infinit, de les cultures que han estat i de les possibilitats culturals del present i del futur. L'ornament és síntesi de mimesi i invenció. És refle-

xe cultural infinit.

Arribar a una definició negativa, per exclusió del que és quantificable en l'artefacte, té bastant d'insatisfactori. Però és un primer pas; sobre tot pel fet que ens és difícil rastrejar els tractaments ornamentals ara i aquí.

Caldrà dir que les construccions teòriques dels tractadistes clàssics venien fonamentades per conceptes elaborats en la Història de l'Art (sobre tot el concepte d'estil) i per l'especificitat del modus de producció artesanal en el que el rastre mimètic era molt clar.

La perspectiva històrica envers el modus de producció industrial ha estat fins ara insuficient. Caldrà desenvolupar disciplines que ens ajudin a enfrontar-nos amb el conjunt de problemes que s'expliciten en aquest article. Crec que dues d'aquestes disciplines són imprescindibles. Una és el que podríem anomenar com a "Filosofia de la Tècnica"; l'altre com a "Arqueologia industrial".

Enfrontar-se amb l'ornament (i amb els processos de determinació formal) és quelcom que es pot detectar més enllà de les afirmacions dels anomenats "pioners del moviment modern". Aquestes afirmacions radicals varen resultar al meu entendre precipitades. L'ornament no ha mort, solament s'ha transformat; ja no és naturalista, és abstracte; ja no és aplicat, està implicat en el tractament formal dels artefactes. Darrerament es dóna un ressorgiment de l'actitud ornamentalista que caldrà estudiar en profunditat tant en les causes com en les conseqüències tecnològiques, socials i artístiques.

L'ornament no ha desaparegut de l'artefacte contemporani i continua essent un concepte vàlid per a la crítica. La problemàtica clàssica plantejada per Semper i Riegl és plenament vigent. Aquesta actualitat es reflexa molt bé en molts passatges de The sense of order de Gombrich com els següents:

"Veamos las observaciones de Semper acerca del papel desempeñado por el pespunte en el diseño textil. En su opinión puede ejemplificar el más importante primer axioma del arte aplicado: la ley de hacer una virtud de la necesidad y admira el tacto con el que los "casi salvajes", todavía regidos por las leyes de la necesidad, aplican esta regla estilística (...). Tal vez fuese el apoyo de Semper i el de sus colegas reformistas lo que transfirió esta tradición a la moderna artesanía de la piel, puesto que hoy el principio de los pespuntos visibles se ha convertido en cosa corriente en el diseño.

Encontramos una aplicación más detallada de este principio de parsimonia en los comentarios de Semper sobre el trabajo de la madera. El deplora la invención de los hermanos Thonet, en Viena, consistente en doblar la madera para la fabricación de muebles, considerándola como violentar el material. Los ebanistas del antiguo Egipto se guardaron mucho de ello, pues separaron el Necesarium (lo necesario) del Commodum (lo conveniente) y expresaron esta dualidad en las formas de sus muebles. En las dos sillas egipcias, ilustradas por Semper, esta separación es perfecta. Las patas son angulares y verticales para adaptarse al principio de la estructura y este meollo estructural permanece visible bajo las garras leoninas ornamentales. También el respaldo consta de dos partes y el miembro estructural es vertical sin violentar la madera que mantiene su vigor. El respaldo propiamente dicho es un tablero inclinado y suavemente curvado, adaptado a la espalda del usuario. Precisamente porque no pertenece a la estructura puede convertirse en portador de la decoración, labor taraceada adaptada a la finalidad en vista de que el relieve hubiera resultado incómodo. Desde ahí hasta la Bauhaus el camino es todavía largo, pero al fin y al cabo es un camino" (5).

Gombrich descobreix precedents de l'actitud anti-ornamentalista de la Modernitat en els tractadistes clàssics on el "puritanisme" es fa palès quasi "avant la lettre" com es pot comprovar en les afirmacions de separació dràstica entre estructura i ornament i també en el rebuig de violentar els mate-

rials. Una altra cita de Gombrich en aquest cas no d'un tractadista sinó d'un poeta, il·lustra també molt bé els inicis del triomf de la racionalització (en aquest cas del gust neo-clàssic "funcional" sobre el rococó) dels artefactes:

"La amplitud de este triunfo queda memorablemente ilustrada en el idilio de Goethe "Hermann y Dorothea" publicado en 1797 y que describe acontecimientos de dos años antes, en el que el poeta entreteje sutilmente los efectos de la revolución francesa con el impacto del nuevo dogma purista sobre el gusto de las clases medias. El digno boticario de una ciudad provinciana de Alemania se queja de los aguafiestas que le han privado de todo placer en lo que antaño había sido su orgullo, un pabellón de jardín al que podemos imaginar como una versión menor de las famosas casas de campo rococó alemanas, con gnomos pintados, vistosa ornamentación a base de conchas y un saloncito con frescos que representaban escenas de alta sociedad. "(Goethe) Todos los transeuntes se paraban para contemplar a través del enrejado, pintado en rojo, al mendigo y al enano en traje colorado en forma de estatuas de piedra (...) admirados del aspecto de la luz brillante y coloreada que despedía la gran diversidad de conchas (...) el aspecto de los corales y galenas (...) una serie de cuadros en los que se veían caballeros y damas de gran gala (...) llevando ramilletes de flores en la punta de sus dedos afilados (...) Hoy nadie se fija en estas pinturas, y eso me da gran tristeza (...) Me hablan de nuevas modas, que los listones y los bancos de madera sean blancos... La moda pide que todo sea sencillo, liso : ni siquiera puede hablarse de dorados ni molduras. Pero en cambio se exige madera extranjera... supongo que por ser la más cara". Con esta referencia a la cara madera importada para estos "sencillos" paneles, con seguridad Goethe alude sutilmente a las modificaciones del nuevo purismo. La falta de

decoración y ornamentación debe ser compensada por materiales nobles y una ejecución exquisita que proclame enseguida que la simplicidad discriminada es cuestión de elección y nada tiene que ver con la escasez de medios. Casi podríamos decir que, cuanto más sencilla es la forma, más cuidadoso debe ser el tratamiento de la superficie y más selecto el material. Estas son cualidades fuera del alcance de lo vulgar e indiscriminator y por lo tanto se convierten en el sello del refinamiento. Parte de esta ley de compensación, como hemos visto, ha estado implícita en la tradición clásica desde el principio, pero sólo de vez en cuando ha surgido a la superficie" (6).

El problema es planteja en el moment en què l'ornament desapareix aparentment en la "forma" (o en l'estructura) de l'artefacte. Cal redescobrir-lo ja que és un concepte essencial entre altres per una possible estètica de l'artefacte industrial. Ordre i ornament són dos conceptes íntimament vinculats i ara més que mai.

On s'amaga l'ornament contemporani? En un món pla, llis, brillant, paral·lelepípedic, aparentment funcional al cent per cent (al marge de l'actuació "ingènua" de la gent en la utilització i conservació de l'ornament tradicional i en la seva manipulació per part de la indústria, és a dir, el que s'ha anomenat com a "kitsch") on és l'actuació ornamental?. Caldrà mostrar el lloc de l'ornament en l'artefacte contemporani i dur a terme recerques per establir models eficients per aquest problema.

Josep M^a. MARTI i FONT.

NOTES

- 1.- BREUER, Marcel (1902). Professor de l'escola Bauhaus; director del taller de fusteria i metallisteria d'aquesta. Autor de la famosa cadira "Wassily" i moltes altres que constitueixen models del disseny de mobiliari contemporani.
- 2.- Traducció castellana: Adolf Loos. ORNAMENTO Y DELITO (a Ornamentos y Delito y otros escritos. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
- 3.- RIEGL, Alois (1893). Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (trad. cast: Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona, 1980).
- 4.- HARRIS, Marvin (1971). Culture, People, Nature, An Introduction to general Anthropology; (traduc. cast.: Introducción a la Antropología general. Madrid, 1981, pág. 149).
- 5.- GOMBRICH, E.H. The sense of order. A study in the Psychology of Decorative Art (trad. cast: El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona, 1980, pág. 81).
La il·lustració citada en el text es troba a la pàgina 82 de l'edició castellana. Els subratllats són meus.
- 6.- Ibid. Pàgines 57 i 59. Els subratllats són meus.

Nota final: Les il·lustracions són originals de l'autor de l'article, excepció feta de les marcades (B).