

EL DESENVOLUPAMENT DEL DISSENY INDUSTRIAL
A LA INDUSTRIA.

ENRIQUE-FRANCIS MACHO

Abril 1982

(1ª part. 127 pàgines)

EL DESENVOLUPAMENT DEL DISSENY INDUSTRIAL A LA INDUSTRIA

0. Introducció	I
1. El camp del disseny, des de les aproximacions especulatives	1
2. Objecte dissenyat i objecte industrial	7
3. El menysprou especulatiu de l'objecte industrial vist per l'artista-dissenyador	16
4. L'abast real de la producció de l'artista-disse nyador	26
5. El replantejament de la qüestió : la producció comercialitzada	33
6. La dificultat d'articular el procés de disseny amb el procés de producció	39
7. L'esbarlament de la unitat entre ideació i exe cució de l'objecte, previ al mode de producció industrial	62
8. El desenvolupament del disseny industrial a la indústria	79



LA VERSIÓ INTERPRETATIVA TRADICIONAL DE LA HISTÒRIA DEL
DEL DISENY INDUSTRIAL, FINS A 1914.

1. La utilització del moviment anglès de la segona meitat del XIX, en la construcció del model interpretatiu	91
1.1. La protesta dels poblers	
1.2. La reformulació de la protesta	
1.3. L'aprofitament dels Arts and Crafts Movement	
2. L'exportació del model anglès a Alemanya: justificacions que es donen	92
2.1. Les novetats que cal introduir	
2.2. Les raons de l'exportació del model	
2.3. Les peculiaritats que aporta el reformisme	
3. L'intent de correcció de les insuficiències del model a vigília de la 1 ^a Guerra Mundial ..	109
3.1. El paper donat al Werkbund	
3.2. i 3.3. L'anàlisi del congrés de Colonia de 1914	

L'objecte industrial no ha tingut massa bona premsa. Ja al 1843, Carlyle -per a no utilitzar paraules dels predecessors i dels capdavanters del moviment de redreçament de l'entorn objectual que l'oferta de mercaderies anava llavors conformant- els havia qualificat despectivament. I com premonició del que serà comú a bona part del pensament posterior, els compara amb el bon producte, amb el producte fet a mà. Al res pecte, diu Donald Drew Egbert:

"En el seu llibre Passat i Present (1843), Carlyle s'havia avançat a Ruskin i Morris a l'atacar amb vehemència les condicions en que es realitzava el treball en la indústria anglesa del XIX, així com els productes "ordinaris i despreciables" de la màquina, els quals -declara- han d'estar inevitablement tacats per l'avarícia. En lloc d'això, demana una manufactura honesta, en el sentit literal del terme, és a dir, productes fets a mà".

Hi ha motius per a pensar que aquesta primera valoració negativa dels productes industrials tenia bastant a veure amb la situació del nou proletariat i amb l'ambient material de treball en la fàbrica, al llarg del primer període de la Revolució Industrial anglesa. Però, per les raons que fossin, el fet és que, des de llavors, ha estat poc considerat, quan no degra dat.

Curiosament, aquest prendre a l'objecte com a responsable d'una situació que inicialment li depasa -en el cas anterior, les

condicions de treball en les fàbriques angleses del dinou-
 s'ha generalitzat. El producte industrial ha estat més present
 per les relacions que estableix amb diversos subjectes i per
 les corresponents actituds envers ell, que per les seves quali-
 tats intrínseques, que per ell mateix. En el seu entorn, s'ha
 format un problemàtic joc de consideracions, compromisos i teo-
 ries -consumisme, alienació, necessitat, cultura material, etc.-
 que a més de fer-lo culpable de molts fets, l'han convertit en
 un artefacte complex. En aquest sentit, afirmava Marx, abans
 de 1859: "La producció no proporciona, únicament, un objecte ma-
 terial a una necessitat; ella també proporciona una necessitat
 a un objecte material (...) La producció no origina tan sols un
 objecte per al subjecte, sinó que també un subjecte al objecte".

No gens aliena a aquesta doble percepció de l'objecte industrial
 ha estat una gran part del pensament que es recull en les histò-
 ries del Disseny.

En primer lloc, com si les paraules de Carlyle fossin profèti-
 ques, aquest pensament ha anat aprofundint les diferències entre
 el tradicional producte artesà i el nou producte industrial, qua-
 lificant simplement a aquell com a bó i aquest com a dolent. En
 les primeres teories dissenyístiques se li imputava a l'objecte
 industrial la responsabilitat d'haver envilit el món de les co-
 ses; quan, per la seva quota de participació en l'oferta total
 de bens i per la pervivència al llarg del segle XIX tant de pro-
 cediments no excessivament mecanitzats com d'unitats de produc-

ció de caire artesanal, no podia assumir la total autoria de la degradació ambiental.

La qüestió era, sembla, d'una altra mena, més aviat relacionada -en frase de P. Vilar- amb el produir per a vendre i no per a consumir, amb una producció comercialitzada, corresponent a un fort expandiment de la demanda i a un augment de la capacitat de les forces productives. Els mètodes emprats per a fer front a aquesta producció comercialitzada van anar des de la utilització de materials substitutius i inferiors i de tècniques constructivament poc honestes, fins a la determinació de dubtoses característiques formals en els productes.

I aquest procedir provocà una tensió en l'aplicació del disseny en el procés de producció; potser determinà el gran debat, en matèria de disseny, al llarg del segle XIX i en els primers vint anys del XX. La forma tenia que amagar, simbolitzar, aparentar, emfasitzar, etc. els dèficits constructius, els dubtes en l'aplicació de nous materials i noves tècniques i els requeriments no massa ben expressats ni massa coneguts de la demanda, segons els casos.

Ara bé, aquest comportament no es va reflectir únicament en els objectes industrials, sinó que va ésser comú a tota mena de producció, mecanitzada o no, o a mitges. El que cada una de les unitats de producció, que havien introduït substancials millores tecnològiques, fossin capaces de llençar més quantitat de productes seriats amb les esmentades característiques formals, que

les que podia llançar un taller poc mecanitzat, era simplement una qüestió de número. Cosa que inclús es veuria compensada per l'abondància d'unitats d'aquest últim tipus.

L'agafar una cosa per l'altra -és a dir, l'entendre les repercussions de la transformació del mode de producció sobre el procés de determinació de la forma dels objectes, pel cantó més maliciós per al producte industrial- pot ésser comprensible en els primers moments del canvi. És fins cert punt lògic que les inseguretats presents en una època determinada s'atribueixin a tot allò que es presenta com a nou i que, a més, es fa evident a tota la societat del moment.

Però el curiós és que aquest tic s'hagi perpetuat en les interpretacions posteriors de la història del disseny. Hi ha tota una línia d'explicació històrica del fenomen del disseny que arrenca del menyspreu envers el producte industrial i que analitza la producció, tant teòrica com pragmàtica, d'un munt de personalitats excepcionals que neguen -o que, al màxim, accepten a finals de segle i amb reticència- capacitat estètica a la producció realitzada amb intervenció de procediments mecànics.

Es a dir, un model interpretatiu del producte dissenyat que es basa en el producte no-industrial. I aquest arrel no es precis anar a buscar-la a meitats del XIX sinó que es troba, en tota la seva plenitud, en temps posteriors al final de la Primera Guerra Mundial.

D'aquesta manera, es conformen, tant en el pensament com en l'ac

ció dissenyística, dos estaments en el món dels objectes: el del producte dissenyat, emparentat de molt aprop amb el producte no-mecanitzat i el del producte industrial. Quan en el període d'entreguerres i, especialment, després de la Segona Guerra Mundial, s'intenti reconvertir el tarannà poc industrialista del Disseny, ja estaran massa consolidades les distàncies entre els dos estaments.

T. Maldonado, referint-se a la tècnica -que ell declara "fenòmen intimament vinculat al disseny industrial"- diu:

"L'idealisme havia reduït a la tècnica en el ghetto de la producció estructural, és a dir, havia fet de la tècnica un fenomen estrany, i inclús advers, a l'univers de la producció super-estructural. Però la veritat és molt diferent: la tècnica està present tant en la execució dels "productes supra-estructurals" (configuracions simbòliques de tota mena), com en la de "productes estructurals" (configuracions objectuals de tota mena)".

Utilitzant la terminologia i les categories emprades per Maldonado, sembla que es pugui afirmar que el model interpretatiu tradicional de l'evolució del disseny remet a l'objecte, matèria de la seva anàlisi, no al ghetto de la producció estructural, si no als cels del producte supra-estructural. En tant en quant es desvincula de l'objecte genèric -l'objecte industrial, sense firma del dissenyador-, d'una banda, es deslliga del desenvolupament

pament de l'estructura productiva corresponent al nou mode de producció. D'una altra banda aquest allunyament permet de primar l'establiment d'una forta filiació amb la creació artística. Això últim, minvat el contingut crític de les primeres etapes, quedarà palès amb les diverses modalitats del modernisme: els objectius de la projectació de l'artista-dissenyador seran fonamentalment de tipus artístic i considerablement apartats de l'aparell productiu.

En qualsevol cas, l'èmfasi es col·loca en les articulacions amb la crítica social i amb els aspectes artístics. Mentrestant el producte industrial queda al marge, obscurit d'antuvi per l'atenció cap a l'objecte més únic que seria -en el temps dels capdevaners anglesos- i cap a l'obra d'art no imitable, en el temps immediatament anterior a la Primera Guerra Mundial. Al 1914, i amb ocasió del Congrés de Colònia del Werkbund, Bruno Taut afirmava: "Només espontàniament pot fer-se quelcom bell. No cregueu que parlo de coses completament vanes, de l'anomenat art pur. El que dic es refereix a qualsevol objecte bell. Si un gran artista crea una cullera bella, Van de Velde, per exemple, aquesta cullera amb tota seguretat es difon. I serà imitada una i altra vegada, fins que ja no se la distingeixi d'una cullera ordinària".

I perquè no hi hagués dubtes sobre l'opinió que mereixia la no distinció entre la cullera dissenyada i la cullera ordinària, W. Riezler afegia: "l'orador que ha parlat abans, ha comentat la difusió promoguda per una cullereta de Van de Velde. Tots co

neixem aquesta difusió, però no crec que el propi senyor Van de Velde estigui molt content d'ella".

A això quedava reduït el deler de millorar l'entorn objectual i l'interès pel objecte industrial.

1. El camp del Disseny, des de les aproximacions especulatives
Per regla general, les diverses aproximacions al Disseny contem-
plen, en última instància, el mateix fenomen: la determinació de
les característiques formals de la producció. Però, les coordena-
des a partir de les quals es realitza aquesta anàlisi són hete-
rogenees; cosa que dona lloc a tractaments del Disseny on priva al-
guns dels seus aspectes per damunt, o de vegades en detriment, de
la resta.

1.1. Així, s'ha anat conformant una sèrie de visions diferents
-a sovint, contradictòries-, en cada una de les quals la fixa-
ció de la forma s'explica per motius fonamentalment dis-
tints, ja siguin propis de la creació artística, ja per raons
de tipus tecnològic, econòmic, comercial, comunicatiu, cultural,
simbòlic, etc. De cada una d'aquestes visions es pot trobar
suficients mostres en la historiografia del Disseny.

Un segon nivell de complexitat ve provocat per la transceh-
dència que es concedeix al fenomen aquí considerat. Aquesta
transcendència apareix amb una certa constància al llarg de
la vida del disseny. La seva presència en els temps moderns
no pot extranyar, degut a que la importància i ubiqüitat del
món dels objectes incideix fortament en les pautes de com-
portament de la vida quotidiana dels homes.

Però, també es troba en els moments inicials del Disseny. En
aquells moments, la preocupació per l'aspecte exterior dels
objectes es contemplada com una incapacitat dels productes
industrials per a construir un acceptable nou entorn objec-
tual de la societat. La crítica al producte industrial es

converteix moltes vegades, al llarg de la primera etapa, en crítica del nou aparell productiu sorgit de la Revolució Industrial.

Esquemàticament, aquest segon nivell de complexitat es pot plantejar així:

- el disseny és preferentment una qüestió tancada en ella mateixa
- é el que és fonamental ~~és~~ precisament les relacions que la projectació estableix amb el context socio-econòmic, amb les ideologies dominants a cada període, amb el sistema econòmic, amb el teixit cultural, amb els corrents d'avantguarda artística, amb les normes de conducta social i individual, etc.

En tot cas, a l'hora de construir un repertori dels elements característics i definitoris de l'activitat dissenyística es fa evident la dualitat entre:

- la heterogeneïtat en els enfocaments
 - i la unicitat del fenomen a considerar,
- de tal manera que ~~val~~ parlar d'elements comuns a totes les aproximacions i d'elements, l'essencialitat dels quals per a determinar l'activitat dissenyística apareix únicament en alguns dels tractaments, però no en tots ells.

En la mida que aquest segon grup és quantitativament i qualitativament més important, es van configurant diverses alternatives d'entendre l'activitat dissenyística. I amb aixó, una major dificultat per aprehendre l'íntim del disseny.

1.2. De l'observació del conjunt de les existents aproximacions, doncs, hom pot distinguir, en el camp del disseny, una perspectiva àmplia, pluri-disciplinària, oberta, però també esvaïda, contradictòria.

De tal manera que en una primera avaluació, podria caracteritzar-se al Disseny Industrial com un espai de dicotomies:

- Art-Tècnica
- Continuitat-Canvi
- Artesania-Indústria
- Valor d'ús-Valor de canvi
- Forma-Funció
- Necessitat-Futilitat
- Connotació-Denotació
- Producció-Consum
- Objecte-Entorn
- Innovació-Mimesi
- Cultura-Naturallesa
- etc.

Lògicament, no totes aquestes parelles de termes estan presents en tots els plantejaments; tampoc tenen la mateixa importància a cada moment de la història del disseny. Així, per exemple, el binomi Artesania-Indústria és fonamental en la primera fase, fins a la majoria d'edat; després es mostrarà irrelevant, per a tornar a aparèixer en el disseny contemporani.

1.3. La suc.cesiva el.lecció d'elements de l'apuntada llista pot ajudar a definir els diferents enfocaments. Però, sí del que es tracta és d'aconseguir una definició de la pràctica di-

ssenyística com a professió, convindrà rebaixar la bipolaritat d'aquest espai; cosa possible de fer si es té en compte la major part de les dues alternatives de cada parella. La complexitat resultant serà elevada, segurament massa elevada.

Exemple d'aquesta complexitat és la definició de disseny aprovada per l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) en l'any 1969:

" El disseny industrial és una activitat projectual que consisteix en determinar les propietats formals dels objectes produïts industrialment. Per propietats formals, cal no entendre únicament les característiques exteriors, sinó, sobretot, les relacions formals, funcionals i estructurals que fan que un objecte tingui una unitat coherent des del punt de vista, tant de l'usuari com del productor. Perquè, mentre que la preocupació exclusiva pel traç exterior d'un objecte determinat comporta el deler de fer-lo aparèixer més atractiu o també dissimular les debilitats constitutives, les propietats formals d'un objecte són sempre el resultat de la integració de factors diversos, tant si són de tipus funcional, cultural, tecnològic o econòmic"

Tomàs Maldonado, inspirador de l'esmentada definició, al 1977 palesava la diversitat dels factors a tenir en compte pel dissenyador i que s'integren en la següent definició:

" D'acord amb aquesta definició, projectar la forma significa coordinar, integrar i articular tots aquells factors,

els quals d'una manera o d'una altra, participen en el pro
cés constitutiu de la forma dels productes; i mab aixó es
 fa referència tant als factors relatius a l'ús, fruïció i
 consum individual i social del producte (factors funcio-
 nals, simbòlics o culturals) com els corresponents a la se
va construcció (factors tècnic-econòmics, tècnic-construc-
 tius, tècnic-sistemàtics, tècnic-productius, i tècnic-distri-
 butius)"

En una línia semblant de pensament pel que fa referència a
 la complexitat de l'activitat del dissenyador i a no obli-
 dar cap de les seves responsabilitats socials, Gui Bonsiepe
 fixava, dos anys abans, quatre criteris a tenir en compte a
 l'hora de dissenyar: "el context socio-econòmic de l'activi-
 tat projectual", "l'estructura tecnològica", "la complexitat
 del producte" i "el major o menor grau de dependència res-
 pecte als objectes de la tradició artesana"

1.4. En resum, doncs; el suggeriment del Disseny com un espai de
 dicotomies, apuntat en gran part per:

- l'heterogeneïtat dels enfocaments (fets a partir de punts
 de vista artístics, econòmics, comercials, culturals, tecnolò-
 gics, sociològics, comunicatius, etc) des dels quals es con-
 templa la determinació de les propietats formals de la /
 producció.
- l'establiment (o no) de relacions amb els grans paràme-
 tres de les respectives formacions socials (sistema eco-
 nòmic, ideologies dominants, avant-guardes artístiques, com-
 portaments socials i individuals, etc)

Superar el caire binari d'aquest espai -que les successives aproximacions han fet tant imprecís- en ordre a concretar el perfil de l'activitat concreta del dissenyador professional, demana confeccionar un llarg inventari de funcions i de criteris.

D'aquesta manera, s'intenta excloure el mínim número possible d'alternatives, a fi de no limitar la tasca del dissenyador; inventari, en conseqüència,

-- dotat d'una certa dosi d'ambigüetat al ser excessivament ambiciós. Així, es dirà que el disseny és pont entre els interessos del consumidor i els del productor; que té característiques artístiques juntament amb altres eminentement tècniques; que la seva activitat és industrial, però que es du a terme amb certa independència dels poders industrials, etc.

-- en tot cas, bastant inabastable, tant per l'amplitud de coneixements que es requereixen, com perquè suposa una capacitat de decisió en diferents camps, que generalment no és té.

2. Objecte dissenyat i objecte industrial.

Devant de les dificultats teòriques per a concretar l'espai del Disseny i per a esbossar els trets d'aquells que són els socialment legitimats per a determinar les propietats formals dels objectes, cal contemplar la rotunditat i l'abundància dels productes que constitueixen el paisatge cultural de la societat urbana. Es una futilitat, per evident, l'afirmar que la majoria d'aquests productes, avui en dia, són manufacturats. Tota mecanització i serialització demana una més o menys acurada descripció, anterior al fet material de produir, del que es va a fer i de com es farà. Per tant, un disseny previ.

Sembla, doncs, que hi hagi un cert desajust entre l'enrevessament de les explicacions de tipus especulatiu del fenomen del disseny i la contundent evidència de l'objecte industrial, dissenyat per endavant.

La frase de Siegfried Giedion "Els objectes van demostrar ser més forts que els judicis" -referida a la interacció entre la producció de meitats del dinou anglès i els judicis llavors fets per a millorar-la- pot ampliar-se a la majoria de les formulacions teòriques, tendents a generalitzar les relacions entre els objectes i la seva projectació.

2.1. En aquest sentit, la presència de grans categories dins el camp del disseny -tals com disseny d'autor i disseny anònim, disseny deliberat i disseny inconscient, intenció de disseny i disseny sense intenció- pot relacionar-se amb un intent d'explicar aquest desajust.

En efecte, aquestes classificacions de caràcter binari respo

nen a criteris diferents. Així, per exemple, l'aplicació dels qualificatius "anònim", "inconscient", "inintencionat" al substantiu "disseny", donen lloc a termes que no són sinònims, i, per tant, signifiquen aspectes diferents del conjunt disseny. Però, d'una manera més o menys immediata, pre-suposen una ordenació de la qual sembla que es parteix; és a dir, la divisió de la projectació dels objectes en dos compartiments, entre els quals no sembla haver-hi massa relació:

- a.- El Disseny consagrat com a tal, el manifest, deliberat, i fet per els seus autors amb l'evident intencionalitat de projectar un objecte ben dissenyat.
- b.- L'altre disseny, que cobreix la qüestió projectual de la generalitat dels productes industrials amb la realització d'una mena de disseny subterrani, gairebé al marge dels canals ortodoxes per a fer-ho.

El fet que aquest últim hagi sigut, i sigui, el numèricament dominant invita a fer una reflexió sobre tal distinció, sobre els qualificatius atorgats als esmentats compartiments i, en última instància, sobre el perquè el Disseny s'ha alineat únicament amb un sector minoritari de la producció industrial.

- 2.2. L'atenció cap a aquestes qüestions indueix a mirar cap endarrera, tal com es fa en molts aspectes de la moderna societat industrial. Es a dir, cap a la Revolució Industrial, quan les modificacions de les condicions existents permet de con-

templar un abans i un després en la manera com s'obtenen els productes i la seva aparença. I entremig, la ruptura de molts dels rols tradicionals, l'aparició de nous i l'adaptació, més o menys dificultosa, d'alguns dels vells.

La incidència dels fets corresponents a la Revolució Industrial sobre la manera de produir la forma és un dels aspectes de la incidència d'aquests fets sobre la forma de produir. I si els canvis en el procés de producció i en les pautes de consum van ésser un dels trets sobresortints i més evidents del període, també ho van ser-ho les consegüents alteracions en tot allò que fa referència a la fixació de les propietats formals de la producció.

Per a fer palès el grau d'aquestes alteracions en la manera d'establir la forma dels objectes ens pot ser convenient utilitzar l'anàlisi realitzada per R. Williams, on es mesura el procés de transformació social mitjançant l'aparició de noves paraules existents:

"El camp que els canvis produïts en aquestes paraules importants cobreixen és, una vegada més, un camp de transformació general que introdueixen molts elements que ara tenim per específicament moderns per situació i sensibilitat. La tasca que em proposo és de definir les relacions que hi ha en l'interior d'aquest model general de transformació"

En aquest sentit, R. Williams, a "Cultura i Societat. 1780-1950": assenyala l'aparició d'aquestes noves paraules i sig

nificats en un període de la història anglesa i remarca la importància d'aquest fet per a demostrar la magnitud del canvi social:

"A les últimes dècades del segle XVIII i a la primera meitat del XIX, una sèrie de paraules, les quals són ara d'importància cabdal, foren usades per primera vegada en l'anglès corrent o, si ja eren d'ús general en la llengua anglesa, adquiriren noves i importants significacions. Aquestes paraules donen un model general del canvi, de què ens podem servir com d'una manera de mapa que ens permetria identificar de nou aquelles transformacions de vida i de mentalitat més amples a què les transformacions de la llengua òbviament es refereixen"

--Del conjunt dels nous significats, tria cinc paraules

"Cinc paraules ens donen els punts claus a partir dels quals podem traçar aquest mapa", que són, per l'ordre en que les cita: Industria, Democràcia, Classe, Art i Cultura.

Doncs bé, tres d'elles --Industria, Art i Cultura-- constitueixen el marc en el sí dels quals es desenvoluparà l'activitat dissenyística.

--Encara més: R. Williams dóna una llista dels autors que analitza, amb la data en la que cadascun d'eïls tenia vint-i-cinc anys. Entre 1835 i 1860, fa esment de vuit noms. La meitat correspon a figures del pensament, i també

de l'acció, interessades per la qualitat formal dels productes, gairebé conegudes per la seva dedicació a aquesta matèria: August W.N. Pugin; John Ruskin; William Morris i James McNeil Whistler.

2.3. A partir dels canvis que la Revolució Industrial imposa a les normes i els costums d'acord amb els quals es realitza la projectació dels objectes, es pot analitzar la consegüent evolució de les tasques de les persones socialment legitimades, en el vell ordre per a concretar l'aspecte formal de la producció.

Aquesta evolució s'acostuma a explicar mitjançant la conversió de l'artesà-artista en dissenyador industrial, a través de l'etapa intermedia de l'artista-dissenyador; figura, aquesta última fonamental i que, al perviure més de mig segle, conformarà el perfil del futur dissenyador industrial i, del qual es proclama el predecessor immediat.

2.3.1. Històricament,

- l'artista-dissenyador apareix en els moments de transició del modus de producció, com una reacció contra la mala qualitat de la producció i com un defensor practicant de la vella coherència de la manera de fer els objectes artesanals.
- En la mida que amb el pas del temps, augmenta la seva experiència de treball en el sí de l'estructura social de la nova societat, es va delimitant el seu rol, fora de l'organització fabril. Tant els produc

tes que projecta i construeix, com els seus plantejaments estan ^{per a} del món industrial. Venen a ser considerats com l'excepció del tipus de funcionament dominant.

- A partir de l'enfortiment del status de l'artista -dissenyador -tant professional, com social, artístic, etc.- i de la seguretat que permet el tenir-se com l'alternativa de qualitat al modus de producció fabril, accepta, de tant en tant, realitzar encàrrecs que li fa la indústria: projectes d'objectes per a ésser produïts mecànicament i d'una manera seriada.

Aquests dissenys seran realitzats des dels seus supòsits; els standards de qualitat d'aquests objectes, quan estiguin en el mercat, seran molt superiors als de la majoria de la producció corrent.

- D'aquesta manera l'artista-dissenyador, a les característiques inicials d'artesà i d'artista, afegeix, de mica en mica, les de dissenyador. El pas per a qualificar-se com dissenyador industrial ja no serà una qüestió qualitativa, sinó únicament quantitativa; és a dir, es podrà realitzar quan el número de dissenys encarregats per la indústria siguin suficients com per a justificar el tràmit del canvi de nom.

Així doncs, el que sembla un successiu i subtil canvi de paraules - artesà-artista; artista-dissenyador i

dissenyador industrial - és l'explicació que més ha reïxít de l'evolució de la persona encarregada de donar la forma adequada als productes del seu temps; explicació que reposa en la conducta dialèctica de la figura clau, de l'artista-dissenyador:

- a.- d'una banda s'allunya, voluntariament i per principi del sistema industrial
- b.- d'una altra banda, es va acostant, dèrs de la seva posició marginal al fet fabril, mitjançant col.laboracions puntuals i fetes a instàncies de la indústria.

2.3.2. Aquest procedir de l'artista-dissenyador permet l'establiment de dos relacions que cal tenir en compte. La primera fa referència a les vinculacions entre l'objecte per ell projectat i l'objecte produït per la indústria; aquest, l'objecte genèric, que porta l'estigma de la mala manera de produir és redimit per l'exemple del bon acabat del producte creat per l'artista-dissenyador, fidel als standars qualitatus de la bona producció artesanal.

La segona correspon a la relació entre el seu treball i el procés de fabricació de la indústria. El seu apartament voluntari del procés de treball fabril li permet no veure's afectat per la successiva divisió del treball. D'aquesta manera, a l'hora de col.laborar amb la indústria, serà de les poques persones que

podrà tenir una visió unitària i global de l'objecte; cosa que no estarà ja a l'abast dels que participen directament en la producció.

Amb la consumació de la substitució de la seva figura pel dissenyador industrial, aquestes relacions s'afermaran més, tant en quant es considerarà dissenyat unicament l'objecte projectat per el dissenyador industrial.

Per tant, quedaran consolidades les diferències entre el producte industrial i el producte dissenyat. Igualment, la projectació de l'objecte serà considerat com qüestió apart del procés de producció, estrictament parlant.

- 2.4. En resum: L'artista-dissenyador, en el seu treballar, havia fixat un tipus de relació molt determinada entre l'objecte projectat i, moltes vegades, construït per ell o pel seu taller, i la resta de la producció. Aquesta relació, al ser heretada pel dissenyador industrial, donà compte de la presència de dos grans estaments en el món dels objectes: el del producte projectat pel dissenyador - i al qual se li dirà producte dissenyat - , i la resta de la producció industrial, dissenyada per altres canals.

Per regla general, les històries del disseny reposen en la successió d'aquests objectes dissenyats. Normalment, quan es preten generalitzar, es fa en base a les individualitats més destacades: amb noms il·lustres i amb les seves obres es

poden construir teories i tendències del fenomen del disseny únicament tirant mà dels ajuts que es puguin aconseguir d'al tres branques ja siguin artístiques, econòmiques, culturals, o científiques.

Heus aquí, establerts i incorporats a la doctrina del disseny, els compartiments plantejats en el punt 2.1.

3. El menyspreu especulatiu de l'objecte industrial, vist per l'artista-dissenyador

L'explicació usual dels efectes de la Revolució Industrial sobre el treball de la persona facultada per a la projectació dels objectes, per tant,:

- es fonamenta en el reduccionisme de considerar únicament els dos modus de producció com a pols oposats i consecutius.
- es resol mitjançant l'acarament entre, d'una banda, el producte industrial i el seu corresponent procés de treball, i, d'una altra, l'objecte projectat i realitzat en el taller de l'artista-dissenyador.

No obstant, en aquesta explicació està subjacent una versió excessivament simplificada de la transició del mode de producció. Ni la transició és tan lineal, ni tan ràpida com perquè històricament quedi justificat l'excessiva polarització dels elements que componen aquella explicació:

- unitat i coherència de la manera de fixar la forma en la vella producció
- mala qualitat projectual i constructiva, a més de la formal, dels productes obtinguts mitjançant mètodes industrials
- decrement generalitzat per la preocupació formal de la producció, que pràcticament queda reduïda en els tallers i obradors de l'artista-dissenyador
- presentació de la producció d'aquests últims com la successora d'aquella unitat artesanal i com alternativa al sistema

de determinar la forma, que es segueix en la indústria.

3.1. Un dels pilars d'aquesta explicació és precisament el rebuig de l'artista-dissenyador del sistema productor dominant; des d'aquesta posició podrà contemplar la crítica situació de la qualitat de l'entorn, conformat pels productes oferts per la indústria.

En efecte, la majoria dels grans noms del disseny euro-peu -anglès i continental-, al menys fins la Primera Guerra Mundial, no acostuma a contemplar la producció industrial, o, si ho fan, l'estimen com de segon ordre.

Així, ja a ple segle XX i a vigílies de l'inici de l'es-mentada guerra, Van de Velde afirmava:

"Mentre hi hagin en el Werkbund artistes i mentre aquests tinguin alguna influència sobre la seva marxa, protesta-ran contra tota proposta d'establir un canon o tipifica-ció. L'artista és sempre, en el més íntim del seu ser, un ardent individualista, un creador lliure i espontani; mai es sotmeterà, per la seva lliure voluntat, a una dis-ciplina que li obligui a acceptar un tipus, un canon" (1914).

A Anglaterra, C.R.Ashbee és citat com un dels primers ar-tistes-dissenyadors que accepten la màquina: "Sovint es suposa que no pot haver bellesa en els productes de la màquina o que la bellesa d'un objecte mecànic descansa en el seu grau de conformitat amb el standard de la peça fe-

ta a mà. Però, l'experiència no demostra aquesta suposició. En la moderna indústria mecanitzada, els standars són necessaris i també la standarització. La comunitat necessita d'ambdós" (1911)

Però, segons T.Benton, "quan Ashbee parla de standarització, està pensant en un "standard d'habilitat manual i bon gust". Ell volia que l'artesà fos capaç de fer dissenys per a una producció de masses, independent de constryiments comercials, protegit per les guildes i escoles professionals de la demanda dels industrials".

W.R.Lethaby -segons R.Plummer "Professor de disseny al Royal College of Art i primer cap de la Central School, era d'alguna manera el pensador de la Design and Industries Association"-, en el 1914, considerava així els productes industrials:

"Els productes del disseny industrial tenen la seva pròpia excel·lència (...) bens de segon ordre, ben formats, uniformes, forts, ben ajustats, útils; de fet com la mateixa màquina"

3.1.1. Deixant de banda el grau de sagacitat que pugui merèixer aquest tractament del producte industrial, aquesta inadvertència pot considerar-se vinculada amb l'acusació que fan al sistema productiu de degradar l'oferta de mercaderies. Sempre i quan, lògicament, s'acompleixi la hipòtesi

de que la major part d'aquesta oferta correspongui a objectes manipulats mecànicament i obtinguts d'una manera seriada.

Si aquesta hipòtesi és certa, també serà coherent la reacció de l'artista-dissenyador en contra de les capacitats estètiques de la màquina, a favor de potenciar les possibilitats manuals del treballador, i en defensa de la manera artesana de produir, on el procés de creació no estava subjecte a tants condicionants com en el sistema de la factoria. En aquest sentit, pot ésser oportú el recordar els noms amb els quals Morris, Mackmurdo, Ashbee, etc. batejaren les corporacions i tallers per ells posats en marxa, al llarg de la segona meitat del segle XIX anglès.

- 3.1.2. Però, la hipòtesi serà falsa, en el cas de que les capacitats manuals haguessin tingut una no menys presentable importància en moltes de les branques de l'estructura industrial i si el nivell d'innovacions tècniques introduït en les respectives unitats de producció no hagués estat aclaparador.
- 3.1.3. Doncs bé, el que interessa aquí de remarcar és precisament això: que la transició, que té lloc en el transcurs del segle XIX, permet la pervivència de formes de producció amb característiques pròpies del vell

sistema, freqüentament amb les noves factories. I entremig, una abundant combinació de les dues formes. Ja M. Dobb ha explicat que la Revolució Industrial és una transformació en l'estructura econòmica i industrial:

a) que és llarga, que afecta diferencialment als diversos sectors econòmics i que pren pautes diferents segons els països:

"Es avui lloc comú que la transformació de l'estructura industrial a la qual se li ha donat nom de Revolució Industrial, no va ésser un esdeveniment únic, que pugui ser ubicat dins el límit de dues o tres dècades. La desigualtat en el desenvolupament entre diferents indústries va ser un dels trets més sobresortints del període; i les històries de les diferents indústries i fins i tot de sectors de la mateixa indústria (per no parlar de la indústria en diferents països), no solament coincideixen en punt a la cronologia quant a llurs principals etapes, sinó que, ocasionalment, la transformació de l'estructura d'una indústria particular va constituir un procés perllongat al llarg de mig segle"

b) i en la que perviu la vella producció, i no d'una manera marginal:

"El que és més notable és la pertinència amb la qual el vell modus de producció va sobreviure,

conservan al llarg de dècades un paper gens desdenyable, inclús en aquelles indústries on la nova producció fabril ja havia conquerit part del camp"

Per tant, ^{no} perquè la fàbrica es converteixi en el model de la nova etapa, la resta d'establiments van de saparèixer o perdre importància en molts sectors econòmics. En el mateix espai geogràfic i en el mateix temps, al llarg d'un període perllongat, hi ha una convivència entre unitats de diferents tipus de producció: des de les típicament artesanes -on la baixa producció individual venia compensada pel número de tallers existents, com mostren els censos i estadístiques del segle XIX- fins a les organitzacions fabrils, passant per les manufactures i establiments que havien mecanitzat fases de la producció, però on el treball manual era encara predominant.

Dins aquesta varietat, al incloure, com una possibilitat més i no com alternativa gairebé única, el conjunt de les guildes, cofraries i tallers muntats pels artistes-dissenyadors. D'entre els més coneguts: Morris, Marshall, Faulkner i Companyia, fundat el 1861; Morris i Companyia, al 1875, Century Guild, al 1882; Art Workers Guild, al 1884; Homes Arts and Industries Association, al 1884; Guild and School of Handicraft, al 1888; Arts and Craft Exhibition Society, al 1888; la colònia

d'artistes de Darmstadt, al 1899; Werstätte für Hnadwerkskunt, al 1898; Werkstätte Wiener, al 1903...

3.1.4. Aquestes consideracions permeten, en primera instància d'atenuar la total responsabilitat que se li dona a la indústria en el procés d'enviliment de l'entorn objectual de l'Anglaterra del dinou. Per molt baixa que fos la qualitat de l'output de la indústria, tenien que coincidir, a més altres causes per a aconseguir l'esmentat enviliment, ja que l'oferta de productes industrials no cobria, ni de bon troç, el conjunt de les mercaderies que formaven la producció total.

I, per tant, cal minvar, per insuficients -que no, pot ser, per justes- les acusacions contra la indústria i estendre la culpabilitat a altres sectors.

Finalment, també, hom pot dubtar de la validesa de la hipòtesi que permetia una coherència en el rebuig especulatiu de la producció industrial. El no acompliment de la hipòtesi no admet la inatenció dels artistes-dissenyadors en vers, únicament, els productes obtinguts mitjançant procediments mecànics. En tot cas, el ventall de productes no objecte de la seva consideració tenia que haver sigut molt més ampli.

En resum, l'haver emfasitzat com a característica de

les unitats de producció en el període de transició del sistema econòmic, no l'avanç de la factoria, sino el ventall de diferents tipologies d'establiments de producció, ha permès de recelar del caràcter unidireccional de l'explicació històrica donada a la figura de l'artista-dissenyador.

3.2. Un segon element d'aquesta explicació és el presentar a la producció de l'artista-dissenyador com l'alternativa de qualitat, en front del sistema de determinar la forma que segueix l'estructura productiva del XIX. D'aquí, es despren l'aparició de dos únics models de projectar, a partir de la unitat i coherència existent en la manera de fer-ho en la vella producció.

3.2.1. Però la varietat en les unitats de producció, lògicament, suposa el disposar de diverses vies d'aplicació de la projectació al procés de producció. Si es considera que hi ha una única via de fer-ho en el procediment artesanal, caldrà inferir que aquesta es disgrega en diverses alternatives, en funció de la diversitat dels procediments productius.

Perque sembla versemblant el suposar que les normes i els costums del vell model de producció van demostrar ser insuficients per a aconseguir una unitària i coherent formulació de la configuració dels productes, en les esmentades unitats de producció.

En primer lloc cal apuntar, doncs, la disgregació de

la manera habitual de determinar la forma de la producció en diferents maneres de fer-ho, i no únicament en dues alternatives, la industrial i la de l'artista-dissenyador.

3.2.2. Però, a més, aquesta disgregació, conseqüència del de sigual grau de desenvolupament de la divisió del treball, de l'agregar home-màquina i de la innovació tec nològica aconseguida, es veurà ampliada per, entre al tres:

a) factors externs al mateix acte de produir, però igualment pertanyents al fenomen conjunt de la Revolució Industrial. Així, únicament respecte a la demanda, i als efectes que aquí interessa, es pot fer esment de:

- l'augment de mercat i de intercanvi
- els canvis en el caràcter dels productes o oferir, provocats tant per l'ascensió econòmica de la burgesia, com per la modificació i desorientació en els standards del gust dominant.
- l'aparició massiva d'una demanda d'articles considerats inferiors, de baix preu, destinada a les classes populars, cada vegada més nombroses i que aprofitaven la bretxa que havia obert el decrement del cost de la producció mecanitzada.

b) la presència de productes nous per als quals no hi

havia una experiència prèvia pel que fa a la seva determinació formal. En una primera etapa, el normal va ésser copiar la configuració dels articles existents i que tenien una funció similar.

Per exemple, tota la producció derivada de l'aplicació del vapor als mitjans de comunicació, i que no s'esgotava en la construcció dels grans artefactes -barcos, màquines i vagons de ferrocarril-, si nó que demanava "omplir" els seus interiors i acoplar productes en els esquelets constructius

- c) la utilització de noves tècniques productives -com el "blowing into moulds" i el "pressing glass"- i la millora substancial d'altres ja introduïdes en els processos industrials. Aquest ús obria camps verges en l'acabat de la producció, i els objectes d'ús domèstic -porcelana, vidre, metall, ceràmica, etc.- serien els més afectats.

3.2.3. En resum, la via seguida per l'artista-dissenyador no pot singularitzar-se com l'alternativa de qualitat. En realitat és una de les maneres d'aplicar la projecció dels objectes als existents processos de treball, mecanitzats o no mecanitzats, o mecanitzats a mitges. El que la via de l'artista-dissenyador hagi estat la més primada en les anàlisis històriques del disseny és tota una altra història de les històries del disseny.

4. L'abast real de la producció de l'artista-dissenyador.

Arribats a aquest punt, fóra interessant formular-se en quins sectors econòmics va tenir lloc la projectació i realització d'objectes per part dels artistes-dissenyadors. I si la inadver-tència de la producció industrial que fan a nivell especulatiu es correspon a la seva dedicació com a dissenyadors, projectant objectes a aquests sectors.

4.1. Respecte a una de les indústries que ja llavors es conside-rava dins del sector mecanitzat -la referent a les transfor-macions metàl·liques, el.laboració d'eines, petites màquines, etc.- no es coneix, o, al menys, no consta interès o inter-venció dels artistes dissenyadors citats en la quasi totali-tat dels llibres de disseny.

Però sí que es donen importants col.laboracions en altres sectors de la indústria, en aquells sectors que precisament són el prototipus de la Revolució Industrial: fundamen-talment el tèxtil, també els papers pintats i la impremta. Els projectes d'estampats, papers pintats i il.lustracions de llibres, fets pels noms sagrats del primer disseny anglès, són abundants.

Com a exemple, pot ser il.lustrativa l'actuació de W. Mo-rris. D'ell diu Günter Metken: "Per aquella mateixa època -1863- dos anys després de la fundació de la Morris, Marshall, Faulkner and Co- havia començat Morris a dissenyar mostraris per a la fabricació en sèrie. Al 1864 van sorgir els primers papers pintats, els motius naturals dels quals eren (...).

A partir de 1873, es van incorporar l'oferta dels tèxtils. Morris estava descontent dels mètodes d'estampació comercial i procedí al tenyit de les mostres a Merton Abbey; els anomenats "Chintze" de Morris es van convertir, a Anglaterra i a Amèrica, en un producte molt concret i de fama (...). En l'any de la seva ruptura amb la Lliga socialista, 1890, Morris va fundar Kelmscott Press, anomenada així per la seva vivenda a Hammersmith, la qual i fins l'any de la seva mort, que va tenir lloc sis anys després, registrà 50 títols, amb una tirada total de 18.000 exemplars."

Per a una època una mica posterior i referint-se al Continent, afirma Schmutzler: "Deixant de banda els teixits, papers pintats i il·lustracions de llibres, totes les obres mestres del modernisme estaven fetes artesanalment i inclús fabricades pel mateix artista que les projectava".

L'altre gran camp d'intervenció de l'activitat projectual de l'artista-dissenyador fou el dels bens de consum. No es pot afirmar que sectors com el del mobiliari o el d'objectes domèstics de ceràmica, vidre o metall aconseguissin un nivell de productivitat, a finals del XIX, comparable al de les indústries desenvolupades. Així, els establiments dedicats a la fabricació de mobles, si bé, en general, van augmentar la seva dimensió, l'increment de la mecanització no va ésser paral·lel.

Exemple d'això ens ho pot donar la, potser, més coneguda i avançada firma, la casa Thonet: al 1842, tenia vint treballadors; al 1853, quaranta-tres; al 1860, tres-cents, que pro-

duien 200 peces al dia; a finals de segle, els quatre-cents treballadors contractats produïen sis-centes unitats diàries. Es a dir: augment del número de treballadors i augment de la productivitat, però sense arribar a una relació que pogués considerar-se pròpia de la indústria tèxtil, per exemple. I això, malgrat els esforços en la investigació de la racionalitat, el descobriment i aplicació de les tècniques de doblegar la fusta i la normalització en el montatge dels mobles i en el seu empaquetat.

Encara més, en algunes branques del sector de bens de consum, la tradició de petits establiments artesans va continuant tenint molta importància, a l'empar del procés d'especialització i diversificació de la producció total.

En resum, doncs, l'activitat dissenyística de l'artista-dissenyador s'articula fonamentalment en dues vessants: la projectació de productes per sectors puntes del procés d'industrialització i ^{la}projectació-realització de bens de consum, on l'habilitat manual era encara predominant.

4.2. A aquests efectes, es interessant el programa publicat en 1861, amb motiu de la posta en marxa de la firma Morris, Marshall, Faulkner and Co., ja que ofereix la possibilitat de connectar:

- el pensament del, potser, més conspicu representant de la preocupació per elevar el bon acabat formal de la producció i de la recuperació de la tradició artesana

- amb una proposta de pràctica projectual, tendent a aconseguir la realització d'aquests plantejaments especulatiu:

4.2.1. "L'evolució de les arts decoratives en el nostre país ha assolit el suficient grau d'importància, gràcies al esforç dels arquitectes anglesos, com perquè sigui desitjable que els artistes de fama participin i dediquin part del seu temps en elles. Es indiscutible que es poden fer esment d'alguns casos aïllats en els que això s'ha fet i en els que s'ha aconseguit un encert absolut. Però, per regla general, hi ha que reconèixer que tots ~~ds~~ esforços realitzats fins avui en dia, en aquest sentit, han sigut desiguals i esporàdics, perquè es notava la manca d'una supervisió artística que pogués garantir el que totes les parts del treball aconseguissin una harmonia".
(...) "Els artistes que encapsalen aquest escrit s'han interessat des de fa molts anys en les arts decoratives de tots els temps i pobles, i ells mateixos han sentit la necessitat, molt més que la majoria dels seus contemporanis, de crear un lloc, que actualment no existeix, a on es puguin crear bons treballs, dotats a la vegada de bella i autèntica factura. Per això mateix, s'han unit en la creació d'aquesta empresa, on es fabricarà per ells mateixos i sota la seva supervisió:

1. Adornaments murals, bé sota la forma de quadres, bé com ornamentació a base de mostres en base a ornamentació cromàtica, tant per a vivendes com per a esglésies i edificis oficials.
2. Treballs d'escultura i de talla per a aplicar a les edificacions.
3. Pintura de vidrieres, tenint especialment en compte les relacions armòniques amb l'ornamentació mural.
4. Treballs de tota classe, sobre metall, incloent-hi la joieria
5. Mobiliari, la bellesa del qual dependrà tant del disseny i de la utilització dels materials, aspecte fins avui en dia descuidat, com de l'harmonia existent entre el model i la forma
6. Pintures, concepte en el que s'inclou tota mena de bordats, pells i ciutros reputjats, i treballs ornamentals en materials similars, així com la configuració artística de qualsevol article d'ús quotidià i domèstic".

4.2.2. Dues idees sembla, planejen en aquest manifest:

- a) Els objectes que projecta realitzar el nou establiment entren en competència amb part de la producció industrial llavors existent. D'una manera explícita es palesa:

- quan es fa esment dels treballs amb metall; en aquest sector, l'avanç del galvanitzat, després de la galvanoplastia i de les tècniques semblants, permetia la seriació del recobriment d'objectes fets amb materials considerats inferiors, aconseguint una aparença d'objectes valuosos i treballats a mà. Contra aquesta falta d'honestetat constructiva, sembla encaminar-se la producció sobre metalls, anunciada en el programa.
- l'èmfasi que es posa sobre l'autenticitat i en la utilització dels materials; és a dir, contra l'ús de materials substitutius, imitant els nobles; materials que permetien una més fàcil mecanització de l'objecte quotidià i d'adornament.

Però, l'intent de la producció exemplar de la nova firma sembla que va dirigit bàsicament a competir amb els articles produïts amb tècniques artesanes. Així, es fa esment d'un conjunt d'objectes, que es pensa fabricar, que pertanyen a l'àmbit de la vella manera de produir: adornaments murals, quadres decoratius, decoració pictòrica, vidrieres, escultures i talles per a les façanes, mobiliari, bordats, objectes fets de pell i cuir, etc.

- b) la constatació de que "l'artista de fama" ja no participa en el procés de treball realitzat en els

tallers d'arts decoratives; és a dir, allunyat de la vella manera de produir.

5. El replantejament de la qüestió: la producció comercialitzada.

A la vista del conjunt d'observacions realitzades, cal preguntar-se contra què anava realment l'intent regeneracionista del disseny anglès del dinou. O, si es vol, que és el que havia provocat la desorientació i baixa de standards qualitatis de la producció, tenint en compte:

- a) que "l'artista de fama" ja no estava present en el procés de treball de la vella producció
- b) que el rebuig de l'estructura productiva, motivat per la mala qualitat de la producció, no es pot esgotar, sembla, amb la inadvertència del producte industrial, en tant aquest no cobria, ni de bon troç, la totalitat de l'oferta, i menys encara la del sector dels bens de consum
- c) que hi ha una certa paradoxa entre el menyspreu especulatiu del sistema industrial, per part de l'artista-dissenyador i la seva amatent col.laboració, projectant objectes i productes destinats als sectors industrials més mecanitzats (-teixits, papers pintats, impremta-.
- d) que el tarannà artesanal, permès per la no/excessiva mecanització i per les, moltes vegades, reduïdes dimensions de les unitats de producció, afavoria la integració i aplicació en el procés de treball d'aquests establiments, dels principis dissenyístics i formals defensats per l'artista-dissenyador.
- e) que aquesta aplicació i integració de l'activitat de l'artista-dissenyador en el camp de la producció no-mecanitzada es va realitzar preferentment en els tallers posats en marxa per ell mateix.

Per tant, hi ha una nova paradoxa entre el no rebuig especulatiu de la producció no mecanitzada i la no col.laboració amb les unitats de producció d'aquests tipus.

El replanteig apuntat en el paràgraf anterior, que s'oposa als elements constitutius de la formulació indicada en els punts 2 i 3, pot ser encarrilat mitjançant una qüestió que potser ha estat de les oblidades en els tractaments històrics del disseny: la relació entre els objectes produïts pels artistes dissenyadors i els objectes que aleshores es produïen mecànicament. I el motiu d'aquest oblit segurament rau, de nou, en el capficament dels pioners per a combatre l'altre producció -la mecanitzada- i en la creença, per part del pensament posterior, de que aquesta última havia estat la causant de la degradació ambiental del segle XIX. Al capdevall, doncs, oblit motivat per l'estigma de la nova producció i per l'esquema simplificat del procés de transformació del sistema econòmic, que està subjacent en la major part de les històries del disseny.

Perquè el desenvolupament de les capacitats productives del nou mode de producció té lloc paral·lelament a les incapacitats que mostra el vell. I, per tant, l'augment de la producció, possible per l'aplicació dels avanços tècnics en el procés de producció, és històricament confrontable amb les dificultats de l'aparell tradicional per a aconseguir una expansió en base a les seves aptituds.

S'ha fet esment al llarg del punt 3, seguint les afirmacions de M. Dobb, que la pertinença pervivència de les unitats de producció,

fidels als mètodes artesans d'obtenir els productes. Però, lògicament, el que el procés de producció quedés més o menys igual -aparentment igual- en moltes branques de la producció, no impedi que la transició del mode de producció anés decantant-se cap el sistema més desenvolupat. I això fixà un marc, un esperit nou a aquells establiments, que precisament els hi palesava les seves ineptituds per acomodar-se al nou ordre.

En aquest sentit, "el canvi en el principi del mode de producció", que P. Vilar concreta en "el produir no per consumir, sinó per vendre", tenia que ser sentit molt prontament en el quefer quotidià d'aquests establiments i, també, lògicament, en el terreny de la determinació formal de la seva oferta.

I si aquesta modificació en l'arrel del mode de producció, aplicat per P. Vilar a una part de Catalunya, serveix per a descriure l'acció dels avanços produïts a finals del XVIII, la seva aplicació a l'Anglaterra del primer quart del XIX, amb un procés d'industrialització ja endegat feia anys, serveix, als nostres efectes, per a constatar la tensió que provoca "el produir per a vendre" en el procés de caracterització de la forma objectual.

Tensió que motivarà l'aparició de problemes suficients com per arribar ben aviat a les més altes esferes del poder -al 1832, Sir R. Peel afirma en la Càmera dels Comuns, les dificultats que es troba l'oferta britànica per a adaptar-se al gust de la demanda-, fins aconseguir que, al 1835, es formi una Comissió Parlamentària amb la finalitat "d'investigar la millor manera d'estendre el coneixement de les arts i dels principis de dibuix entre el poble

(especialment, entre la població treballadora del regne)". Al 1836, iniciava les seves investigacions el Select Committee -Comité de Mr. Ewart-. Com a primera conseqüència, al cap d'un any, obria les seves portes la Normal School of Design de Londres, així com altres escoles sucursals d'aquesta, en ordre a aconseguir el posar a l'abast de la població el coneixement de les arts i la pràctica del dibuix.

D'aquesta manera, les accions que es posen en marxa sota la iniciativa pública, -fundacions d'escoles d'art, d'escoles i cursos de dibuix, de Museus d'objectes, manufactures, models..., d'expo-sicions de productes, etc.- demostren una preocupació per a millorar de les exigències de la demanda i per a la formació d'una mà d'obra més dotada d'habilitat manual. La mateixa preocupació es manifestarà en la tasca educativa duta a terme pels pioners amb la única salvetat que aquest ensenyament no serà impartit a través de les escoles, sinó a través de tallers, seguint la veta prerrafaelista d'alguns del seus capdavanters.

Aquesta és l'altra cara del canvi en el principi del mode de produir, del produir per a vendre: un continuat i creixent procés d'expandiment de la demanda, amb requeriments de productes amb formes tradicionals, d'articles inferiors, de productes nous, de bens cars, etc., en funció de l'ascensió de noves forces socials i de l'aparició de noves.

Satisfere aquesta demanda mitjançant una producció comercialitzada era, doncs, un tret comú a tot tipus d'unitat de producció, ja fet en la fàbrica, ja en el taller artesà. Com diu J. Heskett, referint-se al dinou anglès i la juxtaposició d'establiment amb

molt diferent nivell d'aplicació de les novetats tecnològiques: "El factor comú de totes aquestes formes d'organització no era la mecanització de la producció".

En aquest sentit, doncs, l'apropiar-se de les formes del passat, el servir-se de tota mena d'estils per a donar acompliment a les exigències de la demanda, l'aprofitar-se de materials inferiors o substitutius més barats, l'explotar la manca de formació estètica de la qual tant es queixaven, tant els parlamentaris, com els artistes-dissenyadors, el no emprar una honestetat decorativa i constructiva, el jugar amb el simbolisme del prestigi, etc., no era privatiu de les organitzacions fabrils, sinó una manera d'actuar generalitzada a tots els procediments productius, per a fer front a una producció comercialitzada.

Els anuncis irònics que publicà Puguin -"Classes de dibuix en sis lliçons, Gòtic, Sever Grec i estils barrejats", "Noi per a encàrrecs, que pugui dibuixar a estones"- a 1836 es referien, no a un sector dels bens de consum, sinó al to general del mercat, amb independència de la manera de produir-los.

El que segurament esdevenia és que les noves factories estaven en posició de més llibertat i possibilitats a l'hora de fixar el tipus de les característiques formals de la seva producció. El criteri dominant era el d'aconseguir una major participació en la quota del mercat, amb independència de judicis i de prejudicis d'ordre moralista i estètic, i sense que la modificació en el principi del mode de produir els hi afectés, sinó tot el conte

trari. Exactament a l'inrevés del que esdevenia als establiments
artesanals.

6. La dificultat d'articular el procés de disseny amb el de producció

Finalment, una última qüestió. Al llarg dels punts anteriors s'ha fet esment d'un conjunt d'afirmacions i conclusions, referents a la situació de la tasca projectual -a cura, primer de l'artista-dissenyador i, després, del dissenyador industrial- en relació al procés de producció.

Així, s'ha dit:

- que en la societat pre-industrial, hi havia una unitat entre la projectació i la realització de l'objecte; unitat que corresponia a un determinat estadi de desenvolupament de les capacitats productives i del mercat, i que havia sustanciat unes normes i uns costums, a l'hora d'inventar, crear i definir les característiques formals dels objectes.
- que, arribats els moments de la transició en el mode de producció, aquesta avinença es trenca, donant lloc a la disgregació en la manera de determinar la forma dels objectes.
- que l'explicació tradicional que ha historiat l'evolució de la persona socialment legitimada per a determinar la forma dels productes, planteja dues alternatives de fer-ho: la via seguida per l'artista-dissenyador, i l'altra, la via industrial. Quan sembla que hi ha prou motius com per ^aafirmar que simultaneament es van conformant diversos camins d'aplicació de la projectació en el procés de producció; camins que estaran en funció de la dimensió i del grau de mecanització de les corresponents unitats de producció.

- que d'aquesta manera, la via de l'artista-dissenyador es presenta com l'alternativa de qualitat en front del procediment industrial. Aquest allunyament li permet de no entrar en el joc de la successiva divisió del treball, que té lloc en el sí de cada establiment; cosa que l'è garanteix el continuar tenint una visió global dels objectes a produir i que pot dissenyar.
- que en el programa de la "Morris, Marshall, Faulkner and Co.", no obstant això, s'afirma que "l'artista de fama" ja no estava present en el 1861 en el procés de treball que té lloc en els tallers de les arts decoratives, i que la revifalla d'aquestes arts havia estat possible per l'acció puntual d'alguns arquitectes anglesos.
- que en el període comprès fins a la Primera Guerra Mundial, la intervenció de l'artista-dissenyador va ésser practicament inexistent en el sector dels bens de producció i en molts dels productes nous. La seva acció es va centrar quasi absolutament en branques on la mecanització no era un fenomen excessivament generalitzat, i en unes altres que, a l'inrevés, van ésser puntes en el camí cap a la industrialització -tèxtil, papers pintats i impremta-.

Malgrat les desavenències existents en alguns dels anteriors punts, hi ha un tret comú a tots ells: en el desenvolupament històric del disseny industrial, la projectació de les propietats formals dels productes ha anat gradualment apartant-se de la cerimònia estricta de l'acte de produir.

En conseqüència, es pot parlar de l'existència de dos processos

-el de disseny i el de producció-, que en el cas de la projectació d'objectes que han de ser manipulats mecànicament, han d'articular-se.

Tot arribant als temps actuals, diu T. Maldonado:

"En les nostres societats industrials, el disseny industrial no es comporta com una part integrant del procés laboratiu, sinó com una instància projectual que, mitjançant el desenvolupament de models adequats, ajuda a finalitzar el desenvolupament del procés laboratiu, -com si la ideació i l'execució fossin dues forces productives diferents, destinades a accomplir dues funcions diferents.

Realment, hem d'admetre que això passa en les societats industrials avançades, prescindint del fet que l'ús de les forces productives, sigui capitalista o socialista".

De l'abast d'aquesta separació i consegüent articulació -de les quals s'ha fet precisament una de les peculiaritats del fenomen del disseny- intentarem de fer una breu anàlisi.

6.1. Mentre l'artista-dissenyador s'esmerava en l'esfera dels bens dels bens de consum i en la producció bi-dimensional de certes indústries avançades, en el mercat s'anaven introduint una sèrie d'articles d'aspecte nou i amb un acabat que demostrava no haver estat sotmès a les acostumades preocupacions formals: petites màquines; eines; productes intermedis i semi-elaborats; instruments científics i per a medir; objectes fets amb ferro, sense adornaments exteriors; articles d'ús domèstic i d'un elevat grau d'uti

lització; articles nous, resultat de l'aplicació de grans innovacions tècniques o científiques, el paradigma dels quals pot ésser les màquines de cosir o d'escriure, després, l'aparell de fotografia; etc.

Molts d'aquests productes responien a una fabricació seriada, cosa que a primera vista imposava un cert grau d'elementarietat formal i una atenció cap a la utilització de materials, evitant el seu malbaratament. D'una altra banda, aquells que s'havien plantejat de bell nou en temps de la industrialització, estaven en la seva primera etapa d'existència; és a dir, privava en ells l'interès per al correcte funcionament i l'absència de l'artista-dissenyador en la seva formalització permetia una aparença externa clarament denotativa i funcional.

Finalment, els productes pràctics i utilitaris incidien aixímateix tant en la simplificació de formes, com en la primàcia que en ells tenia la funció i el baix cost.

En conseqüència, el conjunt d'aquest heterogeni grup de bens oferia elements comuns quant a la forma, com a resultat de la preeminència de factors que es consideraven fonamentals en ells: economia de materials, atenció cap als aspectes denotatius, baix cost, segons els casos.

En ells, doncs, destacava la manca de qualitats formals que normalment s'exiguien al bon producte i el caire eminentment funcional que presentaven.

A més, calia afegir: la regularitat i linealitat en el seu acabat, com a conseqüència dels constreyniments construc-

tius que determinava la màquina; la intel·ligibilitat de les seves característiques i dels seus mecanismes -no s'a magava res o poca cosa que pogués donar notícia de les se ves funcions-; i el que, al ser moltes vegades, productes nous, tinguessin una pàtina de modernitat.

Al successiu augment de la seva difusió, va correspondre l'increment del nivell d'acceptació de les seves caracte- rístiques formals. D'aquesta manera, sorgia i s'admetia una alternativa formal, que es podia definir per l'aparent absència de preocupacions estètiques, o per la manifesta- ció d'uns nous i moderns criteris estètics.

En aquest acolliment, van intervindre el prestigi i la qua- litat aconseguits per les grans i manifestes obres tècni- ques d'aquell temps, que tenien un llenguatge semblant: els ponts de ferro i les successives millores introduïdes, que permetien el poder fer-los més llargs; els edificis públics que mostraven la utilització dels nous materials, especial- ment ferro i ciment; les estacions de tren, que semblaven complaure's en l'exhibició dels materials emprats; etc.

En la mateixa direcció, cal fer referència a l'expandiment de les possibilitats de comunicació, emanació directa de l'a- profitament de noves tècniques i noves energies. La magni- tud de l'avanç era espectacular, tant pels artefactes que s'utilitzaven -ferrocarrils, màquines, barcos, etc-, com per les grans obres d'infraestructura que calien.

Es complementava així la bretxa que, en el pensament filo-

sòfic i en els tractats econòmics, havien ja obert les tendències utilitàries. Ambdues forces -l'enginyerisme i l'utilitarisme- abonaven un reconeixement teòric, procedent del camp dels pensadors i dels científics, a favor de la validesa que presentaven els objectes esmentats.

En conseqüència, calia parlar d'una nova estètica, de l'estètica de l'enginyer, que desconeixia l'estètica de l'artista-dissenyador.

I amb un intent de fer-se seus els valors que oferia aquest tractament de la qüestió formal, l'artista-dissenyador va comprendre tant l'estil i la factura dels objectes que pertanyien a l'àrea d'influència de l'enginyer, com els significats que transmetien: simplicitat, importància de la funció, l'evidència sense maquillatge aplicat i sense adornaments, etc.

El paper creixent d'aquesta nova vessant, i una vegada acceptada la temàtica maquinista per l'Art -iconografia de la màquina, utilitzada pels futuristes italians, o pels francesos Delaunay, Picabia, Leger, Duchamp, etc o per les avantguardes revolucionàries russes, etc- es consolidarà en el disseny d'entre-guerres.

- 6.2. Amb l'aprehensió per part dels artistes-dissenyadors dels actius que feia evidents l'estètica de l'enginyer, s'intentà d'ultrapassar la vella qüestió de les relacions entre l'Art i la Indústria, present gairabé des dels primers

moments de la revolució industrial, i motivada per la dificultat d'establir una frontera entre elles i de fixar la participació de cadascuna en la determinació de les propietats formals de la producció.

Ja a meitat del segle XIX, L. de Laborde en els "Treballs de la Comissió francesa sobre la indústria de les nacions", amb motiu de l'Exposició Universal de Londres de 1851, es referia a l'interès de la nova indústria per a aprofitar les capacitats artístiques, i es preguntava:

"A més a més, on acaba l'Art?, on comença la Indústria? Hi ha genis dotats per a fer les coses d'una altra manera, estudis diferents per a formar artistes segons quin sigui el seu treball?, i digue-me, en la breu llista que jo us llegiré, on comença la bifurcació industrial?"

L'enriquiment que s'aconsegua amb l'apropiació dels esmentats actius enginyerils superava el mer augment del repertori de criteris estètics. El que era més important era la presa de consciència de la condició de la producció industrial i de les qualitats -no solsament formals- que presentava.

D'aquesta manera, el procés de projectació recollia una sèrie de dades, que pertanyents al món industrial, havien estat rebutjades o poc tingudes en compte: des dels esmentats estils i factures dels objectes mecanitzats i dels signi-

ficats que transmetien, fins aspectes referents a les noves materies primes, tecnologies, energies i recursos de tota mena. En la formalització i definició de l'objecte a dissenyar s'intenta de tenir present aquesta informació, de manera que el resultat formal aconseguit respongui a criteris més industrialistes i pugui ser executat amb més facilitat.

Així, sembla que la sintonia entre ambdós processos -el de disseny i el de la producció, el creatiu i el tècnic- podia augmentar, ja que el llenguatge i la matèria tractada s'havien acostat sensiblement.

La versió pessimista que declarava conflictiva la trobada de les dues instàncies, donava pas, doncs, a un suggeriment que es presentava més enriquidor en la seva capacitat de sintetitzar les qualitats formals de la producció: a la pervivència dels dos processos, s'aconseguia afegir una articulació entre ells, en la qual ambdós s'havien acomodats més a l'altra.

No obstant, l'esquema de la relació entre el vector Art i el vector Indústria, essencialment, era el mateix: el projecte de l'objecte pràcticament es realitzava fora del "procés laboratiu", si bé s'havia potenciat amb l'adquisició de noves capacitats. Per altra banda, la tasca de la instància industrial ^{essent} l'execució del que havia estat determinat previament pel dissenyador, encara que en aquesta de-

terminació s'havien introduït com a dades part dels problemes i dels criteris de la producció.

El que sí s'havia aconseguit amb aquesta articulació i amb la integració de les preocupacions constructives i productives en el procés de disseny, era minvar al conflictivitat anterior; conflictivitat que havia fet molt problemàtica la vertebració dels dos processos.

La dificultat, a la qual havia arribat, l'aplicació dels resultats de la projectació en el procediment productiu es vista per Hazel Clark -un estudiós del "dissenyador anònim" de la indústria anglesa d'indianes de meitat del dinou- de la següent manera:

"Els dissenyadors independents, treballant fora de la indústria, eren, \neq sovint, evitats. Hom pot citar, per exemple, al dissenyador independent John Keir Harvey, que ajudat pels seus deixebles, va ser encarregat, al 1844 pels establiments de Londres, de fer dissenys per a catifes, indianes, xals estampats, teles de llana es tampades, a més d'alguns dibuixos per a cintes; un ampli ventall de mercaderies, subjectes a diferents mètodes de producció, la totalitat dels quals no serien familiars al dissenyador. Els dissenys comprats d'aquesta manera, possiblement, ^{hav}tenien que ser fets adaptables per a poder ser produïts, per part de les firmes compradores del disseny, si això era possible".

En resum, doncs, el que no havia estat més que un important aprofitament de les formulacions estètiques i tècniques, que fins llavors no havien estat considerades per l'artista-dissenyador a l'hora de sustanciar els continguts del disseny, s'intenta convertir-lo en una pauta no conflictiva d'ordenar les relacions entre Art i Indústria. En tot cas, això es fa a partir de les hipòtesis de partida, que resten inamovibles, de l'artista-dissenyador -ara ja convertit en dissenyador industrial-, i respectant sempre la seva posició al marge del procediment i de les finalitats estrictament fabrils.

- 6.3. En l'anterior plantejament hi ha un esquema previ: en la descripció de la vida del producte es considera ^{que} aquesta passa per quatre etapes: concepció o ideació, producció, distribució i consum.

Apareix, doncs, una fase que normalment en les aproximacions econòmiques o no és formula o s'integra dins la producció. Sembla clar que hi ha, per tant, un especial èmfasi, en, primer lloc, singularitzar l'etapa de projectació de l'objecte, i, en segon lloc, en separar-la del procés productiu.

Aquesta diferència respon a l'íntim del plantejament apunyat en el punt 6.2., el fonament del qual rau en considerar com a natural la separació de les dues instàncies i en aconseguir una articulació no problemàtica entre disseny i producció -o execució del disseny-.

En conseqüència, hi ha motius per a afirmar que la clau de volta està en l'haver situat al dissenyador, ^{pel fet} ~~a través~~ d'anomenar-lo hereu de l'artista-dissenyador, fora del pro cés de treball industrial i en presentar aquesta separació com la manera lògica de projectar el producte.

El mantenir-se en aquesta situació li ha permés una sèrie d'avantatges -algunes de les quals ja han estat esmentades- i alguns inconvenients.

A. El primer profit que n'ha tret és el de restar incòmode a l'esmicolament, conseqüència de l'adopció del principi de la divisió del treball; cosa que possibilità el manteynir la~~s~~ relació entre les seves capacitats crèti- ves, i després també tècniques, i l'objecte, com a unitat globalment considerada. Relació que ben aviat no es taria a l'abast dels participants directes en el procés de treball industrial.

La pervivència d'aquesta unitat amb l'objecte era una de les avantatges que es podia imputar a la separació entre els dos processos.

D'aquesta manera, semblava que es reproduïen les relacions existents, en la societat pre-industrial, entre l'artesà i l'objecte per ell elaborat. A l'efecte, afirma J.

Heskett:

"En la producció manual, la concepció i la realització estaven unides per la interrelació de la mà, de l'ull i dels materials. El fet que el procés sencer

pogués ser realitzat per una sola persona enmascara la seva complexitat, donant-li una escala humana i una aparent simplicitat que permet ser sentit per l'observador i pel realitzador com una unitat comprensible. En la indústria de la producció en gran escala, aquesta coherència es fragmenta, i la complexitat de la concepció i de la realització es manifesta per la seva sub-divisió en una sèrie d'activitats especialitzades. Aquests processos estan relacionats, però mitjançant uns lligams que a sovint son apreciables d'una manera remota i impersonal. Malgrat el canvi en les condicions de la producció industrial, molts estudis de disseny assumeixen una persistència en la unitat trobada en la producció artesanal, representant al disseny com una autònoma, íntima relació entre el dissenyador i el producte. L'èmfasi es situa en la realització individual i l'anàlisi del producte s'enfoca en la identificació de les qualitats de la forma externa".

- B. En según lloc, aquest procedir també possibilita el no tenir que plegar-se a les intencions extra-artístiques i, ¿ sovint, crematístiques del capità de la indústria, així com el no agenollar-se devant les exigències del sistema econòmic.

Les opinions d'homes importants del grup de Henry Cole -promotors de l'Exposició de Londres de 1851, editors

del "Journal of design" i partidaris de tirar ponts entre la Indústria i l'Art, i no de menysprear la producció mecanitzada- mostren, en efecte, la preocupació de l'empresari per a produir per al mercat, per a la producció mecanitzada. Evidentment aquesta actuació imposa uns condicionants a l'artista-dissenyador del moment. Diu Redgrave, en el 1853, "Els industrials consideren que un gust pur i perfecte és antagònic amb el comerç" i que per a ells "El millor és el que millor es ven".

I Owen Jones afirma deu anys més tard:

"Preguntem als artistes que dissenyen aquestes melancòliques produccions que penjen de les parets, perquè han el·legit aquesta forma particular de la seva imaginació; ells indubtablement us diran que són l'únic estil de dibuix que els manufacturers compren i que ells únicament han fet el que s'els ha demanat. Pregunteu als manufacturers perquè han compromés tanta quantitat de capital, destresa i treball amb la producció d'articles de tant poc valor; ells indubtablement us diran que són els únics productes que poden vendre i que no seria de cap utilitat per a ells l'intentar la producció d'articles d'un millor gust, perquè quedarien infaliblement sense vendre, damunt de les estanteries. Pregunteu de nou al públic com és possible que comprin unes tant dolentes produccions i que les admetin a casa seva, com és

debiliten el seu propi gust i, a més, destruiexen el dels seus fills; ells infaliblement us replicaran que han buscat millors coses per tot arreu, però que no han pogut trobar-les"

- C. Finalment, la tercera aventatge que aconseguiran els artistes-dissenyadors de l'apartament del procés de producció és la possibilitat de ^{permanència} ~~permaneixen~~ en el rol d'artista i la preeminència dels factors creatius per sobre els demés.

En una primera etapa de la història del disseny, l'èmfasi es colocà precisament en aquests factors gairabé per per l'absència de que fan gala d'ells els plantejaments de la indústria. El donar relleu aquestes mancances dels productes industrials els facultava per a defensar una altra manera de produir, en la qual les qualitats formals de l'objecte estiguin plenament presents. L'altra cara de l'argument la proporciona la degradació ambiental -que s'imputa al producte industrial- i les condicions de treball en les fàbriques. Tot plegat incita a reivindicar la vella manera artesana de produir, que fixava una realització del treball més humanitzada i uns articles de qualitat.

Amb el temps, aquest raonament es va transformar. D'una banda, augmentà el caire artístic del treball de l'artesà-dissenyador. D'altra banda, amb el pas dels productes quotidians al camp de l'art, la crítica social

abandonà les argumentacions immediates i es refugià en la crítica que correspon al producte supra-estructural. Abans de 1859, Marx afirmava: "En quant a l'art ja es coneix que segons quins períodes de florida no es tñan, ni molt menys, en relació amb el desenvolupament general de la societat, ni, per tant, amb la base material, amb l'esquelet, en certa manera, de la seva organització". Cosa que facilitava molt les coses a l'artista-dissenyador i el que R.Schmutzler pugui afirmar el caire artístic, quasi totalment artístic, de l'artista-dissenyador modernista:

"Cada vas, cada moble de Gallé -que el mateix artista anomena "estudi"- era firmat per ell. Cada cristall de Tiffany era una obra d'art única, individual. Tiffany va introduir l'expressió "favriile glass", derivada del llatí "faber", que significa artesà. Ni les reixes de Gaudí, ni el brodat de H. Obrist, ni els mobles d'Horta o Guimard van ésser concebuts per a la producció industrial en sèrie. El Modernisme volia convertir cada cosa d'aquesta vida en una obra d'art.(,...)La possessió d'un alt grau de coneixement artesanal no era solament una premissa del Modernisme, sinó també una de les seves arrels estilístiques. Aixó explica la rapidesa amb la qual va perdre qualitat quan les obres de l'Art Nouveau van començar a fabricar-se industrialment en sèrie".

6.4. Però, el romandre l'artista-dissenyador fora del procés de treball industrial, també va tenir les seves repercussions negatives i que, al capdevall, corresponen als raonaments inversos dels següents en l'anterior punt 6.3.

Perque la unitat que hom pot trobar en la producció artesanal, difícilment es pot reconstruir en l'avinença entre dissenyador industrial i l'objecte; tot reconeixent que hi ha una peculiar relació entre ells. En tot cas, aquella unitat es basava en allò que es impossible de reproduir pel fet del seu allunyament del procés productiu.

En efecte, la forma artesanal, la majoria de les vegades -i sempre que no hi havia copia, ja d'altre objecte, ja d'una obra dibuixada previament per un artista- era la resultant de la interdependència entre uns aparells de producció generalment elementals, els materials utilitzats, i les habilitats tècniques d'un artesà, inmers en el context socio-econòmic del moment. I realment, el coneixement de materials i de les possibilitats tècniques de les quals disposa la indústria, no sembla ésser allò en que més destaca el dissenyador industrial.

No fa falta per a copsar aquesta essencial diferència entre els dos modes de producció, esperar a formulacions de models teòrics de tipus sociològic o econòmic que expliquin els diferents comportaments. La diferència, pel que respecta al procedir de l'encarregat de fixar la forma dels ob-

jectes, ja era formulable a meitats del segle XIX. El ja citat Redgrave afirmava en 1853, observant el tradicional sistema productiu dels "vells temps", "quan el dissenyador i l'artífex estaven units freqüentment en la mateixa persona":

"la ment que imaginava treballava en perfecte harmonia amb la mà que produïa; uns pocs secrets de l'ofici era tot el que es necessitava, excepte l'habilitat tècnica del treballador (...). El seu esforç era produir un treball i produir-lo perfectament, sense cap mena de referència a sèries o a repeticions (...) el coneixement del que era possible en el disseny era complet".

Mentre el nou procés industrial demanava unes altres capacitats al dissenyador, centrades en el domini de les noves tècniques productives:

"Però, en els nostres dies, quan un disseny ^{ha} ^d ~~té~~ ^{que} ser repetit centes de vegades i la més complicada maquinària ^{ha} ^d ~~té~~ ^{que} ser planificada per a executar el disseny, el dissenyador ^{ha} ^d ~~té~~ ^{que} cultivar-se constantment en el coneixement de les seves capacitats i familiaritzar-se amb els poders de la màquina"

I així que predica com estrictament necessari Redgrave per a conservar la unitat pre-industrial, és tot al revés de la separació entre el procés de projectació i el procés de producció.

El resultat immediat d'aquesta separació va ser -excepte

en aquells casos en els que hi havia un previ coneixement del que es fabricava i com, pot ser l'artesà convertit en industrial, o l'artista integrat en el procés productiu- que l'aplicació del resultat del procés de disseny s'esgotava en projectes bi-dimensionals -on, amb tota seguretat el químic i el dibuixant o gravador de la indústria es veien obligats a una feina d'adaptació del disseny- o en envoltoris, més o menys adornats de l'esquelet de l'objecte. Aquesta carcassa ocultava els materials innobles, o la mala qualitat constructiva, emfasitzava aspectes simbòlics, amagava els mecanismes considerats menyspreables, etc.

Quan en el període d'entre-guerres, el "modern design" aprengui les possibilitats formals i significatives dels objectes mecanitzats i intenti de tenir en compte els materials, i recursos moderns, es trobarà en la necessitat d'exigir al dissenyador industrial una competència en el procés industrial, difícilment abastable, donat el retardament acumulat. I això no és res més que una conseqüència de l'esmentada unitat i corresponent visió global que el dissenyador ha de tenir del producte.

A major abundament, l'articulació dels dos processos comporta la coordinació dels elements industrials, al voltant del disseny. Al capdevall, el determinar el que es va a produir té una incidència en la planificació del com es produirà, i en l'ordenació dels diversos factors productius dels que es disposa. El compromís de la tasca del dissenyador augmenta, doncs, sensiblement, tant més quant la divisió del

treball havia ja consolidat els llocs i les responsabilitats dels diferents factors productius.

El pas endavant que significà l'aprehensió d'elements que vinculen el disseny amb la indústria, a mig plaç, va esdevenir irretrocedible. En efecte, també en el període d'entre-guerres, apareixia a Nordamèrica una nova versió del Disseny Industrial, que es basava pràcticament i sense embuts en l'envoltori, sense cap mena de transcendència i en funció d'augmentar les vendes.

V. Papanek, un dissenyador americà preocupat pel disseny en el Tercer Món, justifica així aquesta versió: "Els fabricants necessitaven un truc publicitari nou per al mercat de la Depressió, i el dissenyador industrial va donar nova forma als productes per a que tinguessin una millor aparença, a la vegada que reduïen els costos de producció i de venda".

Van Doren defineix aquest disseny:

"Disseny és la pràctica d'analitzar, crear i fomentar productes, destinats a la producció en cadena. La seva finalitat és la creació de formes, l'acceptabilitat de les quals quedi assegurada, abans de que hagi tingut lloc una inversió de capital considerable i que pugui fabricar-se a preus que permetin la seva amplia distribució i l'obtenció de beneficis raonables".

El primer exemple que es considera demostratiu d'aquest tipus de disseny va ésser la carcassa d'una multicopista

Gestetner, dissenyada per R.Loewy, a meitat de la dècada dels vint. Loewy, col.laborador de moltes grans empreses multinacionals, publicava, anys després, una crònica de les seves aventures dissenyístiques, soja el títol: "El que és lleig, no es ven. Records personals de qui ha dissenyat des d'un llapiç de llavis fins a locomotores". Definitivament, el seriós Modern Design europeu no podia tornar a l'envoltori de l'artista-dissenyador.

Una última conseqüència es pot deduir de la permanència de l'artista-dissenyador en el rol d'artista i del seu desconeixement de les capacitats del procés productiu. Aquesta conclusió fa referència al seu àmbit de llibertat creativa i artística.

L'artista, a partir del Renaixement, va anar aconseguint una primera emancipació dels lligams gremials, els quals amb la seva estricta normativa li limitaven l'exercici de les seves habilitats innovadores. L'haver assolit l'estatut d'artista lliberal, en principi i com abstracció, significava el ser autònom, a l'hora de decidir el que produir i com fer-ho. El relatiu al "quan" depenia de les relacions establertes amb la seva potencial clientela.

Aquesta autonomia cal enmarcar-la en la concepció que de l'art i de l'artista havien anat introduint les tendències neo-clàssiques i romàntiques. La corresponent visió de l'art com a objecte d'honor, que demanava la veneració del

cos social, quasi sacralitzava la pràctica artística. D'acord amb aquesta consideració, el que el disseny d'un artista fos recusat de car, o de no subjectar-se a les possibilitats de fabricació, o de que no resultava atractiu als requeriments de la demanda, o que exigia un cost d'adaptació excessiu, etc. no podia deixar d'ésser considerat, com a mínim, com "el posar la qualitat tècnica en el lloc de lo espiritual, de la bellesa" -en frase d'Endell- o com "l'esterilització precoç de la invenció, la qual representa un dels pocs gaudiments espirituals que encara perduren en els homes moderns i sense els quals la nostra vida artística no valdrà la pena d'ésser viscuda" -en frase de H. Obrist-.

Cal tenir present que aquestes dues frases eren pronunciades en l'any 1914 per dos dels més conspicus representants del Modernisme alemany. I que Alemanya era el lloc capèvanter en la introducció de les preocupacions industrialistes dins els plantejaments dissenyístics del moment. Per tant, a partir del lloc de l'artista, el procediment industrial serà sempre vist com atemptatori o limitatiu a la seva llibertat de creació. Des d'aquesta posició, la relació amb els actius industrials serà considerada com condicionant.

I aquesta qualificació passarà íntegrament al dissenyador industrial. A l'efecte, R. Newport exposa amb tota claretat: "Encara que el coneixement dels materials i dels pro-

cessos conjuntament determinen el que és tènicament factible per al dissenyador, a sovint es presenta únicament com limitació a la seva activitat".

La valoració negativa que es fa dels actius industrials, sembla, doncs, que és una mera conclusió de la idea que té l'artista-dissenyador, segons la qual el procediment productiu continua estant fora del seu àmbit; és a dir, no és assumpte seu.

Aquest desconeixement -o, si es vol, la manca d'aplicació on el coneixement- comportarà a la seva vegada el poc aprofitament de les capacitats creatives que els avenços tècnics permeten al dissenyador industrial.

Avenços que, a l'inrevés del caràcter condicionant que s'els hi atribueix, moltes vegades han augmentat les possibilitats creadores i innovadores, encara que no la llibertat absoluta de l'artista quant a artista. L'esmentat R. Newport afageix a la frase citada suara: "Aquesta aproximació (segons la qual, el que és tènicament factible al dissenyador es considerat per aquest com a condicionant) nega que la invenció de noves tècniques doni cada una d'elles al dissenyador, en primer lloc, un nou paquet de llibertats". I tornant de nou al segle XIX, S. Giedion dona exemples d'aquestes noves possibilitats creatives que permet l'avenç tècnic a l'artista-dissenyador:

"Es va començar amb les catifes, de les quals hi havia demanda des de 1820, amb representacions de figures,

paisatges, i flors gegants. L'invent de la selfacti-
na havia portat a la maquinaria tèxtil a un apogeu, i
en el 1827, una patent anglesa s'anunciava com "millo-
res en la fabricació de catifa veneciana". Les flors
es van fer més amples i llargues i podien estendre's
al llarg d'una catifa de quatre quartes o encara més
si fos necessari...

L'inventor anomenarà orgullosament The Royal Damask
Carpet al seu teixit multicolor, del qual la seva am-
plada de dibuix mai havia estat aconseguida fins lla-
vors. El teler Jacquard, a l'augmentar el número de
cartons i d'agulles, va lliberar al dissenyador de les
limitacions de l'artesanía i li va permetre de realit-
zar tots els seus capricis, ja fossin aquests raona-
bles o absurds".

7. L'esbarlament de la unitat entre ideació i execució de l'objecte, previ al mode de producció industrial.

L'articulació entre el procés de producció i el procés de disseny, segons el qual aquell executa l'objecte concebut per aquest, continua, doncs, presentant-se conflictiva.

I això, malgrat que el dissenyador industrial hagi integrat en l'estadi projectual -i com a dades del problema que ha de resoldre mitjançant la fixació de les característiques formals del producte- preocupacions de tipus formal, constructiu i productiu, i hagi posat més atenció en els procediments de fabricació i de distribució, utilitzats pels establiments fabrils.

Lògicament, l'ampliació de la informació, a partir de la qual treballa el dissenyador i l'augment aconseguit de la coherència entre el resultat del seu treball i les hipòtesis de caire més industrialista introduïdes, han disminuït el nivell de conflictivitat entre les dues instàncies. Conflictivitat que hauria augmentat en el cas que haguessin continuat privant únicament els plantejaments tradicionals de l'artista-dissenyador. Amb aquest procedir hagués anat allunyant-se de l'aparell productiu, i ni com alternativa de qualitat hagués tingut excessiu ressó, sinó únicament com projectista d'envoltoris de l'esquelet del producte.

De fet, la sol.lució aportada pel disseny americà d'entre-guerres, -el denostat "styling"- no és més que una sortida -elemental, brutalista, però, honesta amb uns supòsits clarament fets públics des del seu començament- del cul de sac que repre

senta el quedar-se tant sols amb preocupacions "envoltòriques". Però, el pas endavant que significà per al disseny, aquesta ampliació de la problemàtica a resoldre ha convertit a la tasca del dissenyador excessivament complexa. El repertori de coneixements i d'aptituds que se li exigeix, s'ha vist augmentat sensiblement.

D'altra banda l'especialització en el procés productiu, que ha aconseguit la divisió del treball, sembla no deixar lloc a una coordinació dels factors productius, fixada des de fora del quefer de l'empresa. Perquè, l'executar un projecte fixat exogen al procés directament laboratiu -com és el procés de disseny- no deixa de ser, en certa manera, un extern arranjament dels factors productius.

Sembla que hi ha motius, davant d'aquest ventall de problemes que presenta la vertebració de les dues instàncies, per a afirmar que el que s'havia intentat com a síntesi entre Art i Indústria, en tot cas, no ha deixat de ser una síntesi entre Art i Tècnica, a cura del dissenyador industrial.

De fet, l'abundància de la dificultat i la presència generalitzada de condicionants sembla fer referència a una descol·locació entre dissenyador i indústria, o, millor, una falta d'avinença entre el procés de disseny i el procés de producció, entre pràctica projectual i pràctica industrial, considerades com a dues etapes relacionades, però distintes. Es a dir, una falta d'avinença, deguda precisament a aquesta dualitat.

El caire limitatiu i condicionant que per a la pràctica dissenyística tenen les possibilitats industrials i el recel de l'industrial envers les realitzacions aconseguides pel procés de disseny, no són sinó l'exemple d'una divergència en els plantejaments de cadascuna de les dues parts.

I entremig, el poc aprofitament -o el malbaratament- de les capacitats estètiques que ofereixen els actius industrials, el fracàs del dissenyador en reconstruir la seva unitat amb el producte mecanitzat, la mateixa qualitat del producte industrial, els dos compartiments existents en el món dels objectes, etc.

7.1. Sembla que hauria merescut la pena, en la construcció dels models interpretatius de l'evolució del disseny, haver posat més atenció en alguna de les constatacions fetes pels capdavanters i pioners del seu pensament, i que informaren de la manera com es duia a terme el procés projectiu en aquells moments, qui el realitzava i perquè.

Degut a les esmentades pautes interpretatives, s'ha estilat el fixar únicament l'atenció:

- en les alternatives extra-industrials, consistents en els tallers de tarannà artesanal posats en marxa pels grans noms del primer disseny anglès,
- i en l'aspecte didàctic que va tenir la tasca de millorar, tant l'entorn objectual, com les capacitats manuals dels artífex i els requeriments de la demanda.

Aquest procedir ha oscurit quasi per complet les característiques del treball projectual que llavors es desenvolupa

pava, de tal manera que aquest sembla inexistent, quan, com a mínim, aquelles alternatives extra-industrials eren una resposta a les condicions aleshores presents, encara que enmarcades en altres consideracions ultra-dissenyístiques, com eren la crítica al nou aparell productiu i la transcendència que es volia donar a l'aplicació de l'art a la vida quotidiana.

Com a conseqüència de tot això, correntment s'ha considerat que el precedent de la tasca dissenyística han estat precisament les esmentades respostes alternatives al nou mode de producció.

La realitat és tota una altra. John Stuart Mill, al 1848, en el "Principis d'Economia Política", i en l'apartat dedicat a "El treball d'invenció i de descobriment", té present el "treball de l'inventor" de "nous models" "d'articles ornamentals", com també el del que copia els models inventats per uns altres; els dos són integrats com "Inventors de procediments industrials".

"Una altra classe de treball que generalment es classifica com intel·lectual, però que porta de manera tant directa, encara que no tan immediata com el treball manual en sí, cap el resultat final, és el treball dels inventors de procediments industrials. (...) Sovint, el treball d'invenció s'aprecia i es paguen en un pla enterament igual al treball d'execució. Molts fabricants d'articles ornamentals tenen inventors a . . .

sou, els quals són pagats per a imaginar nous models, de la mateixa manera que paguen a uns altres per a copiar-los. Tot això és, en rigor, part del treball de producció".

Owen Jones, al 1863, concretava quins eren els encarregats de dissenyar en el procés propiament fabril:

"Nosaltres estem ^{sorpresos} ~~asombrats~~ de la curtetat de perspectiva dels manufacturers, que no veuen l'interessant que seria als seus interessos el començar a tenir un real i autèntic disseny procedent de les mans d'un artista. Els manufacturers pregunten: ón són aquest artistes? Jo admeto que realment n'hi han pocs, però és qüestió dels manufacturers l'ajudar-los. Mentre ells considerin al disseny poc important i cotinuïn confiant aquest important aspecte del seu negoci a simples treballadors sense cap mena d'educació artística, no poden esperar cap millora o trobar artistes que els ajudin".

L'opinió d'Owen Jones, a més de donar pistes sobre els encarregats de dissenyar en les manufactures, fa palès el poc número d'artistes compromesos en el disseny manufacturer. D'aquesta manera, incideix -amb una diferència de temps d'encara no dos anys- en l'opinió manifestada en el, ja citat varies vegades, manifest inicial de la "Morris, Marshall, Faulkner and Co." sobre l'absència dels "artistes de fama" en les realitzacions fetes en els tallers de les arts decoratives d'aquells moments.

Amb tota seguretat, si s'hagués tingut més en compte aquests aspectes i aquestes manifestacions dels capdavanters, l'atenció s'hauria centrat també en aquesta esmentada no presència de l'artista en el sistema productiu, mecanitzat o no.

Cosa que hauria portat a conèixer la situació de l'artista en el moment immediatament anterior; és a dir, quan el mode de producció fonamentat sobre la capacitat manual era encara predominant.

- 7.2. Ja s'ha fet referència en el punt 6.4. a l'emancipació de l'artista dels lligams gremials i de la seva ambició de ser considerat com a un artista liberal més:

"Oh Pintura, la més noble i la més il·lustrada de les arts, mare de tota ornamentació i mare adoptiva de les nobles i honorables arts, no inferior a qualsevol de les seves germanes, anomenades Arts liberals. (...) Oh desagraïdes centúries de la nostra edat, en les que per la pressió d'incapaços pintamonas, han estat introduïdes tan ignominioses lleis i estretes normes en quasi totes les ciutats, excepte Roma, que han transformat el noble art de pintar en un gèmi. (...) Oh noble art de pintar, quina poca distinció es fa avui en dia entre als teus nobles seguidors i tots aquells que únicament t'han pres com a una ombra i dèbil exhalació d'art".

En una primera aproximació, aquesta autonomia de l'artista respecte a la corporació gremial i la seva integració en el camp de les arts liberals, equival a diferenciar-se dels oficis basats en la perícia manual. Això indica la separació de l'artista del sistema social laboratiu i dona testimoni del seu prou allunyament de l'aparell productiu, molt abans de l'aplicació sistemàtica de la nova energia i de l'aparició de les noves màquines en el sistema productiu.

Però, aquesta primera aproximació és insuficient, com després veurem. No es tracta solament d'escalar posicions quant a l'estatus social de l'artista, ni d'apartar-se de la mera habilitat manual, i per tant, del procés de producció, basat en les capacitats físiques de l'artífex. Això dona únicament el marc.

Del que es tracta és de resaltar que amb aquest procedir, l'artista emancipa -i deixant apart si aquesta independència li permet aconseguiments més reeixits quant a la seva capacitat de pintor- està jugant a favor de la separació històrica entre dos estadis, que gràficament M. Rossi anomena com corresponents a productes del cap, d'una banda, i productes de la mà, d'una altra.. A aquest respecte, la reivindicació que fa Leonardo del caràcter científic de la pintura pot ésser indicativa; però encara ho és més la no aplicació de tal requeriment en favor de l'escultura, perquè l'exercici d'aquesta última comporta un elevat grau de cansanci i esforç físic.

7.3. En una segona aproximació, doncs, caldria esbossar si aquest allunyament de l'artista del treball gremial, es va mantenir únicament com a una possibilitat d'augmentar les seves habilitats creatives i innovadores, travades pel funcionament gremial, o si es va convertir, a més a més, en l'evidència d'un treball superior que subjectà i utilitzà a un treball considerat socialment inferior, per la seva forta component mecànica.

I encara que aquesta segona aproximació requeriria un tractament apart, al menys i per l'interès del tema per a nosaltres, sembla que es pugui aportar alguna hipòtesi provisional, vinculable amb la qüestió que ens ocupa.

Com a primera base, de fet hi ha una terminologia i unes expressions -arts liberals i arts mecàniques; arts majors i arts menors; etc.- que denoten una clara jerarquia i un evident grau d'apreciació, a nivell social, de les habilitats, que fan referència a destreses diferents. I es fa diffícil imaginar a l'artífex d'una art considerada mecànica, i per molt expert que sigui, referir-se a la seva activi-^{en}tat, com ho fa el gran pintor, quan el límit de l'ortodo-
xia, afirma: "Nosaltres, els pintors, podem anomenar-nos els nets de Déu pel nostre art".

Ja s'ha fet esment en el punt 6.4., que aquesta auto-estima del pintor tindrà un fort increment amb el Neo-classi-
cisme i amb el Romantisme.

Sobre aquesta plataforma, el sensible canvi que representà l'extensió del règimen de manufactura -considerat com a període immediat a l'adveniment dels fenòmens corresponents a la Revolució Industrial- fixà uns traços que cal considerar. I en els que van participar, a més, inquietuds provinents de moviments socials, religiosos, de pensament, etc., relacionables amb la glorificació de la raó i amb el desassossec que provocà un període previ a la modificació dels paràmetres, fins llavors constants, de les formacions socials.

En la matèria que interessa en aquest punt, l'esmentada introducció de la manufactura, especialment a França, Itàlia i països germànics, significà un esberlament de la proverbial unitat entre la producció i l'execució dels productes, que estava a cura de l'artesà. Sembla lògic que l'augment de la dimensió dels establiments dificultés el manteniment d'aquest tipus d'unitat.

- 7.4. Una pista aprofitable per a limitar l'abast d'aquest esberlament la proporciona el boom de les escoles d'art, que té lloc al llarg de la segona meitat del segle XIX, a tot arreu d'Europa.

N. Pevsner constata aquesta qüestió com una de les dades més significatives d'aquest període:

"Si la xifra donada (...) de la fundació i desenvolupament de les escoles d'art és correcte, havien capat

1720 dinou a tota Europa, de les quals, no obstant, únicament tres o quatre poden ésser considerades propiament com acadèmies (...). Encara que alguna persona sembla que estigui autoritzada per a dir que a 1740 vint-i-cinc acadèmies d'art estaven en acció, aquest número deu ser reduït a, més o menys, deu, si hom vol limitar el terme (...) al tipus d'institucions (...) que a finals del divuit va ser adoptat a tot arreu. (...) Si es dona una ullada a les condicions que estaven presents cap el 1790, es veuria que cap a un centenar d'acadèmies o d'escoles públiques d'art estaven prosperant".

En el Continent, la majoria de les vegades, aquest boom va respondre a la iniciativa dels poders públics -amb excepció de França-, preocupats i interessats per a ajudar en la bona marxa dels oficis, de les petites manufactures i dels tallers; en alguns casos, també de les grans manufactures estatals, quan aquests estaven presents.

Pot mostrar aquest fet, que el tradicional mètode de formació i ensenyament de l'ofici gremial -a través del successiu pas pels graus de l'escalafó corporatiu: aprenent, fadrí i mestre, i que s'esgotava en el sí del taller- començava a esdevenir insuficient.

Això es podria deure, bé a que el desplegament de les capacitats productives començava a superar el que, a partir dels seus supòsits, eren capaçes d'efectuar els subjectes econòmiques protagonistes, bé a que les variacions quanti-

tatives i qualitatives en la demanda eren difícilment satisfactibles des de les possibilitats del propi gremi o del taller.

En tot cas, aquest fet no era més que un aspecte de les insuficiències que ja evidenciava el sistema corporatiu per a monopolitzar la regulació de l'activitat econòmica. La nova formació de la força de treball -formació parcial, i que abastava a una part petita de la població- oferia tres trets importants, més o menys comuns, a destacar, quant a l'aspecte que ens interessa:

- a. Per regla general, hi ha coexistència en les mateixes institucions, de dos nivells: un, elemental, destinat a satisfer els requeriments dels oficis; i un de superior per a la formació de l'artista.. Una vegada iniciat el segle XIX, aquesta característica comença a modicar-se amb la fundació de centres especialitzats per als diferents nivells, paral·lelament amb la reforma del sistema educatiu.
- b. La matèria que domina en aquests cursos és el dibuix. En la importància que es concedeix al Dibuix, coincideixen:
 - tant les preocupacions artístiques -que des de Leonardo primen aquest aspecte "més científic" de la pintura: "La ciència de la pintura comença amb el punt, després ve la línia, i després el pla, en tercer lloc. El quart és el cos format de plans. D'aquesta manera

es procedeix a la representació dels objectes"- dels reformadors neoclàssics del sistema d'ensenyament de l'art,

- com els interessos de les tendències més orientades cap a l'aplicació dels coneixements artístics en l'ofici. En frase de P. Subeyran: "Dibuixar és representar la forma dels objectes; esculpir, gravar, pintar, és representar la mateixa forma amb buril, o amb cisel·la, o amb un pincell (...), de manera que no queda altra cosa per a ser après que la utilització d'aquestes diferents eines".

Les escoles i acadèmies, en aquest sentit, estaven estructurades al voltant de l'ensenyament del Dibuix, en qualsevol dels dos nivells esmentats.

- c. L'absència, en els cursos elementals --i amb major motiu, en els cursos superiors dedicats a la formació d'artistes-- de matèries relatives al procediment de treball, als coneixements de matèries, d'eines, d'aparells, etc. Aquests trets s'articulen amb el model laboratiu existent. Ja s'ha fet esment que el mateix fet de la diferenciació entre artista liberal i artista mecànic al·ludeix a un estadi més creatiu i a un estadi més rutinari, respectivament, i és en aquest últim a on el treball, subjecte a una exhaustiva normativa, limitat per la reglamentació corporativa i après dins la graduació que impera en el sí del taller, permetrà un ritme lent quant a l'aplicació de millores, que evidentment existien, encara que puguin ésser qualificades de menors.

Sobre aquesta plataforma de funcionament, hi incidiren els aconseguiments del sistema d'ensinistrament que fixà l'ensenyament donat a les escoles d'art i en els cursos per a oficis.

En aquest sentit, en el moment que apareixen els ensenyaments extra-corporatius, centrats en les lliçons de dibuix per als artesans i treballadors de manufactura, s'està posant en dubte l'al·ludida unitat entre ideació i execució de l'objecte, corresponent a la més pura manera de funcionar artesana, perquè s'està plantejant la possibilitat d'incidir, al marge del procés de treball, en una de les dues instàncies, sense fer referència paral·lela en l'altra. Ara bé, això amb tota seguretat, és el que ja es deuenia en el interior dels tallers, especialment en algunes especialitats. Així, per exemple, en els establiments i en les manufactures d'indianes basades en les capacitats manuals-, , juntament amb l'artesà que dibuixa els models a estampar, apareix el dibuixant d'indianes, personatge que aconseguix un relatiu estatus social i que crea dissenys per a ésser executats mitjançant estampacions manuals, o poc mecanitzades. Semblants casos podrien ésser citats referents a d'altres branques, com tapissos, pintures, ceràmiques, etc.

Totes aquestes característiques apuntades determinen un marc: estatus socialment superior de l'artista respecte a

l'artesà o al treballador manual en general; dicotomia en tre, d'una banda, creació i imaginació, i, d'una altra ban da, rutina i reincidència; concepte de que el treball de realització era el resultat, no d'una interdependència en tre els diversos factors que hi intervenen -i per tant d'u na unitat-, sinó de la suma de dues fases: la corresponent a la fixació de la pauta o model de l'objecte i la corresponent a l'adaptació del disseny a cada branca, en funció de l'elemental instrumental existent per a cad una d'e- lles; inici de la separació entre les dues fases, entre i deació i execució.

En base a aquest marc, l'esquema del procés de producció va sofrir ulteriors impactes, que van incidir en la matei xa direcció, augmentant les esmentades característiques i que poden ésser apuntades des de l'evolució, boom de les escoles d'art de la segona meitat del XVIII:

a. Increment de les distàncies, quant al grau de coneixe- ment de les capacitats de representar; d'aquesta mane ra l'artista despegà encara més del treballador manual. Aquest increment no va ésser solament quantitatiu, com correspon a la diferència de temps d'aprenentatge -un ensenyament complet contra uns cursos elementals i in- troductoris-.

L'aconseguint a destacar va ésser que aquesta dife- rència quantitativa es convertí en qualitativa: el no-

artista, al llarg del poc temps que estava subjecte a la disciplina de l'escola d'art, bàsicament -quasi única- quedava habilitat per a copiar, per a dibuixar un model previament fixat o confeccionat per altres.

- b) Aïllament de l'educació tècnica, respecte de l'artística; de manera que aquella continuava reclosa en l'aconseguint dels nivells laborals de l'ofici i subjecte als criteris repetitius, imitadors i poc innovadors de la pràctica gremial. Els criteris i les pautes del que era considerat ben fet i del que no era correcte sofrien poca alteració. La mimesi era, per al treball artesà, moneda corrent i segura, i el grau d'evolució, lent.
- c) Poca entitat dels coneixements tècnics, exclosos dels cursos introductoris per als artesans, i reduïts a aprendre el maneigament de les elementals eines i màquines de cada ofici, en el taller.
- d) Mentre que els cursos dedicats als no-artistes duïen una vida que, la majoria de vegades, no es pot qualificar de pròspera, tot al revés esdevenia en el nivell per als artistes. Això determinà l'augment del número de persones que havien rebut coneixements per a crear noves formes i noves pautes i manifestava una utilització d'aquestes capacitats en el procés de treball. A la vegada, també palesava que el número de treballadors que adquirien una certa cota de coneixements era petit. La resta d'ells tenien una situació encara més desavantatjosa.

7.5. Del conjunt d'observacions fetes al llarg dels punts 7.3. i 7.4., no és massa agosarat de concloure que:

- a) A principis del XIX, s'havia afermat la irrupció de l'artista en una àrea que tradicionalment s'ha considerat pròpia de l'artesà. Al treballador manual se l'ha anat especialitzant en imitar el que fixaven uns altres; és a dir, en reproduir amb les eines corresponents al seu ofici i sobre els materials propis de la seva activitat, aquells dibuixos i dissenys creats pels que socialment estaven legitimats per a crear.
- b) Això comportava que l'aspecte creatiu del treball no mecanitzat li estava ja privat al treballador manual, i, al revés, se l'havia capacitat en l'habilitat de copiar.
- c) Com a conseqüència, la tendència a trencar la unitat entre dibuix i execució -entre ideació i producció- s'havia generalitzat.

S'havia establert, doncs, un tall en el procediment de realització de l'objecte; en ell hi ha una primera etapa en la qual es forja la forma del producte; i també hi ha una etapa posterior, en la que es reproduïx el resultat final aconseguit en la fase creativa. Aquesta reproducció descansa en la perícia de l'artesà en interpretar el disseny, prèviament realitzat, i en la seva destresa en la utilització dels aparells i dels materials.

Per tant, l'allunyament de l'estructura econòmica que sembla ésser el resultat de la separació entre l'artista i el gremi -i que s'havia esbossat en la primera aproximació de fet, es converteix en una reintegració d'una bona part dels artistes al procés productiu, però en situació molt diferent a la que tenia abans i a la que encara té l'artista; perquè precisament utilitza el treball dels oficis -ensorrant-los en una pràctica mecànica i rutinària- per a reincorporar-se en un rol superior.

Es en aquest sentit, que juga a favor de la discriminació entre els productes de la mà i els productes del cap.

8. El desenvolupament del disseny industrial a la indústria

L'assumpció de l'esberlament de la unitat del procediment productiu corresponent al mode de producció fonamentat en la competència manual i física del treballador pressuposa l'existència de dues fases en la producció: el procés de determinació de les característiques formals de l'objecte i el posterior procés de reproducció d'aquesta forma amb el material propi de cada ofici.

Aquesta manera de produir suposa l'organització d'un joc de relacions entre els actors econòmics que en ella intervenen, i que, en l'aspecte que aquí ens interessa de remarcar, estableix una prioritat de la tasca de creació-imaginació, una discriminació de l'aportació manual i consegüent prestigi de l'artista que dissenya la forma- davant de l'artesà -que reproduceix-.

Aquest esquema compta amb uns nivells força elementals en els aparells de producció i amb uns materials tradicionals. Aleshores cal preguntar-se per la incidència de les transformacions que significà la transició en el mode de producció.

En una primera avaluació, el desenvolupament dels factors discriminats en l'anterior esquema posa en dubte la primacia d'alguns dels factors més considerats. Són precisament els aparells i els materials els que avancen i adquireixen pes, amb detriment de les capacitats manuals i de les capacitats creatives. De fet, aconsegueixen acabar amb l'època en la que, en paraules de Redgrave, "el coneixement del que era possible de fer en el disseny era complet".

Encara més, afirma G. Turnbull a "Una història de la indústria d'indianes a Gran Bretanya": "la creixent mecanització engendrà un complex d'inferioritat en els dissenyadors, subordinats, per sempre, a la màquina".

D'aquesta manera, des de la situació de l'artista, les capacitats creades per la màquina -ós a dir, el que es pot fer tècnicament- esdevenen condicionants per a ell. I, a l'inrevés, les llibertats que es pren aquest últim a l'hora de realitzar el disseny -com si estes encara en moments cronològicament anteriors- seran qualificats també com a condicionants per part de l'industrial.

Però aquesta oposició no es plantejarà únicament en els establiments fabrils. Paral·lelament es generalitza el principi de "produir per a vendre" a totes les unitats productives, mecanitzades o no, o a mitges. Així s'amplia la zona on es produeix el conflicte, presentant-se tant a les indústries -com entreveu O. Jons- o en els tallers d'arts decoratives -com es despren de Morris-.

Al manteniment de les consideracions únicament artístiques, per part de l'artista-dissenyador, de la no adaptació als nous corrents productius i del desconeixement de que fa gala dels mètodes i de la pràctica industrial, li correspon el manteniment d'una altra posició per part de la indústria, on el que no té present l'artista-dissenyador és el criteri vàlid.

La lògica conclusió d'aquesta situació és l'adopció d'una do-

ble via en la realització i en la aplicació dels resultats del procés de disseny: la corresponent a la que segueix i seguirà l'artista-dissenyador, i la corresponent a la interiorització de la projectació dins el procés de producció. Encara que pràcticament la primera via ha estat la primada en la interpretació històrica del disseny i quasi la única considerada, sembla indiscutible que la mecanització i seriació del procés productiu requereix una previa definició del que es farà i com es farà; per tant, entre altres qüestions, un disseny previ. I és en aquest sentit que cal parlar d'una via industrial del procés de disseny.

Exemple d'aquesta doble manera d'articular el procés de disseny i el procés de producció, ens el dona la casa Maws, una de les més importants i tradicionals de fabricació de rajoles a la zona de Jackfield. Curiosament, aquesta indústria està poc present en les històries del disseny. Afirmar, un estudiós d'aquesta indústria, T. Herbert: "Els dissenys i els productes dels establiments de rajoles de Jackfiels, juntament amb els seus dissenyadors poden ésser dividits en diferents, però sobreposats, períodes".

En la determinació d'aquests períodes, hi ha una data clau: l'any 1888, en la que l'empresa deixa d'ésser familiar per a adoptar la forma jurídica d'una societat de model capitalista: "L'any 1888, Maws va vendre els seus interessos familiars i va ésser formada una societat de responsabilitat limitada". Nés endavant,

Herbert afirma que "la seva producció entera era la d'una indústria manufacturera, governada amb criteris comercials". Abans de la conversió de 1888, els dissenys eren suministrats des de fora, per artistes-dissenyadors i per arquitectes, molts d'ells pertanyents a les Arts and Crafts Movement. Però després de l'any de la transformació en societat de responsabilitat limitada, "el disseny de les rajoles es va convertir en una activitat més anònima, desenvolupada majoritàriament en la pròpia oficina de la companya; tendència que continua després (...) fins el tancament de la fàbrica en els anys seixanta".

Però a on la interiorització del procés de projectació en el sí de l'organització laboral de la fàbrica es fa més evident, és en aquell sector del tèxtil -la indústria que abans es revolucionava- en el que el disseny té una major importància: l'estampació.

En el transcurs de la primera meitat del divuit, el sector de l'estampació tèxtil a Anglaterra, sofreix una transformació, passant del taller a l'establiment mecanitzat, paral·lelament a la substitució del mètode tradicional basat en el bloc -estampació a mà o a bec- per la màquina de corrons de coure; modificació que incidí sensiblement en el dissenyador d'estampats tradicionals. Aquest, fins llavors, havia aconseguit un cert nivell de reputació, al ser moltes vegades un "artista major"; el seu coneixement de l'elemental procediment el facultava per a reat

litzar dibuixos aplicables sense problemes als mètodes tradicionals d'estampar.

La mecanització introduí variacions en el procés de projectació: part dels dissenys i part del procés de disseny passà a integrar-se en el procediment directament productiu. D'aquesta manera s'inicià una diferenciació entre la via de l'artista-dissenyador i la via industrial del disseny.

En aquesta última, un lloc de treball adquirí rellevància, i no va ésser precisament el de dissenyador, sinó el de dibuixant de models, present en moltes indústries on hi havia una fase d'impressió o d'estampació. Així, a l'any 1835, Howell i Bull donen una definició del dibuixant en la indústria de porcelanes i d'objectes de metall:

"El dissenyador ens dona una petita pauta i el dibuixant de models és la persona que prepara el treball; de la mateixa manera que l'arquitecte dona un dibuix al constructor, així també ho dona el dissenyador al dibuixant de models".

Per la mateixa època, 1837, N. Whittock en el "Llibre complet dels oficis" descriu el paper i el treball del dibuixant de models en la indústria tèxtil:

"En el procés d'estampació tèxtil, la primera persona que és empleada és el dibuixant de models; ell, no solament, ha de produir un elegant dibuix, sinó que aquest ha de ser d'una naturalesa tal: que pugui ser executat amb facilitat, tenint en compte la peculiar manera d'estampació i de tenir requeri

da en aquest ofici; els artistes no familiaritzats amb el negoci poden inventar mostres supèrbies, les quals seran impossibles d'executar amb els colors que determinen, si aquests químicament s'oposen els uns als altres".

El dibuixant, per tant, realitza un treball que està integrat en el procés de producció. El seu estatus és diferent del dels treballadors, cosa que es fa palès perquè està subjecte a un període de capacitació tècnica. El seu aprenentatge segueix la tradicional graduació corporativa, cosa que inicialment l'habilita per a copiar, més aviat que per a crear.

En efecte, la definició del lloc de treball varia segons la dimensió i el tipus d'empresa, així com del grau de mecanització i la política de disseny que segueix l'establiment. Però, en general, la seva feina està vinculada a l'executar, amb els actius que posseeix la fàbrica, el conjunt de dissenys que li venen imposats. Així, tant adopta els dissenys a les capacitats de la indústria com prepara i controla el treball d'estampació, o cuida de les realitzacions d'altres llocs de treball relacionats amb l'estampació del disseny, o copia dels teixits ja existents en el mercat, o desxifra els dibuixos que es decideix d'estampar, etc. Eventualment, també dissenya noves mostres.

El treball del dibuixant es complementa amb el del gravador dels cilindres -el putter on-. Aquest tenia per missió el traslladar al cilindre el dibuix definit. Quan aquesta feina es fa

"Mentre els beneficis eren creixents, la majoria de manufacturadors de poca perspectiva no sentia la necessitat de pagar més pel que respecte a l'aportació del dissenyador o d'integrar a aquest en la indústria mecanitzada".

Els esforços per a integrar al dissenyador i per a millorar els dissenys, que feien alguns industrials -relacionats amb les escoles de dibuix posades en marxa com conseqüència de l'informe del Comitè Parlamentari de 1835- eren una excepció.

Altres factors a tenir en compte en el poc interès per a nous dibuixos era el coneixement per part de l'industrial dels requeriments de la seva clientela i la possibilitat que aquesta pogués acabar de concretar les seves preferències sobre una pauta que proporcionava l'industrial.

També va tenir una incidència en aquesta valoració respecte al disseny, la gran extensió de la pràctica de copiar i imitar.

El fabricant que llançava al mercat un nou model, sàvia que ràpidament, en cas d'èxit, seria copiat. El mateix H. Clark diu:

"Cal reconèixer que mentre els manufacturadors d'inferior classe podien no haver vist la necessitat d'utilitzar intel·ligents dissenyadors, les firmes amb més sensibilitat pel disseny tampoc empleaven dissenyadors quan ells podien, principalment per la por de que els dissenys fossin copiats".

En segon lloc, ja s'ha fet referència a la intervenció del dibuixant de models inclús en la creació de noves mostres. En aquest punt també cal recordar que el mateix industrial, moltes vegades, no era una persona aliena al treball d'estampació:

molts dels primers estampadors havien estat artesans i, per tant, amb coneixements suficients per a intervenir en la determinació del dibuix. En tot cas, sembla que els seus criteris, quant als aspectes estètics del model, eren certament determinants.

Finalment, les fonts utilitzades a l'hora de definir els dissenyes eren molt diverses. Recordem la generalizada utilització del recurs d'imitar, fins a tal punt que J. Stuart Mill, en el 1848, en un paràgraf ja citat la comparava al "treball dels inventors de procediments industrials": "Molts fabricants d'articles ornamentals tenen inventors a sou, que són pagats per a imaginar nous models, de la mateixa manera que paguen a una altres per a copiar-los. Tot això, és en rigor part del treball de producció".

Un altre motiu d'inspiració eren els llibres de models i de disseny, que ja havien tingut períodes de forta difusió al llarg del segle XVIII, i en els quals famosos artistes suministaven dibuixos, mostres, dissenys i models de tota mena d'objectes. Aquests repertoris es poden trobar tant en la producció d'objectes de ceràmica -per exemple, en l'última part de l'esmentat segle, un renovador tant important com Wedgwood, segons J. Heskett, utilitzava "llibres de models que eren compilats i que contenien mostres de ribets i motius decoratius i catàlegs de figures amb dibuixos de formes i especificació de mides"- com, gairebé un segle més tard, en la fabricació de les rajoles a

Jackfield -"Maus formà una considerable biblioteca de referència d'uns setanta llibres, que eren utilitzats com a font de dissenys dels rajols"-.

Lògicament aquests catàlegs i repertoris eren molt abundants en la indústria d'estampats. Molts d'ells eren de procedència francesa, ja que França tenia un considerable prestigi respecte a la qualitat del seu disseny.

Les realitzacions dels dissenyadors francesos eren un altre tipus de competència per als artistes-dissenyadors anglesos. Era molt corrent el desplaçament dels industrials anglesos a Paris per a adquirir mostres; els dissenys comprats d'aquesta manera eren traspassats als dibuixants de models en ordre a adaptar-los a les capacitats de cada establiment.

Degut a aquests intercanvis, alguns artistes francesos van emigrar cap a Anglaterra, així com, a l'inrevés alguns industrials van enviar treballadors seus a aprendre a Paris.

Amb tots aquests precedents, sembla que la pressió i la importància de l'artista-dissenyador anglès en la indústria d'estampats de la primera meitat del segle XIX no va ésser predominant.

La projectació de l'objecte industrial que es desenvolupa dins de la unitat de producció, doncs, ofereix unes característiques prou diferents de les del procés de disseny fet per l'artista dissenyador en la seva oficina o en el seu estudi i que després cal aplicar al procés de producció.

Lògicament, els aconseguiments de cada un d'ells seran també diferents, perquè les hipòtesis i les finalitats també ho són. Però, no es tracta de valorar les consecucions, sinó el reconèixer que el producte genèric, el producte industrial -l'objecte majoritari en el món de la societat industrial- és el resultat d'un disseny que respon a uns criteris força distants dels de l'artista-dissenyador, més vinculats a la política industrial i formant una unitat amb el conjunt de decisions que afecten al desenvolupament de les capacitats productives.

I, d'això últim, l'esmentada indústria d'estampats anglesa de la primera meitat del segle XIX ens dona dos mostres ben clares: l'aprofitament de les petites invencions de tipus químic en la millora de la qualitat del producte tèxtil i la realització d'un disseny de petits motius que és conseqüència directa de l'aplicació del mètode del "mill anà die".

1. L'esquema tradicional - i que més ha reeixit - d'explicar el desenvolupament històric de la pràctica del disseny i del seu aparell doctrinal, s'inicia, per regla general, amb una reprovació: la protesta dels anomenats pioners del disseny, provocada per les primeres onades d'objectes produïts segons els procediments de la Revolució Industrial.

1.1. Aquesta proposta:

- és contemplada com una conseqüència de la defectuositat i inadequació dels esmentats productes i de la seva incapacitat per a construir un nou entorn objectual de l'home que sigui acceptable.
- es localitza a Anglaterra, on ja havia pres força consistència l'aplicació de les millors mecàniques i tecnològiques, cosa que possibilitava una presència abundant de productes industrials en el mercat.
- acostuma a relacionar-se amb l'Exposició Universal de Londres del 1851, de tal manera que aquest any és considerat, en general, com la primera data significativa del moviment de redreçament.

La gran quantitat d'objectes que aconseguiren de reunir en els pavellons de l'Exposició permeté la comparança entre els articles obtinguts mitjançant els mètodes tradicionals i els produïts mecànicament. Així mateix, va fer possible evidenciar la forta disparitat entre les formes i els acabats usuals de la majoria dels objectes - independentment del procediment de fabricació utilitzat - i l'aspecte exterior d'alguns - pocs - dels productes nous. El paradigma d'aquesta dissemblança fou el contrast entre el Palau de Cristall - seu de l'Exposició - i la major part dels productes que s'hi exhibien.

Tot plegat va desconcertar una bona part dels visitants i va sensibilitzar-ne l'opinió dels més interessats. En altres paraules, la

producció exposada tenia prou capacitat com per a aixecar les primeres reaccions.

- per tal d'enfrontar-se a la producció industrialitzada, articula l'actuació dels esmentats pioners en dues vessants:
 - una de tipus teòric, que va des de la denúncia de la nova manera de produir i de les conseqüències negatives sobre l'oferta - mala qualitat - i la demanda - disminució de l'exigència per part del consumidor - de les mercaderies, fins a la crítica del model de societat muntada sobre el mode de producció industrial, de les relacions que implica i de la pèrdua inevitable dels valors estètics a l'hora tant de decidir i avaluar la producció, com de realitzar el treball.
 - una segona de caire empíric: l'elaboració d'objectes, amb una manifesta preocupació formal i d'honestedat constructiva, per tal de palesar la imperfecció dels productes manufacturats.

Lògicament, l'arrancada d'aquest moviment anglès del dinou i del pensament dels seus precursors - Ruskin i Perugin - i capdavanters - W. Morris - permet d'enllaçar, des del començament, l'activitat del dissenyador - implicat en la realització d'uns productes amb una intenció clara de disseny - amb unes preocupacions i inquietuds que es mouen en dos nivells: crítica del nou aparell productiu que s'està gestant i creença en la capacitat redemptora de l'art respecte a la societat d'aquell temps.

D'aquesta manera, la versió usual del fenomen del disseny pot configurar, amb una certa facilitat, una matriu interpretativa que esdevindrà clàssica. Segons aquesta, el disseny comprèn una activitat teòrica i una altra de pràctica que no es subordinen, per principi i des del principi, a la voluntat de la indústria - a la voluntat del sistema econòmic corresponent -. Per a això, compta amb les re-

lacions que s'estableixen amb l'art i amb la crítica social, que l'ajudaran a no ésser assimilat per les forces econòmiques dominants. Aquest difícil equilibri és, precisament, el que li permet de fer un paper regeneracionista en el sí del funcionament econòmic: pont entre l'oferta i la demanda; intenta formalitzar aquells productes que permeten al consumidor d'adquirir en el mercat uns valors d'ús amb un cert standard qualitatiu; formalització que, al seu torn, compleixen els requeriments econòmics, productius, tecnològics, comercials, etc... que exigeix la indústria per a poder-los fabricar.

1.2. Ara bé, aquesta interpretació tindrà dificultats per a integrar alguns punts que apareixen conflictius, i fins contradictoris, amb els seus raonaments. Els primers entrebancs ja es presenten en la mateixa manera de plantejar l'arrancada del disseny. En efecte, algunes de les característiques fonamentals d'aquest primer període destorben una vinculació directa amb els supòsits i les funcions d'un disseny industrial que neix, precisament, a partir dels fets de la Revolució Industrial. Característiques que incideixen tant en la vessant especulativa com en la de les realitzacions pràctiques.

Així, en el camp del pensament, els escrits dels pioners:

- dubten de la possibilitat de suggeriments estètics a partir del ple desenvolupament de la societat industrial.
- rebutgen la nova manera de produir.
- desqualifiquen la màquina per a obtenir productes amb un grau mínim d'acabament artístic.

En conseqüència, a nivell de fets concrets, només podran acceptar els procediments artesanals per a elaborar els seus productes.

Tan sols podran ésser objecte de consideració estètica i formal

els productes no-industrials, amb la qual cosa l'abast pràctic d'aquest període queda limitat a:

- la voluntat d'aconseguir una oferta de béns, dissenyats per tal de millorar els stocks de mercaderies que formen la quotidianitat immediata de l'home i que, per tant, són demanats majoritàriament per la col·lectivitat,
- béns que, per a posseir la dita qualitat, han d'ésser confeccionats mitjançant uns sistemes estrictament artesanals,
- condició que determina un cost elevat de producció, cosa que els fa capaços de satisfer únicament les exigències d'una minoria adinerada de la societat anglesa d'aquella època.

Aquestes propostes permeten, com a mínim, de recelar de l'explicació donada sobre el començament del disseny. Per tal d'assimil·lar-les i preservar la paternitat dissenyística dels precursors, cal muntar una segona trinxera de defensa del model interpretatiu, que consisteix:

- d'una part, a reconèixer que Morris i els altres arriben a posicions contradictòries amb les hipòtesis del Disseny Industrial
- d'una altra, però, a emfasitzar que la principal aportació dels pioners que cal destacar és, precisament, la voluntat de transmetre als altres el seu interès per l'entorn objectual i per la qualitat de la producció, sobretot, dels articles més usats i usats; transmissió que, en primera instància, es produirà a Anglaterra però que aviat s'estendrà pel continent.

A partir d'ells, aquesta preocupació esdevindrà irreversible. Aconseguir el manteniment de la irreversibilitat serà una de les tasques del Disseny Industrial; amb la qual cosa pot continuar desenvolupant, amb l'ajut dels suports d'altres àrees, el paper de frontissa entre oferta i demanda, producció i consum.

L'establiment d'aquesta segona línia de defensa, a part de defi-

nir amb més validesa el paper dels primers interessats, cronològicament, per la qüestió formal de la producció, dóna peu a la introducció de l'etapa posterior.

Perquè, deixant a part el tema del monopoli de la paternitat, no hi ha gaires dubtes de la influència que Morris exercí i de l'ascendent que tingueren tant les seves doctrines i inquietuds socio-artístiques, com les seves militàncies polítiques, la seva polifacètica activitat i la pròpia personalitat humana. Realment, va imposar l'aplicació per a l'aconseguint de millors standards qualitatis i provocar un moviment de redreçament, encaminat a convèncer de la necessitat de superar els aspectes formals que presentava la producció anglesa.

És el moment dels noms brillants del primer disseny anglès, vinculat al Arts and Crafts Movement.

1.3. És en aquest Moviment que es centra l'atenció del moment següent - encara que coetani amb Morris - en la història tradicional del disseny. Atenció que és fàcilment comprensible si contemplem l'aprofitament del Arts and Crafts Movement per a aprofundir i ampliar el model explicatiu establert. En aquest sentit, l'aportació del Moviment anglès consisteix en la introducció de tres elements:

1.3.1. En primer lloc, l'acceptació de la màquina i de la producció industrial; aprovació que s'aconsegueix després d'un procés relativament llarg, insegur i, en general, reticent de les possibilitats mecàniques. Però que, al capdavall, possibilità la cooperació entre alguns dels seus components i la indústria. El resultat serà la projectació d'alguns objectes per a ésser reproduïts mecànicament i d'una manera seriada. Amb aquesta forma de procedir, es traspassen les

fronteres de les Guildes i Germandats artesanals en els límits de les quals es refugiava l'elaboració d'articles amb preocupacions formals.

Lògicament, aquesta cooperació permet d'allunyar la dificultat interpretativa que representava el rebuig frontal dels procediments fabrils. Alguns dels treballs projectuals ara ja es poden qualificar com a dissenys, en la moderna accepció del terme, i els seus autors poden ésser considerats, no com a projectistes, sinó com a dissenyadors industrials, encara que a temps parcial: l'artist-dissegner.

1.3.2. Paral·lelament, el Moviment d'Arts i Oficis, considerat globalment, continua donant bones mostres de mantenir estretes relacions amb la crítica social. Subratllant aquesta característica, es pot balancejar suficientment l'aproximació cap a les forces econòmiques que suposa l'element anterior. Realment, en els cercles que envoltaren Morris, i més o menys integrats en el Moviment, havia de reflectir-se, d'alguna manera, la radicalitat dels grups en què ell es movia - que inclouen una munió de noms força significatius, des d'Eleanor Marx fins a Kropotkin -, o les vinculacions amb personatges com B. Shaw o Oscar Wilde, o les opinions que d'ell tenia el mateix Engels.

I així va ésser: tres dels més importants continuadors de la tradició de Morris a Anglaterra - Ch. Voysey, W.R. Lethby i C.R. Ashbee - van distingir-se com a homes profundament atents als moviments socials. I dins d'aquesta sensibilitat general envers la temàtica socio-política, alguns dels seus col.laboradors més immediats en el Moviment o en les Germandats artesanals eren tan militants d'esquerra com el mateix Morris: Ph. Webb, Emery Walter, Walter Crane, Cobden-Sanderson, etc...

1.3.3. Finalment, el tercer element a remarcar que aporta el Moviment fa referència al segon punt de suport: el camp de la creació artística.

El paper rellevant que es concedí a l'Arquitectura, seguint el camí indicat per Ruskin, en la integració del conjunt de les arts, comportà la necessitat d'aconseguir l'adhesió dels arquitectes. A partir de llavors, i pràcticament des del començament, el seu rol és fonamental: eren arquitectes els esmentats Charles Voysey, William Richard Lethby, Charles Robert Ashbee, Philip Webb i també un altre nom importantíssim, Arthur Heygate Mackmurdo. La llista es pot ampliar, fent referència sempre a figures de primera línia: Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh i, en sentit oposat al que representa Morris, Edward William Godwin. Tots ells, amb independència de la seva posició personal i de la seva edat, demostren una preocupació pels objectes, tot intervenint directament en la seva projectació.

Amb aquests precedents, la història de l'arquitectura i la història del disseny es van plantejar com a qüestions fortament vinculades. De tal manera que, gairebé no es podrà entendre una descripció del desenvolupament del disseny sense fer referència al moviment arquitectònic corresponent, ni una proposta d'interpretació sense basar-se en valors provinents del camp de l'arquitectura.

2. Així com qualsevol referència general a l'evolució de la indústria al llarg del segle XIX no pot oblidar l'Anglaterra d'aquella època, quan l'interès es trasllada al primer terç del segle següent cal tenir present, necessàriament, l'aportació alemanya.

Paral·lelament, si la transcendència internacional que se li concedeix al Arts and Crafts Movement correspon al pes indiscutible que un país té sobre una qüestió en un període determinat, quan es modifiquin sensiblement les primàcies internacionals, caldrà considerar l'equivalent del moviment anglès en un altre país i en un altre temps.

Aquest paper d'equivalent el realitza a partir de 1919 - data de la seva fundació - la Bauhaus. Arts and Crafts Movement i Bauhaus són punts obligats de referència per a qualsevol tema relacionat amb el disseny, i considerats com les dues peces més importants en la consolidació del fenomen dissenyístic. De manera que tota proposta que intenti desxifrar el contingut i abast del disseny, ha de satisfer plenament els requeriments d'aquests dos grans períodes.

En aquest sentit, doncs, el pas següent a realitzar és l'anàlisi de la manera com:

- una matriu interpretativa, construïda en base al stock d'esforços teòrics i pràctics emmagatzemat exclusivament per l'Anglaterra de la segona meitat del XIX
- és capaç d'assimilar els plantejaments fonamentals que tenen lloc en una altra situació, temps i lloc, i de donar una resposta completa a les demandes que pugui presentar la Bauhaus.

2.1. Per tal d'obtenir el grau corresponent d'adequació i mantenir la seva validesa explicativa, l'esmentada matriu interpretativa necessita introduir les novetats que vagin tenint lloc i que puguin afectar-la.

La primera novetat que ha de tenir present és la ja citada adqui-

sició de protagonisme d'Alemanya dins el concert industrial, fins i tot abans d'acabar el segle XIX. Per integrar aquest fet, la rèplica que dona, també abans de finalitzar el segle, consisteix a exportar d'Anglaterra al continent la preocupació pels problemes qualitatius de la producció. Així s'internacionalitza una temàtica que, fins aleshores, semblava ésser una qüestió particular dels anglesos.

2.1.1. Els motius que es donen per a justificar l'aparició d'aquesta matèria en els països continentals no fan gaire referència a l'evolució de les societats afectades. Únicament es dona per suposat un augment general de les capacitats productives, una modificació també general de les diferents formacions socials i l'ascens de la burgesia. Gairebé s'ignoren les característiques diferencials, tant polítiques com econòmiques i socials, que adopta cada societat, la manera particular i el timing amb què es produeix l'esmentat augment de la producció, els sectors econòmics que més hi incideixen o la singular capacitat d'acolliment de les noves propostes importades, per part de les institucions corresponents.

En la mateixa línia, tampoc no es considera excessivament interessant el fet de trobar precedents d'una preocupació dissenyística en aquests països europeus, quan realment, ja des de l'últim terç del XVIII i sobretot a Europa Central, hi ha antecedents abundants. Així cal qualificar la gran quantitat de crides i actuacions encaminades a dirigir l'atenció cap al perfeccionament dels articles més quotidians, produïts mitjançant la manufactura. S'intenta arribar a la millora a través de la formació d'una mà d'obra més adequada al procediment manufacturer i amb l'augment indiscriminat del nivell d'exigència dels consumidors.

Per assolir aquestes fites, va tenir lloc un autèntic boom de les Escoles d'Art i va haver-hi una introducció, bastant generalitzada, de cursos i ensenyaments per a artesans i treballadors manuals qualificats. Moltes vegades, els promotors de l'auge dels ensenyaments eren els mateixos poders públics. En els papers, documents i discursos d'inauguració, queda reflectit, abundantament, el fet que la finalitat preferent de les institucions esmentades era doble:

- millorar la qualitat i adaptació del treball dels implicats en el procés manufacturer, a fi de facilitar l'ordenació i bon funcionament dels establiments,
- obtenir un standard correcte de producció, per fer-la competitiva amb l'obtinguda a través de fòrmules tradicionalment artesanes.

2.1.2. Aquestes accions i esforços, duts a terme per adequar la qualitat de la producció a l'estadi corresponent de desenvolupament de les capacitats productives, cal emmarcar-les en un plantejament més global: el que correspon a la posta en marxa d'una organització de l'aparell productiu manufacturer, previ i immediat al típicament industrial. I en aquest sentit, s'estableix una possible relació entre alguns dels problemes que pretén resoldre el disseny i les dificultats pràctiques que es presenten en el procés de producció, quan es modifica l'estructura econòmica.

Continuar per aquest camí, però, significaria vincular les accions de finals del segle XVIII amb les preocupacions que tenen lloc al tombant del XIX en els estats centreeuropeus. I això comportaria seguir una altra pauta interpretativa del fenomen del disseny, substancialment diferent de la tradicional. Tal com ja hem indicat, aquesta prefereix orientar-se en

un altre sentit, gairebé invers:

- donats uns desajusts, provocats per la nova manera de produir, pel model de societat que s'hi configura, pel tipus de demanda que crea,
- es pretén superar aquestes discordances amb una sortida cap a la consecució d'una major qualitat i coherència de l'entorn quotidià i una realització més lúdica del treball.
- La base d'aquesta sortida és la producció artesanal. Amb els suports de la crítica social i de la creació artística, es pretenia evitar la qualificació de reaccionària.

2.2. Les raons principals que s'acostumen a donar per a explicar l'aprehensió, per part de les societats continentals, de l'interès anglès per la temàtica dissenyística i la seva internacionalització corresponent, són de dos tipus:

2.2.1. D'una part, l'acció puntual d'alguns noms - ara ja no exclusivament anglesos - i l'espessa xarxa de relacions que s'estableixen amb aquells prohoms, que permeten el coneixement de la tasca que allí es desenvolupava. A més, la influència anglesa es va estendre a cercles que havien estat relacionats amb Morris - com els pre-rafaelites - o a noms que no convergeixen en una estreta interpretació de la línia Ruskin-Morris - Godwin i, especialment, Whistler i Beardsley i, en alguns aspectes, Mackintosh -.

Aquesta ampliació va donar lloc a un engrandiment dels temes influenciables pels diferents corrents anglesos.

Així recordem, en primer lloc, l'estada a Anglaterra, en èpoques diverses, de dos importants agents de transmissió, ambdós molt diferents però d'un gran pes tant en el pensament com en el camp de l'acció: Gottfried Sempe (1851-1855) i Hermann Muthesius (1896-1903). També es fa menció, entre altres, del

fort ascendent dels anglesos i de Sempe sobre els capdavanters, belgues i holandesos, del moviment europeu - Victor Horta, Hendrik P. Berlage, Henry Van de Velde -; les relacions Morris-Van de Velde; els coneixements dels escrits i dels treballs de Ch. R. Ashbee, de Ch. A. F. Voysey i, especialment, de W. Crane; la influència del Grup de Glasgow i de Mackintosh sobre la tardana secessió vienesa; els precedents modernistes de Macmurdo, etc...

2.2.2. D'una altra part, el paper que es concedeix al Modernisme en l'evolució històrica del disseny.

En aquest punt, pot ésser convenient de recordar l'aprofitament, per part de la pauta tradicional d'interpretació del disseny, d'algunes de les característiques que oferia l'Arts and Crafts Movement; en concret, l'acceptació "instamodum" de la màquina, l'afermament de les relacions amb la crítica social i l'establiment d'un planteig conjunt entre arquitectura i disseny.

A aquesta utilització es deu, en bona mesura, l'èmfasi donat al Moviment anglès de l'últim terç del XIX.

D'una manera semblant, la citada importància concedida al Modernisme pot tenir connexió amb la seva capacitat per a adequar el model interpretatiu esmentat a requeriments nous i diferents. En aquest sentit, cal fer esment de la seva contribució en la internacionalització de les preocupacions pel disseny i en la integració de noves temàtiques:

- a) En primer lloc, l'àrea d'actuació del Modernisme coincideix, moltes vegades, amb la de les arts decoratives i aplicades. El conjunt de les seves realitzacions va unit a l'execució d'objectes i elements decoratius i gràfics de tota mena: qualsevol tipus de mobiliari, vaixelles, co-

berteries, cristalleries i paraments de taula; articles de porcellana, cristall, ceràmica i metall; joies; catifes, teles, brodats, tapissos i papers pintats; ornamentació de llibres, il·lustracions, tipus de lletres, cartellisme, etc... fins arribar a l'arranjament total dels interiors de les edificacions, on tot respon als principis modernistes i, fins i tot, elements tradicionalment arquitectònics són objecte d'un tractament especial del mateix ordre, com poden ésser columnes, escales, portes, finestres, parets i sostres.

Això representà una total confirmació de l'interès per la qualitat dels objectes, però ara ja no són considerats aïlladament sinó contextualitzats en un ambient global, com a parts d'un sistema més general.

- b) La diversitat dels treballs realitzats i el fet que els seus autors procedissin, moltes vegades, del camp estrictament artístic i, sobretot, de l'arquitectura, provocà, en primera instància, el sentiment que es trencava la barreira existent entre Arts Majors i Arts menors, i que s'arribava a una mena d'integració d'ambdues categories, en un nou compendi i una nova síntesi en la pràctica de l'Art.

Així doncs, l'atenuació de la diferència entre els límits de la pràctica artística i de la creació de productes usuals, i el sensible augment en la coincidència d'ambdues, determinà un enfortiment de les relacions amb el fet artístic.

- c) En el mateix sentit, mitjançant el Modernisme s'aconseguirà un augment del status dels interessats en la realització d'objectes usuals, dins l'escalafó de les je-

rarquies establertes entre els practicants de l'Art. Amb l'expansió dels nous corrents per tot arreu apareix, a la vegada, una nova tipologia d'artista enciclopèdic, que tant projecta un edifici com dissenya una cobertoria o fa les il·lustracions d'un llibre.

En base a aquests dos trets, es consolida el perfil de l'artista-dissenyador, segons el qual la versió tradicional del disseny conformarà el lloc, funció i paper del dissenyador industrial.

- d) El Modernisme facilità, a més, un element essencial per a l'adequació del model interpretatiu als nous condicionants: la possibilitat d'estendre a gairebé tots els països llavors avançats d'Europa, l'atenció cap a les preocupacions estètiques i qualitatives dels productes. De fet, el Modernisme s'estengué per tot Europa, adoptant noms diferents: Modern Style a Anglaterra, Art Nouveau a França, Jugendstil a Alemanya, Estil Modernista a Catalunya, Style Liberty a Itàlia, Sezessionstil a Àustria; encara que aquesta unió de subcategories sigui, en el seu conjunt, un reconeixement de les peculiaritats formals que pren segons l'espai geogràfic i el moment de la corresponent implantació.
- e) Finalment, la presència del corrent modernista, amb les diferents versions, i les tres contribucions anteriors - generalització de l'interès per l'objecte de qualitat, confusió entre Art i Disseny, establiment de l'estereotip del futur dissenyador industrial - en els països on havia reeixit la Revolució Industrial, permet elevar aquesta coincidència sincrònica en categoria, és a dir: Revolució Industrial i aparició de les preocupacions dis

senyístiques són fenòmens simultanis.

Resumint aquesta premissa tant general, s'evita una vinculació, a nivell de cada formació social, entre la forma particular que adopta l'esmentada preocupació pels aspectes qualitius de la producció i el model d'industrialització corresponent que es segueix.

D'aquesta manera:

- es proclama en principi: el disseny és un fenomen que apareix amb la Revolució Industrial, sense citar l'existència dels diferents camins cap a la industrialització que trobem en els països europeus,
- cosa que permet de suggerir un model únic i universal d'aparició del disseny, deslligat de l'evolució concreta de la societat i de l'aparell productiu.

El camí cap a la consolidació del disseny té un sol canal, no gaire articulat amb les condicions econòmiques, socials i polítiques en què s'insereix.

- 2.3. Juntament a aquestes importants contribucions, però, el Modernisme extrema alguns punts de la visió històrica, construïda en base a les aportacions dels predecessors i del Arts and Crafts Movement. Fidel a les seves abundàncies estètiques, el seu excés evidencià els dèficits interpretatius, alhora que conduí a ulteriors conseqüències per als plantejaments, derivats d'aquelles aportacions. L'aproximació a solucions artístiques, que practicà el Modernisme, certificà l'enganyós equilibri que es pretenia entre indústria, crítica social i creació artística. L'acostament entre Art i Disseny que resultà de la seva actuació determinà dues particularitats:
- 2.3.1. Per al moviment anglès, més influenciat per Morris, la utilització de procediments artesanals era una qüestió paral.

lela al rebuig de la màquina i a la posterior suspicàcia en la seva acceptació. En tot cas, hi havia una intenció: evidenciar la mala qualitat de la producció industrial. D'aquesta manera, i encara que fos per a oposar-s'hi, els nous processos industrials estaven plenament presents en els seus plantejaments.

Tal com hem vist, la situació es presenta molt diferent en la pràctica modernista, tot i que la manera de realitzar els objectes pugui ésser semblant. El punt de referència ja no és la producció industrial i el millorament dels standards qualitatis, sinó la realització individual de petites obres d'art. De l'interès per a augmentar la qualitat dels objectes es passa a l'interès pels objectes de qualitat. Així, en la realització modernista d'objectes per a l'entorn de l'home, té lloc una mena d'empelt del funcionament artesanal -recollint part de la idea de Morris - amb una intenció d'obra única/rebuig de la sèrie - que oblida un tret fonamental del plantejament morrисиà-. Aquesta barreja és expressada per Robert Schmutzler en poques i exactes paraules:

" Cada vas i cada moble de Gallé - que el mateix artista anomenava "estudi" - era firmat per ell. Cada cristall de Tiffany era una obra d'art individual, única. Tiffany va introduir l'expressió "faverle glass" derivada del llatí "faber", que significa artesà. Ni les reixes de Gaudí, ni els brodats d'Obrist, ni els mobles d'Horta o Guimard van ésser concebuts per a la producció industrial en sèrie.

El Modernisme volia convertir cada cosa d'aquesta vida en una obra d'art".

2.3.2. La segona peculiaritat que introdueix el Modernisme fa referència a les relacions amb la crítica social.

En aquest camp, el caire selectiu de les Germandats i Guil·des angleses - a causa del cost de realització - obligà la matriu interpretativa del disseny a emfasitzar els aspectes revolucionaris dels noms més importants de l'etapa anglesa.

També podem destacar, en el Modernisme, la tendència esquerrana d'alguns dels seus artistes. Tant podem parlar del marxisme de Hendrik P. Berlage, com de les relacions de Víctor Horta amb el Partit Obrer belga - va ésser l'arquitecte de la Maison du Peuple - o del radicalisme del primer Henry Van de Velde.

Però, són suficients aquestes militàncies per a contraposar el tractament modernista de l'objecte quotidià com a obra d'art única? pot ésser considerat l'objecte resultant, d'élite i per a l'élite, com un objecte quotidià i usual? Quina mena de radicalitat pot envoltar l'actuació de l'artista-dissenyador en unes societats com les de finals del segle XIX i principis del XX ?

Aquí, també, l'esquema tradicional es veu forçat a una inflexió per tal de poder donar credibilitat a la seva versió del disseny i del paper frontissa del dissenyador.

Per a realitzar-la es compta no sols amb l'al·ludida actuació de l'artista-dissenyador, sinó també amb l'acoblament entre les arts industrials i les arts - sense qualificar -, fet per elements del pensament artístic de finals del segle XIX , amb Riegl de capdavanter. I podrà formular-se amb utilització de l'instrumental que la literatura crítica havia estat afinant.

A partir d'aquí, la relació entre disseny i crítica social ja no es fonamentaria exclusivament en la coherència entre especulació i realització projectual, entre activitat teòrica i activitat pràctica - les dues vessants del fenomen del disseny-. L'enlairament de l'activitat de l'artista dissenyador cap als cels de la creació artística i la consegüent entrada al paradís de la superestructura, permetrà trobar continguts crítics sempre que es sigui capaç de mantenir vinculacions amb les avantguardes artístiques. En una d'elles estarà la defensa del caire esquerrà de la praxi artística corresponent.

3. Schmutzler, tot acabant la cita indicada en el punt 2.1.3a), afirma:

" La possessió d'un alt grau de coneixement artesanal no era solament una premissa del Modernisme, sinó també una de les seves arrels estilístiques. Això explica la rapidesa amb què es va perdre qualitat quan les obres de l'Art Nouveau començaren a fabricar-se industrialment en sèrie".

Així doncs, en vigílies de la Primera Guerra Mundial i de la fundació de la Bauhaus - un cop acabada aquella -, sembla notòria la insuficiència de la interpretació tradicional per a incidir en els problemes de la producció industrial. L'abast dels tres corrents considerats - Predecessors, Arts and Crafts Movement i Modernisme - pot qualificar-se com bastant limitat, si el que es pretenia era historiar una millora de l'entorn objectual de l'home a partir de la ruptura dels sistemes productius provocats per la Revolució Industrial.

De fet, el que manifesten aquests corrents és una preocupació a partir de plantejaments fets voluntàriament al marge de les condicions industrials, quan no fets en contra del sistema industrial. Amb aquest bagatge - i sols amb aquest bagatge - sembla que no hi ha una manera fàcil de desxifrar un fenomen vinculat a la projectació d'objectes produïts industrialment.

3.1. Per tant, no és d'estranyar que la matriu interpretativa intenti d'obviar aquest dèficit. Amb aquest fi, integrarà un conjunt d'accions i propostes, més o menys escampades, que s'aproximen als procediments industrials.

En el conjunt de les aportacions, objecte de glossa, es destacarà un any - 1907 - i dos fets que ocorregueren en el seu transcurs: el nomenament de l'arquitecte Peter Behrens com a Consultor Artístic de la Companyia Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft (A.E.G)

el mes de juny-juliol, i la fundació del Deutsche Werkbund a finals de l'any en qüestió.

La importància del primer cas rau en el fet de poder afirmar l'existència d'un primer dissenyador industrial, en la moderna acceptió del terme, i que la persona designada fos precisament un arquitecte que ja havia destacat dins el Modernisme alemany.

Amb la Werkbund alemanya es pot testimoniar:

a) que l'interès per a millorar la producció fabril havia arribat a afectar ja els mateixos fabricants. Tot i que els estatuts de 1908 afirmen que: "L'objectiu de l'associació és l'ennobliment del treball artesanal en conjunció amb l'art, la indústria i els oficis, a través de l'educació, la propaganda i una posició sòlida enfront dels problemes més crucials", la preocupació fonamental del seu promotor Hermann Muthesius era incidir en la fabricació de sèries; així el 1918 afirmava:

"Com a unió d'artistes, comerciants, productors i homes de negocis, el seu objectiu ha d'ésser, en primer lloc, la generalització i difusió pràctica d'aquelles aspiracions que, en els darrers quinze anys, ens hem acostumat a anomenar artístiques. Si tan sols es tractés d'art, hauríem hagut d'haver fundat una societat d'artistes i deixar-ne fora els industrials. Però ara és qüestió d'aplicar l'art, de reconciliar els objectes artístics amb els industrials i comercials, de portar a terme una col.laboració entre les forces, art, indústria i difusió".

b) que es coordinava la línia Arts and Crafts-Modernisme amb els interessos industrials. D'aquesta manera, es pretén arrodonir tota una versió històrica del desenvolupament de l'atenció pel disseny, segons la qual un cop aconseguits els suports de l'art i de la crítica social, calia inserir aquests plantejaments artístico-crítics en un programa fet en base a les coordenades in-

dustrialistes. Vegem com ho descriu Reyner Banham:

" Quan mirem cap enrera, el 1907 apareix com un any decisiu per a l'arquitectura alemanya (i, per tant, internacional). Bé que no sorgien temes nous en el pensament arquitectònic, s'adoptaren actituds, enfront d'uns certs problemes contemporanis, amb una decisió similar a la que mostrarien poc després els futuristes i - el que és més important - es portaren a la pràctica en un breu interval.

(...) El nucli central del pensament pràctic era el problema de la mecanització o, més ben dit, de la relació entre l'arquitectura com a art del disseny i la producció mecànica en totes les seves fases, des de la construcció de la fàbrica fins a la publicitat del producte acabat (al·lusió clara a l'actuació del primer dissenyador). Aquesta relació va ésser objecte d'un intens estudi en dos punts crítics: l'estètica de la construcció enginyeril i l'estètica del disseny aplicat al producte industrial".

3.2. Però el que realment mostra l'activitat duta a terme pel Werkbund és, precisament, tot el contrari: la dificultat pràctica de coordinar els criteris - i els interessos - dels socis artistes amb els de la resta de membres de l'entitat, el conflicte entre la posició dels representants de l'Art Nouveau i dels expressionistes i la d'aquells que, pel motiu que fos, volien introduir la millora estètica de la producció fabril com un problema productiu.

En aquest sentit, la conferència celebrada a Colònia l'any 1914 és allisonadora. En primer lloc, perquè representa l'últim gran esforç realitzat abans de la Primera Guerra Mundial - arribar al període d'entreguerres sense una aportació des de la indústria podria desqualificar la matriu interpretativa tradicional -. En segon lloc,

perquè palesa un grau de divergència entre dues posicions, després de set anys d'existència de la institució, que empetiteix les picabaralles entre els artistes - "Un observador acostat ha anomenat la Deutsche Werkbund "unió d'enemics íntims", indicant que cada un dels seus artistes recusa absolutament tots els altres", afirma Muthesius en el discurs d'inauguració -.

El que aixecà la polseguera fou la introducció, feta per Muthesius, del concepte Tipificació. Aquest terme produí un gran desconcert. Referint-se a ell, August Endell, un dels grans noms de la Jugendstil, diu: "I si a aquest mot 'qualitat', que substituiríem pel mot 'bellesa' molt gustosament, afegim un altre de més perillós com és el de 'Tipificació', el programa del Werkbund quedarà totalment deteriorat ja que una tal paraula, que fins ara ni tan sols existia, no té res a envejar a cap altra pel que fa a obscuritat. Per tant, vigilem d'acceptar en el nostre programa una paraula tan perillosa sense reflexionar-hi".

3.2.1. La desorientació provocada pel significat d'un concepte - que pocs anys després serà àmpliament reconegut i conegut - és ja un símptoma revelador de la situació. Muthesius pretenia, amb ell, l'acord de la Conferència per a la recerca d'un conjunt de traços peculiars de la producció alemanya, que adequessin el que era tradicional i específic amb les condicions de la societat i el caràcter genèric del present d'aquella noció. Amb la seva normalització i generalització, segons ell, es podia aconseguir un augment de l'exigència qualitativa del consumidor i del fabricant - el famós camp de coincidència, en el marc del qual actua el dissenyador -. Al seu torn, un cop reconeguda a l'estranger la pretesa i proposada identificació de la producció alemanya amb aquests trets qualitativs, se n'incrementaria l'exportació.

3.2.2. Però Muthesius, abans d'arribar a aquesta formulació, havia de denunciar algunes qüestions que impedièren aconseguir un nivell general de qualitat adequat a les circumstàncies productives del moment. Els seus raonaments eren, a grans trets:

- a) La defectuositat dels objectes quotidians alemanys: "En temps passats, quan totes les activitats de la vida portaven el signe d'una unitat sutil de gust, a ningú no se li hauria acudit d'aplicar el terme 'art' a tots els aspectes de la vida petitburgesa i comercial. Llegiu els escriptors del set-cents i no trobareu, gairebé mai, la paraula 'art' en relació amb les descripcions de cases, d'oficis, de vestits i de moblatge(...) Totes les aspiracions que, a partir de Gottfried Semper, es manifesten sota el concepte d'"artesanía artística" i que ara ha recollit, també, el Deutsche Werkbund, únicament tracten, en el fons, d'omplir una llacuna. El bon gust perdut ha d'ésser reconquerit..."
- b) Defectuositat que és coneguda a l'estranger: la producció alemanya té mala premsa fora de les seves fronteres." Però l'estranger mitjà roman fidel al vell dogma que Alemanya és el país dels articles barats, que referent a qüestions de gust hom ha de mirar a França i que els progressos tècnics s'han de buscar a Anglaterra".
- c) Aquesta situació és fomentada tant per l'actuació dels productors - "No fa més de cinc anys que els fabricants s'hi oposaven, es varen necessitar unes particulars arts de persuasió per tal de guanyar terreny a favor del Deutsche Werkbund"(...) "Els homes de negocis ens consideraven uns teòrics ridículs, uns somiadors confusos als quals no ca-

lia de tenir en compte" -,com dels consumidors - "Perquè, en general, respon a una llei político-econòmica fixa el fet que, fins i tot en qüestions de gust, hi ha una estreta relació recíproca entre consumidor i productor, ja que sempre hi ha un nombre equivalent de botigues i de compradors de mal gust. Pretendre que desapareguin els mals proveïdors quan existeixen mals consumidors seria donar-se de cap contra la paret" -.

d) Sense oblidar el fracàs de l'educació artística a Alemanya:

" La millor preparació cultural dels compradors obliga el comerciant a canviar ràpidament de mercaderia. L'educació del mal al bon gust ha de fer-se en dos fronts".

e) No obstant això, dins aquesta panoràmica general, Muthesius n'exclou algunes indústries i, també, una part de l'elaboració de productes quotidians, la que ell anomena "artesanía artística":

" Els assoliments alemanys mostren una supremacia absoluta en determinades indústries basades en la ciència (química, colors, instrumental, construcció d'enginyeria...), el nostre avenç en l'arquitectura i les arts aplicades, avenç que mai cap estranger no va sospitar ni va creure possible, tot això fa suscitar avui fora de les nostres fronteres l'atenció de certs observadors".

f) Però l'artesanía artística, malgrat els seus aconseguints, falla absolutament per dos motius que no són conjunturals, sinó tot al contrari: "Perquè ens trobem amb dos obstacles que tenen la seva base en l'estat actual del desenvolupament".

El primer d'ells fa referència a la manca de singularitat en el traç general de la producció: " En primer lloc, la

falta d'acabament, ja descrita, del nostre quadre cultural actual. Fins que la bona norma no regni entre nosaltres, la nostra cultura no pot tenir cap influència en l'exterior ni tampoc aportar res de convincent als estrangers".

g) La segona causa que provoca la marrada de l'artesanía artística és, precisament, el tarannà artesanal i no-industrial del treball artístic, compromès en la millora de la qualitat dels objectes. En altres paraules, per a Muthesius hi ha una evident inadequació dels plantejaments del Arts and Crafts Movement i del Modernisme a les condicions del moment. D'aquí resulta la poca incidència de les seves realitzacions, tant a nivell social com econòmic. En base a la descripció que fa Muthesius dels procediments utilitzats en aquestes realitzacions, qualsevol referència posterior a l'artesanía artística que ell faci, tindrà molt poc a veure amb el treball dels artistes i artesans.

" I hi ha, en relació amb tot això, un altre factor desfavorable: l'organització de la nostra artesanía artística. Fins ara, el moviment ha estat portat pels artistes fins el punt que el públic d'entesos en volia veure el nom en cada cadira que comprava. No ens en burlem, ja que és un fet que la cadira bona d'avui no hauria estat creada sense l'ajut de l'artista. Però, amb aquest sistema no es poden fer progressos. En primer lloc, perquè es desmunta davant l'exportació. Imaginem que una de les nostres excel.lents mostres en l'estranger, com va ésser per exemple la de Sant Lluís, hagués tingut l'èxit d'aconseguir una forta comanda de mobles. No hauríem pogut subministrar-los. Ni els artistes participants haurien po-

gut projectar cent cinquanta habitacions en un termini previst, ni els magatzems disposar d'uns subministraments conforme a aquests projectes. La manera com hem procedit fins ara semblava tendir cap a les peces de museu. La producció era complicada i llarga, a més d'ésser un tant decebedora per al client".

3.2.3. Les afirmacions i els arguments de Muthesius, exposats el 1914, no eren sinó un pas més en la seva escalada de propostes dins el Werkbund.

La trajectòria s'havia iniciat, amb tota seguretat, el 1907 amb la formulació d'un objectiu central per al Werkbund, capaç d'atreure els prohoms del Modernisme alemany i de trencar-ne el recel - quan no hostilitat - envers els pensaments i les accions dutes a terme per ell una mica abans. Aquesta fórmula fou l'interès per la qualitat i el treball de qualitat. No obstant això, havia anat introduint altres objectius en el cos del Werkbund. Així, el 1911, amb motiu de la proclamació, una vegada més, de la preeminència de les consideracions artístiques a l'hora d'elaborar els objectes, Muthesius enumera els elements que la Forma havia de coronar i, en conseqüència, tenir en compte: el material de què estava fet l'objecte, la tècnica utilitzada i la funció a realitzar.

Aquest aprofundiment successiu en les seves propostes, havia d'influir en la reacció dels artistes el 1914. El mateix Endell sembla que, en la seva intervenció al congrés de Colònia, al·ludeix als elements esmentats per Muthesius el 1911: " Jo em ric d'un paper mural lleig, encara que sigui vertaderament resistent a la llum, que estigui estampat meravellosament i que que hagi estat produït per màquines magnífiques".

El que caracteritza, però, la proposta de 1914 - i permet de con-

siderar-la com qualitativament diferent de les efectuades per Muthesius amb anterioritat - és la seva voluntat de modificar el punt de vista dels plantejaments del Werkbund. El que pretenia era, ja, introduir un tractament nou de les qüestions lligades a la millora dels objectes. La seva atenció anava a desplaçar l'angle de visió de la temàtica cap a perspectives no únicament artístiques:

" Crec que en la meua exposició he explicat clarament que el treball s'ha de tractar com un tot. M'adono del que això significa, considerant que no som una associació d'artistes, sinó d'artistes, fabricants i comerciants. He partit de la idea que, com que en reunions passades sempre es varen discutir problemes artístics, almenys per una vegada hauríem d'estimular els altres membres del Werkbund perquè prenguin posicions enfront de qüestions que els afecten sobretot a ells, és a dir, referent al problema de com poder anar endavant en l'expansió de les relacions comercials, en l'organització de la producció, etc... En resum, en el camp de l'economia política. En aquest sentit, crec el meu deure constatar, en primer lloc, com en el nostre desenvolupament artístic hem arribat a un punt en què trobem una base per al progrés tàctic en el camp político-econòmic.

(...) En la introducció feia notar, amb tota claredat, que volia atènyer-me als problemes político-econòmics, ja que les qüestions artístiques - prescindint del fet del seu difícil tractament - ja havien tingut una part important en les reunions precedents".

3.3. El desplaçament suggerit per Muthesius, en tant que equivalia a una ampliació de les perspectives, continuava basant-se en la preeminèn-

cia del paper de l'artista. O, almenys, coherentment amb la història werkbiana, així ho explicitava: "El Deutsche Werkbund és el lloc on l'artista pot treballar amb més eficiència(...) Estic completament d'acord amb el senyor Bre^myer: el Werkbund depèn totalment del treball de l'artista. I si els millors artistes no s'hi adhereixen, llavors és que no és el que hauria d'ésser i podem tancar i anar-nos-en a casa".

3.3.1. Malgrat el manteniment de la preeminència, la rèplica fou contundent i àmplia. En la seva oposició, van fer causa comú amb el, potser, més conspicu arquetipus de l'artista universal del Modernisme - Van de Velde -, tant els components més representatius del Jugendstil -Hermann Obrist, August Endell -com Bruno Taut, arquitecte que en la mateixa exposició de productes de Colònia havia estat innovador en la utilització dels materials constructius.

Per la data en què es van produir aquestes intervencions, es fa difícil entreveure els antecedents immediats d'allò que, en el període d'entreguerres, es consolidarà com el cos doctrinal i pràctic del fenomen del disseny. Aquesta dificultat es desprèn tant de les seves afirmacions com del poc ressò que tingueren en les seves argumentacions un conjunt de propostes, aquestes sí de caire molt més dissenyístic. Com la que va desenvolupar Richard Riemerschmid:

" Estem aquí parlant de dues coses completament distintes. D'una banda, es parla del treball de massa i de la col·laboració amb la indústria; d'una altra, es parla de l'obra singular. És cert que hi ha moltes relacions entre ambdues, però ja que discutim hauríem de tractar de subratllar aquesta diferència i no confondre i cobrir una amb l'altra, de manera que ningú no sap ja de què estem parlant(...) Cal

que ens ocupem de totes dues parts, no d'una sola. Amb freqüència he tingut la impressió aquí que l'interès es centrava només en una part o en una altra, com si la segona no hi fos".

O com la defensada per Karl Gross, encaminada també a diferenciar dos nivells complementaris d'actuació: "la creació condicionada 'per' necessitats econòmiques, socials i històriques", i "la creació lliure", on es pot dur a terme un "lliure treball d'investigació".

3.3.2. Els supòsits dels quals partien els esmentats artistes els impedia acceptar dos nivells en la seva activitat artística - l'àrea de l'artista i l'àrea del dissenyador - i la intervenció d'altres perspectives que no fossin les purament artístiques. Amb més motiu, tampoc no admeten la inadequació dels plantejaments artesanals de l'artista-dissenyador respecte a les condicions majoritàries de producció i al desenvolupament socio-econòmic de la societat alemanya. La seva disconformitat serà, però, més evident en la qüestió de la recerca, i posterior fixació, dels traços peculiars per a la producció alemanya.

La discrepància estava, en última instància, en la radical exigència de plena llibertat i autonomia per a l'artista i en la defensa del seu individualisme. Les primeres frases de la intervenció de Van de Velde marquen textualment el to: " Mentre en el Werkbund hi hagi artistes i aquests tinguin alguna influència en la seva sort, protestaran davant qualsevol proposta d'establir un canon o tipificació. L'artista és, sempre, en el seu ésser més íntim, un individualista ardent, un creador lliure i espontani".

A l'hora de concretar i qualificar la seva conducta d'artista

i les seves capacitats diferencials, apareixen expressions com "creador", "alè creador", "dons de la invenció", "idees personals agudes", "aventura espiritual", "estat d'excitació", "bogeria", "subtileza absoluta", "misteri", "comportar-se d'una manera tan boja com, gràcies a Déu, ha estat creat", "creació espontània", etc...

Pel que fa a les relacions artista-societat, a cada nova intervenció apareix un agreujament de la tensió. Així, per a Van de Velde hi existeixen unes vinculacions, en tant en quant l'artista és capaç d'aprehendre els trets generals del seu present i plegar-se davant d'ells: " Certament, l'artista ha reconegut sempre que hi ha uns corrents més importants que el seu propi i sincer mode de voler i de pensar, els quals li exigeixen el reconeixement d'allò que, essencialment, correspon al seu sentit de l'actualitat. Tot i que aquests corrents puguin ésser molt diferents, els acull conscientment i inconscientment com a influxos generals i li suposen quelcom d'obligatori, per la qual cosa s'hi sotmet voluntàriament, tot entusiasmant-se amb la idea d'un estil nou".

Però ja Endell estableix unes distàncies entre l'artista i la majoria - "Aquest estat ens porta a fer coses que, des del punt de vista de l'home pràctic, deuen semblar idiotes" - i soccava la submissió abstracta definida per Van de Velde. En una fase següent, Bruno Taut desconfia de la pluralitat: " Perquè una multitud de caps, tot i ésser magnífics, mai no acorden res de bo. Per això proposo que, per tot el que fa a qüestions artístiques, l'organització esculli un reconegut artista-dictador que tingui unes funcions absolutament decisives. Perquè, després de les opinions expressades pels senyors

Endell, Obrist, Van de Velde, crec que una dictadura en qüestions artístiques és l'única via possible per a afirmar el que és bo i artístic".

Coherentment, Bruno Taut n'exclou no tan sols la majoria sinó també la majoria d'artistes: "L'art representa una piràmide que s'eixampla en la base. En la cúspide trobem els millors, els artistes amb idees. La base que s'eixampla no és sinó l'aplanament d'aquestes idees(...) Només podem millorar si el Werkbund inclou en les seves tesis fer un tractament de tot a partir de la cúspide, fer que parlin en primer lloc els millors artistes i deixar després que la resta segueixi de per si".

En el context d'aquestes consideracions, no pot estranyar una declaració manifesta d'allò que sembla que està subjacent, del caire superior de l'Art i de la seva pràctica, al marge/ per damunt de la realitat social. L'ocasió de fer-ho es presenta quan Walter Riezler, argumentant contra les tesis de B. Taut, emfasitza el treball col·lectiu. La contrarèplica de ^{Robert} Marcel Breuer és categòrica: "El senyor Riezler ha explicat que l'art creix des de la base. Probablement, amb això creia presentar el socialisme. Jo no voldria guanyar-me la reputació de fer propaganda a l'aristocràcia(...) Però l'art no creix a partir de la base; no ho ha fet en cap època i mai no ho farà(...) I quan siguin les masses les que ordenin - tal com en altres temps el rei ordenava el castell i els papes l'església -, tampoc no tindrà l'artista una vida meravellosa en llibertat, també aleshores serà per a ell una qüestió de vida i mort i neciesa. L'artista sempre té la raó i quan la majoria hi entra en litigi s'equivoca, només té raó en molt poques ocasions. La majoria ha d'obeir l'artista i,

en el millor dels casos, pot aconsellar-lo; però no té el menor dret a criticar-lo o a voler dirifir-lo per camins determinats".

Des d'aquesta talaia on situen l'art i es situen ells mateixos, establir ponts de relació no tan sols amb la indústria sinó, també, amb la resta d'activitats de l'home, esdevé una qüestió pràcticament inabordable.

3.3.3. Entesa d'aquesta manera l'activitat de l'artista-dissenyador, queda relativament clara la seva posició davant de problemes que afecten la producció fabril.

En tot cas, cal remarcar dues característiques de la funció de l'artista-dissenyador:

a) La primera es refereix a com es realitza la seva activitat professional. La seva forma de millorar la qualitat dels objectes correspon a la manera tradicional de fer-ho que, a aquestes altures de la història, ja es pot catalogar com a pertanyent al vell mode de producció. És en el marc d'un sistema de característiques artesanals on es pot donar una organització del treball que garanteixi l'omnipresència i control de l'artista en totes les fases del procés de producció. I també és on millor es pot afegir al producte, i desenvolupar amb major intensitat, allò que transformi l'objecte en objecte qualitativament superior. Aquest 'allò' és, per a Van de Velde, "els dons de la invenció", "les idees personals agudes", "la destresa individual", "l'alegria i fe en la bellesa"; per a Obrist, "la força motriu de l'impuls creador"; per a B. Taut, l'espontaneïtat i subtileza.

En conseqüència, l'objectiu fonamental en Werkbund ha d'ésser el fomentar aquest tipus d'organització, com el

més adequat, per a "l'artesanía artística".

- Van de Velde: "Alemanya gaudeix, en canvi, de l'enorme avantatge de posseir encara uns dons que manquen a altres pobles més antics i més festejats: els dons de la invenció, de les idees personals agudes. (...)

Els esforços del Werkbund han d'encaminar-se a estimular aquests dons com a dons de la destresa individual, l'alegria i la fe en la bellesa d'un acabat al més diferenciat possible, i no obstruir-los a través de la tipificació. (...) En el camp d'aquest estímul encara està gairebé tot per fer.

- Obrist: "Quant a la porcellana, l'orfebreria i els tapisos, hi ha obres meravelloses, excel·lents, perquè toquen el lliure regne de la fantasia i del joc diví de la invenció. Que serveixin d'exemple aquests objectes fabulosos que no han nascut de les idees del Werkbund, sinó de la força motriu de l'impuls creador".

- B. Taut: "Cal adonar-se que el món de l'art representa en ell mateix la subtileza absoluta. Però subtileza enfront dels problemes que es susciten per la contínua possibilitat de creació. Únicament sobre aquesta base es pot crear espontàniament una obra d'art. Només espontàniament pot fer-se quelcom de bell. No cregueu que parlo de coses completament vanes, de l'anomenat art pur. El que dic es refereix a qualsevol objecte bell. Si un gran artista crea una cullera bella (...)"

Aquest procediment de treball defensat pels artistes-disenyadors és precisament:

- el que Muthesius denunciava com l'organització obsoleta de "l'artesanía artística" i que proposava modificar, perquè "la manera com hem procedit fins ara semblava tendir a les peces de museu"
- el que Riezler definia com "producció" individualista de l'artista, i que no tenia res a veure amb el que havia d'ésser la tasca fonamental del Werkbund: " Em sembla que està totalment exclosa la idea de considerar com a feina principal del Werkbund el donar suport, amb tots els seus mitjans, a la producció individual de cada artista(...) Al meu parer, el destí del Werkbund depèn de la solució de tots aquests problemes reals que no tenen res a veure amb les individualitats artístiques, ni amb la mística, ni coses per l'estil, i tothom pot col.laborar en aquestes tasques".

b) La segona característica a particularitzar és el tipus d'interès que mostren els artistes-dissenyadors per a millorar els standards generals qualitius de la producció; tipus d'interès que, en bona mesura, va ésser una imposició de la seva pràctica individual.

Ja hem fet referència (veure punt 2.3.2) a les dificultats que representa, per al manteniment de la credibilitat de la matriu explicativa tradicional del disseny, l'encallament en els procediments artesanals i el consegüent costrenyiment en l'oferta d'articles que produeixen. L'anàlisi de les intervencions en la conferència de Colònia encara agreuja més aquestes dificultats.

En els plantejaments de les societats formades per Morris i pels primers components del Arts and Crafts Movement, tant la projectació d'objectes com la seva realització i difusió posterior, eren aspectes de la mateixa qüestió: la for-

mulació d'una alternativa productiva que pogués fer front a la mala qualitat de la producció industrial. En les opinions expressades a Colònia, no hi ha gaire referència a aquesta unitat de projectació-realització-difusió. D'una banda, es manifesta una atenció considerable a la projectació i realització; d'altra, la difusió, més allunyada de l'acte de creació artística, passa a ésser considerada com matèria quasi independent i, en tot cas, epifenomènica. Fins al punt que, la intervenció de ^R~~M.~~^m Breuer no deixa gairebé possibilitats de connectar el pensament i la tasca dels artistes-dissenyadors amb la dels predecessors:

" Hem de constatar, doncs: si el matrimoni del Werkbund entre el mestre d'escola i l'artista ha de durar, en primer lloc cal que hi hagi un respecte infinit als artistes. La difusió de productes artístics perd tot el valor si impideix a l'artista de tenir un comportament tan esbojarrat com, gràcies a Déu, ha estat creat".

La ruptura de la unió entre les tres etapes de l'alternativa morrisiana, significà la modificació substancial del que havia estat, per als pioners, la justificació última de la seva acció: la millora general de la qualitat de la producció.

En els suggeriments dels artistes-dissenyadors, aquesta atenció envers l'augment de nivell de l'entorn objectual és substituïda per un tipus especial de difusió, la difusió de la "producció artística individual" de cada dissenyador:

Aquesta difusió es basa en els punts següents:

- No hi ha un augment indiscriminat i general de qualitat. La qualitat és una matèria que té els seus propis canals. Van de Velde explicita clarament de quina manera es genera-

litza: " La qualitat, en un principi, es produeix sempre per a un cercle molt limitat de gent entesa. A mesura que aquest cercle va tenint confiança en els seus artistes es forma, a poc a poc, una petita clientela primer i després una de nacional. És llavors quan l'exterior, el món, pren nota d'aquesta qualitat!"

- Què passa si no es segueix aquest únic camí en la divulgació de la qualitat? La resposta ve determinada per la fidelitat als seus postulats respecte a la creació artística que havia fixat l'obra singular, com a punt de referència de la seva activitat. D'acord amb això, qualsevol intent de generalitzar un avenç en la bondat del nivell de l'entorn és contemplat, per ells, com una mera divulgació banal i mimètica. És a dir, d'una manera semblant a com es considera la còpia, feta pels imitadors i epígons, de la innovació artística aconseguida per l'artista-mestre.
- D'aquesta manera arribem a una dicotomia reduccionista: l'objecte de l'entorn quotidià, o bé és una obra singular o bé és una imitació d'aquesta mateixa obra, ja de la seva fisonomia constructiva o formal. Hi ha, per tant, dues menes de productes: les obres projectades per l'artista-dissenyador - com la coberteria de Van de Velde - i la resta de productes - la coberteria ordinària -.
- Aquests darrers, cronològicament posteriors a l'obra imitada i mancats de "l'impuls creador" que estableix l'artista en la seva recerca de l'obra singular, pertanyen a allò que Van de Velde qualifica com temps de la improductivitat:
 " Però sabem, també, que els nostres esforços només tindran la fascinació de l'alè creador sempre que aquesta fita no sigui assolida. A poc a poc, les energies, els talents de tots

comencen a confondre's, els contrastos es neutralitzen i és en aquest instant determinat, que els esforços individuals decauen, quan la fisonomia queda ja fixada; aleshores s'inicia l'era de la imitació i l'ús de formes i ornamentacions en la producció de les quals ningú no troba ja l'impuls creador; ha arribat l'era de la improductivitat".

Segons aquests criteris, la divulgació de les característiques d'un objecte quotidià dissenyat per un artista, i que representa una millora substancial respecte a la majoria dels utilitzats i produïts fins llavors, no sembla interessar gaire els artistes-dissenyadors. La millora generalitzada de l'entorn quotidià sembla que ja no pertany al seu camp d'activitat. Diu en Riezler: " L'orador que m'ha precedit ha parlat de la difusió promoguda per una cullereta de Van de Velde, difusió que tots coneixem, però no crec que el mateix senyor Van de Velde n'estigui molt content".

L'anterior orador - Bruno Taut - havia evidenciat que el que li preocupava era el fet que la cullera projectada per un artista arribés a confondre's amb una "cullera ordinària", i no que la "cullera ordinària" esdevingués més reeixida, amb l'aprehensió d'algunes de les característiques de la de Van de Velde: " Si un gran artista crea una cullera bella, per exemple Van de Velde, amb tota seguretat aquesta cullera es difon. I serà imitada, un i altre cop, fins que ja no es distingeixi d'una cullera ordinària".

Aquesta posició tenia poc a veure amb l'interès per "l'alt nivell de gust" que predicà Muthesius, assolit mitjançant la tècnica - " La tècnica és, també, un camp de treball del Deutsche Werkbund, encara que des del punt de vista particular de l'enobliment de la forma i l'augment de la qualitat".

E. Bricall
1982

192

LA COMISSIÓ DE FABRIQUES. PERIODE 1824-1829.

1. Les reorganitzacions de la Comissió de Fàbriques dels anys 1826 i 1829

A mesura que ens allunyem dels precedents més remots de la Comissió de Fàbriques i de les primeres utilitzacions d'aquest nom, i ens acostem a l'etapa més moderna i coneguda d'aquesta entitat, trobem dos moments, generalment considerats com a significatius.

1.1. La modificació de 1829

El primer moment correspon a la reorganització de l'any 1826. El segon pertany al temps de l'ordenació gairebé definitiva, en la segona meitat del 1829, quan s'estima que es clausura la seva prehistòria. (1)

Aquesta distinció entre prehistòria i història de la Comissió, feta ja pel professor Vicens i Vives, sembla fer referència a l'aparició de la documentació escrita de l'entitat. En efecte: a partir del 1829, la Comissió decideix deixar una constància ordenada de les seves actuacions, així com dotar-se d'una mínima capacitat de funcionament. En aquest sentit:

- es tenen actes de les seves sessions, des de la celebrada el 13 de juliol del 1829, i es coneix el Copiador de Correspondència des del dia 28 del mateix mes i any. A partir d'aquestes dates, la Comissió va enregistrant tant els actes com els documents per ella emesos, des de cartes als seus membres fins a Representacions al Rei. (2)
- també per la mateixa època - el 30 de setembre - es comença un nou llibre de Caixa on l'única referència al passat és la partida corresponent al saldo inicial sense donar, per tant, cap mena de notícia de pagaments o cobraments dels períodes anteriors. (3)
- amb finalitats recaudatòries, es confecciona una llista de tots els fabricants de Barcelona, tot indicant-hi el nivell de mecanització

aconseguit en cadascuna de les fàbriques i tallers (4). Aquesta llista es realitza en ordre a posseir una informació per fixar les quantitats a pagar pels fabricants pel fet d'ésser membres de la Comissió " para ocurrir a los gastos causados y que se causen". És a dir, la Comissió preveu que ha de tenir una certa capacitat de despesa.

- és nomena un Secretari de l'entitat encarregat, a més, d'altres funcions administratives i recaudatòries (actes del 4 de setembre i 20 d'octubre de 1829).
- finalment, en menys d'un mes i mig, es convoquen dues reunions generals de fabricants - 10 de juliol i 20 d'agost -. En elles es decidiran una bona part de les mesures enumerades en els paràgrafs anteriors.

Tot aquest conjunt de modificacions en els hàbits de la Comissió de Fàbriques dóna una idea de canvi substancial en el seu funcionament. De fet, sembla haver-hi una voluntat d'ampliar les activitats i perspectives de l'entitat, i d'alinejar-la amb aquelles institucions que ja tenien una mínima infraestructura administrativa per a poder actuar amb un cert nivell d'eficàcia.

Podem parlar, doncs, d'una intenció d'abandonar la provisionalitat, disminuir la dependència respecte a la Reial Junta de Comerç i superar el tarannà furtiu que, segons es diu, tenia fins aleshores. Si més no, a partir d'aquest moment la Comissió es mostrarà capaç d'acudir per ella mateixa en defensa dels seus interessos, davant de les autoritats polítiques i econòmiques corresponents. En el mateix sentit, des de llavors, cap altra institució no podrà autoconsiderar-se com a aplegadora i representació dels fabricants tèxtils cotoners. Aquest paper quedarà ja reservat a la reorganitzada Comissió de Fàbriques.

1.2. La importància concedida a la renovació de 1829.

El fet que aquest nou procedir de la Comissió, a partir de 1829, hagi pogut ésser àmpliament conegut a través de les fonts documentals emeses per ella mateixa, juntament amb el desconeixement de les immediatament anteriors, ha permès d'emfasitzar potser amb excés la reforma de 1829 i menysprear les actuacions precedents a aquesta data. D'aquí la tendència a considerar-la com a punt de partida d'una entitat gairebé nova i no com una baula, important, d'un procés que comença abans; considerar més un naixement que una transformació.

Aquest concepte de la reforma del 1829 té molt a veure amb la importància que es concedeix a dos fets amb els quals s'arriba a explicar, pràcticament, la reorganització i s'oblida, per tant, el marc en el si del qual es realitzà.

Cronològicament, primer tenim el fet que alguns dels fabricants haguessin pogut accedir a les més altes instàncies de poder del regne, amb motiu de l'estada dels monarques a Barcelona entre el desembre de 1827 i l'abril de 1828, cosa que va permetre la realització d'una pacte tàcit entre el rei i els industrials. La voluntat de pacte també estava present en l'ànim del monarca, que volia aprofitar la seva presència a Catalunya per, entre altres finalitats, establir unes relacions més cordials amb els sectors econòmics i fabrils del Principat.

La intenció d'apropament de Ferran VII s'evidencià públicament i davant de tothom amb el temps que va esmerçar per a visitar les fàbriques i tallers de Barcelona de més anomenada.

El segon fet que anomenàvem és la forta reacció que provocà, entre els cercles dels industrials cotoners, l'amenaça d'una nova concessió - la famosa qüestió Dollfus - per a importar manufactures de cotó. El paper catalitzador que exercí aquest nou atorgament es re-

força perquè, als ulls dels industrials, representava un trencament unilateral per part de Madrid dels acords tàcits suara esmentats. Així ho demostren les Representacions enviades per la Comissió de Fàbriques al Rei, amb motiu de l'al.ludida concessió, on se li recorren les paraules pronunciades per ell en ocasió de les citades visites a diverses fàbriques.

1.3. La recuperació de la manufactura cotonera i la conformació d'un nucli de prohoms del ram tèxtil abans del 1829.

En el fons dels esdeveniments, però, calia la presència d'unes condicions sense les quals aquests dos fets no haguessin tingut el ressò suficient, i en el marc de les quals hem de contextualitzar-los.

Ens referim, en primera instància, a la recuperació de la indústria cotonera després del seguit de guerres i desastres, tant interiors com exteriors, que van ocupar la major part de la primera fase del segle XIX (5); això havia permès de millorar les posicions dels cottoners, almenys a Barcelona.

Aquest recobrament havia de comptar amb una entitat dotada d'una certa operativitat i amb una única finalitat: la defensa dels seus interessos i tan sols dels seus interessos. Cosa que es podia aconseguir amb la institucionalització i refermament d'aquella societat, especialitzada en qüestions del sector cotoner, que al llarg del temps havia anat adoptant - o havia anat aprofitant-se de - diversos noms: Reial Companyia de Filats de Cotó, Cos de Fàbriques, Comissió de Fàbriques de filats, teixits i estampats de cotó.

Paral.lelament, i en segona instància, s'havia anat configurant un estat d'opinió i una participació més continuada - a sol.licitud de la Junta de Comerç - d'alguns fabricants en aquells episodis de la vida pública que els afectava directament. Es tracta, doncs, de la formació de l'embrió d'una classe dirigents dels fabricants, identificada ja

amb els nous plantejaments industrialistes, capaç de capitalitzar els avenços assolits, de convertir-se ells mateixos en portants dels seus afanys - sense necessitat de recórrer a intermediaris - i d'aglutinar, en la mesura de les seves possibilitats, els industrials al voltant de la Comissió.

Aquesta etapa de conformació del nucli sobre el qual recaurà la responsabilitat de tirar endavant la nova manera de produir, uns pocs anys després, significarà superar la general passivitat dels cotoners davant dels problemes conjunts del sector; passivitat que, pel fet de no ésser pròpia únicament d'aquest ram, segurament tenia molt a veure amb els perills que comportava la participació en els afers col·lectius, subjecte a les pendulars alternatives polítiques i a les represions consegüents; passivitat, però, que pot estranyar en el sector que demostrà arreu ésser històricament el més dinàmic.

Una anàlisi de les actuacions dutes a terme i dels esdeveniments ocorreguts entre la reinstauració de l'absolutisme de Ferran VII, a finals del 1823, i el 1829 permeten d'afirmar que la nova orientació de la Comissió de Fàbriques - estrenada en aquest últim any - no podia ésser més que una de les conseqüències de les suficiències desenvolupades en el si del sector cotoner i de les primeres preses de consciència organitzades per part d'una minoria d'industrials cotoners. Els dos fets esmentats en el punt anterior - pacte amb el sistema i trencament unilateral del pacte - són un exemple del nivell de sensibilització assolit, i únicament això.

De manera que, posats a discernir sobre la capacitat de la Comissió de Fàbriques per a formar un cos de dirigents mínimament hàbils per a plantejar-se els problemes industrials d'acord amb les noves circumstàncies, i sobre la periodificació del nivell de sensibilització dels industrials respecte a aquests problemes, sembla haver-hi prou motius

com per a partir de la reorganització del 1826 i, a la llum dels resultats aconseguits, analitzar la del 1829.

2. Les principals preocupacions dels manufacturadors tèxtils, entre 1824 i 1826.

D'entre el conjunt de problemes que s'havien fet presents en períodes anteriors a 1829, quins van demostrar ésser els més capaços d'interessar i d'aglutinar alguns dels fabricants, i els més idonis per a ultrapassar la seva passivitat generalitzada davant de qüestions públiques que tenien una incidència en el seu quefer econòmic quotidià?

En aquest punt, sembla convenient d'esbrinar la influència que va tenir, en la conformació del primer nucli de dirigents fabrils, la preocupació crònica dels fabricants catalans al llarg, com a mínim, de la resta del segle XIX: l'entrada de manufactures estrangeres. Aquest fou el gran tema que més sensibilitzà la classe fabril.

En les institucions representatives dels fabricants posteriors a 1829, la reacció davant del perill no va ésser sempre la mateixa. Generalment, presentava uns pics de forta activitat quan qüestions puntuals semblaven propiciar o que podien propiciar l'augment de l'oferta de mercaderies estrangeres. Quan el perill semblava atenuar-se o quan les modificacions del "status quo" quedaven assumides com a noves dades de l'actuació dels fabricants, l'acció es rebaixava i s'obria un nou període de tranquil·litat en la vida d'aquelles institucions.

L'augment de les capacitats de les institucions es realitzava, per tant, en els moments de lluita contra les esmentades qüestions puntuals. Aleshores, amb la intranquil·litat, era l'hora de l'esforç: reunions, comissions, escrits a les autoritats locals i centrals, campanyes de sensibilització, recerca de suports, d'arguments, realització d'estadístiques; tot plegat per demostrar la bondat de les seves posicions i la necessitat del proteccionisme per al desenvolupament de la indústria.

Així, per regla general, hi ha hagut un sincronisme entre l'aparició d'aquestes qüestions puntuals que podien motivar l'augment de l'entrada de mercaderies i l'enfortiment del nivell de sensibilització i d'aglutini-

nament de les entitats fabrils.

A grans trets, podem dir que les esmentades qüestions puntuals que actuaven com a reactiu van ésser principalment tres:

- a) l'increment del contraban o la disminució de la seva repressió,
- b) l'anunci, per part del Govern, d'unes gestions i mesures encaminades a atenuar el caire prohibitiu dels aranzels. En la mateixa línia, però en menor grau, l'acció dels fabricants catalans també serà moguda per les campanyes endegades per entitats en ordre a pressionar el Govern a modificar el rigor prohibitiu.
- c) les notícies de l'atorgament de noves concessions i privilegis a companyies particulars per a poder introduir els gèneres estrangers. Lògicament, amb l'assoliment d'un cert nivell de constitucionalisme i de respecte per part de la Corona a les disposicions preses amb anterioritat, aquestes conculcacions dels aranzels i de la política prohibitiva desapareixerà. I amb elles, un dels estímuls per a forçar les actuacions públiques dels fabricants.

La primera qüestió a plantejar és, doncs, si en el marc d'un cert redreçament del sector cotoner ja havien estat presents, abans del 1829, uns quants i suficients dels al·ludits estímuls i, en segon lloc, si en provocar l'alarma, podien haver estat capaços de fer superar la impassibilitat i aconseguir uns efectes cohesius, almenys entre un grup d'industrials capdavanters, i d'incitar-los cap a l'acció.

2.1. Els fets que motivaren aquestes preocupacions.

En efecte, poc després de la segona entrada de les tropes franceses a Barcelona a finals de 1823 - després del setge iniciat el 10 de juliol - i l'efectiva reinstauració de l'absolutisme de Ferran VII, és quan coincideixen en el temps les tres esmentades causes d'alarma dels fabricants.

2.1.1. El contraban augmentà; augment imputable tant a la mateixa

presència de les tropes franceses, amb les seves pròpies fonts de subministrament i amb els personatges, comerciants i mercaderies que arrossegaven, com al desordre que l'ocupació causava a l'administració espanyola i als cossos encarregats del control i repressió del contraban. La presència de tropes franceses va durar fins a finals de 1827 i la seva marxa va coincidir, pràcticament, amb la visita de Ferran VII a Catalunya.

2.1.2. A l'abril del 1824 es va reorganitzar la Junta d'Aranzels, amb la finalitat immediata - però no única - de redactar-ne un de nou; aquest va ésser aprovat l'octubre del 1825 i començà a vigir a partir del gener del 1826.

Amb aquesta reorganització de la Junta d'Aranzels es pretenia acabar amb el seguit d'ordres i contraordres en matèria aranzelària; desgavell que no era més que una conseqüència de l'alternància en el poder de l'absolutisme i el constitucionalisme, i de la consegüent revocació del que havia estat legislat pel règim anterior i contrari. D'aquesta manera, s'iniciava el llarg procés de la reforma aranzelària que, a partir del 1825, ocuparà tota la resta del segle XIX (6).

Aquesta mesura reorganitzadora articulà tres tipus de qüestions, cadascuna d'elles amb un temps propi, que, potencialment, podien incidir en la mobilització dels industrials:

- a) l'obertura d'un període d'informació a partir del segon trimestre de 1824, prèvia la redacció de l'aranzel i amb la finalitat de reunir dades suficients per a procedir a l'elaboració del nou.
- b) el caire menys proteccionista del nou aranzel, en comparació amb el de 1820 (7).
- c) finalment, una vegada aprovat, l'aranzel naixia amb un ca-

ràcter provisional. En efecte, la urgència amb què fou redactat motivà que tan bon punt va ésser enllestit, la mateixa Junta d'Aranzels iniciés una nova i més completa recollida de dades per tal de millorar el que s'havia acabat d'aprovar. Això significarà, doncs, la possibilitat, per part dels fabricants, de participar en les tasques preparatòries, a fi de presentar una informació adequada a la defensa de la prohibició d'importar.

Tot plegat, per tant, formava un bon paquet de problemes i de qüestions, potencialment suficients com per a preocupar i moure a l'acció els fabricants.

2.1.3. En darrer lloc, també es va establir la vella pràctica absolutista de menysprear el sistema aranzelari vigent, mitjançant l'atorgament de concessions (8). Cal recordar que aquestes decisions de la Corona, segurament pel seu caràcter més puntual i evident, van resultar històricament les més capaces d'actuar com a revulsiu. Les actuacions més ràpides i decidides dels fabricants van tenir el seu origen en els permisos atorgats per l'executiu per a la importació de gèneres de cotó. En aquest respecte, únicament cal recordar les reaccions que van suscitar els lliurats els anys 1829 i 1831 a favor del francès Dollfus i del català Josep Bonaplata, respectivament.

2.2. La incidència d'aquests fets en l'aturada del procés de millora tecnològica.

D'altra banda, el caràcter esperonador d'aquestes tres qüestions convé d'enquadrar-lo dins el conjunt de les preocupacions conjunturals que eren sentides, pragmàticament, per part del sector tèxtil. Segons quines fossin aquestes inquietuds de cada moment, el grau d'incita-

ment podia vigoritzar-se.

Per l'època a què ens estem referint, sembla lògic preguntar-se pel paper que, en els seus plantejaments, donaven els fabricants a la mecanització - o a la falta de mecanització - del procés de producció tèxtil d'aquell temps, i per la incidència que hi podia tenir el contraban, la concessió de privilegis d'introducció de mercaderies i la modificació del tarannà prohibitiu dels aranzels.

De fet, cal excloure les consideracions referents a les dificultats que els fabricants podien trobar en transformar-se els paràmetres de l'antic mode de producció; més concretament, a les dificultats no de tipus estructural sinó als entrebancs quotidians en el procés de treball, que es feren presents en cadascuna de les unitats de producció. Aquesta problemàtica cal ajornar-la a èpoques posteriors, ja que les qüestions derivades de la nova manera de produir es pateixen amb un mínim d'intensitat quan ja ha estat assolit un nivell generalitzat de mecanització. El procés d'introducció de tècniques millors en el sistema productiu català s'havia estroncat, però, després de l'embranchida que havia tingut lloc al tombant del segle XVIII. I això malgrat l'esmentat supòsit de la recuperació, ja iniciada, en el sector cotoner.

2.2.1. Per tant, el problema era, més aviat, l'aturament en l'adopció de millors tècniques i d'innovacions. El professor J. Nadal ho manifesta de la següent manera: després d'expressar el recorbrament del sector, afirma:

" En canvi, després de la guerra de la Independència sembla haver minvat l'impuls mecanitzador, estrenat amb tant d'ímpetu el 1803. Les sis concessions d'aigua per al moviment de filadores, registrades el 1807, s'han convertit en un límit impossible d'aconseguir de nou. Del 1815 al 1829 - data extrema de la meua indagació - el màxim anyal es situa en

quatre, obtingut els anys 1816, 1817 i 1825; de 1824 a 1829, la suma corresponent a tot el sexenni no va passar de set. En definitiva, la manca de capitals i l'escassetat de la demanda s'han combinat per a prolongar, a Catalunya, el regnat de l'antiga bergadana, típica del set-cents" (9).

L'opinió de l'època era prou conscient del fet que el problema no era encara la dificultat de solucionar les qüestions productives derivades d'una certa seriació en la fabricació, sinó, precisament, el baix nivell de mecanització de la producció. La mateixa Junta de Comerç ho va manifestar diverses vegades. Així, quan el Marquès de Campo Sagrado, amb motiu de prendre possessió de la Capitania General a principis del 1824, demana a la Junta " algunas ideas conducentes a la vivificación de la industria y el comercio de la Provincia", aquella institució li manifesta:

" Apenas restablecidas nuevas fábricas de entre las ruinas a que las habia reducido la Guerra de la Independencia, han sido de nuevo víctimas de las convulsiones políticas de que se lamentó toda la España, y nuestras manufacturas no han podido menos de quedar muy atrasadas en comparación con las extranjeras, que han seguido constantemente su curso y progreso bajo la poderosa y decidida protección de los Gobiernos" (10).

Dos anys després, la Reial Junta de Comerç continuava manifestant l'existència de la mateixa situació: les manufactures catalanes podien competir amb les de fora de l'Estat quant a la qualitat, "pero no pueden compararse con ellas en precios, por razón de los caudales que han perdido en tantos transtornos de toda especie (...) que no permiten la plantificación de grandes máquinas más económicas" (11).

Quan, tres anys després i ultrapassat el 1828 - per tant, fora del període que s'està analitzant - es faci referència al retard en l'aplicació de les millores tecnològiques, la situació es presentarà d'una manera sensiblement diferent. En efecte, quan el juliol de 1828 la Comissió de Fàbriques argumenti contra els privilegis concedits a Dollfus, la constatació de la manca de mecanització serà substituïda per l'anhel d'un nou impuls mecanitzador que, segons la Comissió, ja s'havia traduït en accions concretes tendents a introduir nova maquinària en alguns, encara que pocs, establiments.

De manera que, la Comissió de Fàbriques assenyala que un dels efectes contraproductius que ocasiona l'atorgament dispensat a Dollfus és, precisament, la possibilitat d'interrompre aquest impuls suau iniciat, encara que, lògicament, amb uns resultats força humils:

" Animados con aquella Real Orden - referint-se a la del 28 de novembre del 1827 - los fabricantes, y sobretodo con la proteccion que debieron a V.M. cuando se dignó visitar sus fábricas, D. José Giralt, Santaló y Compañía, y otros individuos pidieron al extranjero máquinas de última perfección para estampados que están en camino; D. José Bonaplata ha reunido y está poniendo en actividad las máquinas más perfeccionadas para hilar y tejer algodón mecánicamente. Nada más puede prometer a V.M. Dollfus ni cualquiera otro que represente, pero debiendo aquellos abandonar, por serles ya inútiles, unas máquinas para cuya adquisición han hecho un enorme sacrificio de sus caudales, tendrán que mendigar a Dollfus la gracia de que se las compre a cualquier precio, por ser el único que podrá plantificarlas con ventaja" (12).

Un any més tard, encara es farà més palès, per part de la Co-

missió, el temor a l'estroncament en la introducció de nova maquinària:

" Si ha pretendido Dollfus que estimulará nuestras fábricas, ha sido ciertamente tan poco acertado, que por causa del desaliento que acaba de infundir en el primer año, no cuenta también Barcelona en su seno, las últimas máquinas para estampar de Inglaterra y Francia; y otros beneficios iguales temerían los fabricantes en lo sucesivo, a no tener puesta la confianza en V.M."(13)

2.2.2. Ajornada, doncs, per a més endavant, una introducció mínimament generalitzada de la nova maquinària, cal diferir l'aparició de les dificultats quotidianes en la producció que deriven de la seva utilització, i centrar-se en l'efecte dels tres fets esmentats en el punt 2.1 sobre l'aturall del procés de modernització de la indústria catalana.

En aquest sentit, el fet d'oposar-se a l'augment del contraban, a la disminució del caire prohibitiu dels aranzels i a l'atorgament de les concessions, en aquells moments, era una manera de defensar el mercat nacional per als seus productes, però també una forma d'aconseguir uns establiments fabrils homologables i competitius amb els de l'estarnger; cosa, aquesta última, que havia d'ésser considerada forçosament com a molt important per als fabricants, en vigílies de la introducció de la Revolució Industrial a Catalunya.

L'opinió manifestada per la Reial Junta de Comerç palesa que, per a ella, una de les causes que provocaren l'aturada del procés de modernització va ésser la presència dels tres tipus de fets que es comenten. En efecte, el 1825, s'afirmava:

"(...) a pesar de las calamidades naturales y políticas de que ha sido víctima - al.ludint a la fabricació -, si una

multitud de desgracias que podrían en lo sucesivo evitarse en mucha parte, no hubieran impedido su desarrollo. El descarado contrabando(...), los ominosos privilegios concedidos a las Compañías de Filipinas y Guadalquivir para importar manufacturas extranjeras de algodón, bajo formalidades que fácilmente eluden, y sobretodo la penosa incertidumbre en que se han visto todos los fabricantes, sobre la permanencia o variación de las leyes prohibitivas, son otras tantas causas que han arruinado varios establecimientos y han distraído los capitales(...). Así es que por falta de tales proporciones, no han podido plantearse ciertas máquinas y métodos en grande, en que consiste la baratura y perfección de varios artefactos extranjeros. Estas circunstancias reunidas han influido poderosamente en la decadencia de nuestras fábricas de algodón"(14)

Des anys i mig després de l'elaboració d'aquest informe, es continuava insistint en el paper dissuasiu que les tres qüestions havien tingut en la mecanització dels procediments de producció. En les "Observaciones que se envian a la Exposición de Madrid, Agosto de 1827", es concretava aquest paper en cada una de les tres branques del tèxtil:

- a) Pel que fa als filats: "Que las fábricas de Inglaterra y Francia nos hayan adelantado en estas y otras circunstancias es muy natural. Ellas han disfrutado de tranquilidad no interrumpida y de una protección constante, indispensables para aprovechar de los adelantamientos que la práctica observa cada día, mientras que las nuestras, quemadas unas, destrozadas otras y aniquiladas todas en la Guerra de la Independencia, puede decirse que se crearon de nuevo después del año 14, para sufrir igual destrozo en los úl-

timos aciagos años de anarquía. Y, por fin, si con el restablecimiento del orden y del legítimo gobierno de S.M. se reanimaron(...) ha sido para el disgusto de verse sobrecogidas, en medio de sus afanes, por la ominosa entrada de hilaza extranjera(...) permitida por los nuevos aranceles vigentes desde uno de Mayo de 1826(...)"

- b) Quant als teixits, s'afirma: "En fin, si estas fábricas no estuviesen siempre zozobrando por los frecuentes ataques que reciben con los permisos de introducción y el contrabando(...)" "(...) siendo común las que se plantifican más fácilmente y con menos empleo de capitales en máquinas, se establecerien telares mecánicos y caminarian rápidamente a la perfección que son susceptibles".
- c) Finalment, respecte a l'estampació, es fa referència a la "inseguridad del consumo, amenazado siempre con los permisos de entrada de las extranjeras con las que no pueden rivalizar las nacionales, por muchas causas tan tristes como visibles(...)". "Por esta razón han quedado paralizadas las fábricas de (...)". (15)

3. La reacció dels fabricants.

En resum, doncs, en el període comprès entre la reinstauració de l'absolutisme de Ferran VII i 1829 - any de la reorganització de la Comissió de Fàbriques - estan presents en el panorama econòmic de Catalunya algunes de les qüestions que, tradicionalment i amb posterioritat a 1829, provocaran l'alarma dels fabricants i l'augment del nivell de sensibilització envers els problemes generals de la producció. Això últim es traduirà en la potenciació de l'entitat defensora dels seus interessos i en el major èmfasi en la presa de postura col·lectiva.

El següent punt a esbrinar és si aquestes qüestions també van ésser capaces de fer reaccionar els fabricants en un sentit semblant, en el transcurs de l'època considerada, anterior a l'esmentat any 1829; i demostrar així que les tals qüestions eren les que més preocupaven els capdavanters del tèxtil.

En tot cas, la seva incidència podia ésser potencialment prou forta per a moure a l'acció cap a l'any 1825, especialment per dos motius:

- a) Hi ha constància del fet que, en els cercles econòmics, ja es tenia consciència dels efectes que havien provocat en l'aturada del procés de mecanització dels establiments, tot col·locant-los en una posició clarament desavantatjosa respecte als de fora.
- b) En aquest any, s'havien concentrat estímuls suficients com per a precipitar una resposta activa dels fabricants. Recordem algunes poques dades significatives del mateix any: 11 d'abril, concessió a F. Torres; 8 d'agost, concessió a Gomez i companyia; 19 d'octubre, aprovació del nou aranzel. Una mica abans de començar l'any en qüestió, es coneixia una alarmanent "Tarifa de los derechos que deben satisfacer los géneros de algodón extranjeros que, en virtud de su habilitación a comercio, se introduzcan por las Aduanas de España".

La documentació consultada en l'arxiu de la Junta de Comerç dona testimoni d'una certa mobilització per part d'alguns fabricants, com a rèplica davant d'aquestes qüestions. Encara més, els simples rumors de la seva possible existència ja es demostren idonis per a provocar l'actuació. L'encadenament de les decisions del govern absolutista afavorí una continuïtat en l'acció dels industrials, a partir del març del 1825, en ordre a impugnar la conducta governamental considerada no gens favorable als seus interessos. La continuïtat en la rèplica, al seu torn, determinà una dedicació, per part d'uns pocs, i una superació de la passivitat, d'uns quants més. A més a més, tots ells treuran algunes conseqüències tant de la seva acció com de l'actuació del Govern i de les feixugues entitats existents a Barcelona. Tot plegat acreditarà el convenciment i l'oportunitat d'una institució més idònia als seus interessos, i incidirà, amb tota seguretat, en un replantejament de la Comissió de Fàbriques.

L'anàlisi d'aquestes reaccions i actuacions serà l'objecte d'aquest punt 3.

3.1. Abans de 1825.

Una vegada arribat el moment de l'efectiu i temut restabliment de l'absolutisme de Ferran VII, es considera generalment que la presència de les autoritats franceses a Catalunya facilità una major permissibilitat. En aquest marc de tolerància relativa - en comparació a la situació de la resta de la península -, l'actitud del Marquès de Campo Sagrado com a Capità General, des de finals de març de 1824 fins a inicis de l'any següent - en una de les vegades que ocupà aquest càrrec - possibilità un comportament actiu i, fins a cert punt, crític envers les directrius econòmiques - per dir-ho d'alguna manera - del govern de Madrid.

La disposició del Marquès de Campo Sagrado no es va limitar a una mera transigència política(16) cap als liberals, sinó que el seu interès també era aconseguir un redreçament econòmic del Principat. En

aquest sentit, el maig del 1824 ell mateix havia incitat la Junta de Comerç perquè manifestés "algunas ideas conducentes a la vivificación de la industria y comercio de esa Provincia"(17). A través d'aquesta bretxa, i donades les mesures immediates preses pel Govern, les propostes de la Junta de Comerç havien d'oposar-se, quasi necessàriament, a la política econòmica dels absolutistes i criticar directament les mesures i els ^{decrets} ~~deutes~~ aprovats.

Enmig d'aquest clima, abans d'acabar el 1824, els fabricants havien demostrat la seva intranquil·litat amb prou intensitat com perquè les seves preocupacions arribessin a coneixements de la primera autoritat de l'Estat a Catalunya, i com per a moure la Junta de Comerç a transmetre al Rei una Representació, tot advertint-lo dels perjudicis que provocaria una posició del Govern més favorable a l'entrada de mercaderies estrangeres.

En efecte, els últims dies de desembre del 1824, onze fabricants, en nom del "Cuerpo de Fábricas de Algodón", havien notificat a la Junta de Comerç la commoció causada per una rumorejada entrada de manufactures, amb un recàrrec del 20% i del 25%, segons la bandera utilitzada per a transportar-les. (18)

Aquest document indicava, a més, una velada crítica al Govern per la manca, segons ells, d'una política seriosa de defensa de la indústria nacional, tot esmentant com a exemple d'una política correcta la que seguien les nacions més avançades i riques d'Europa, és a dir, Anglaterra i França. En la seva opinió, aquesta política no s'exhauria en una prohibició rigorosa d'importar, sinó que també inclouria un conjunt de disposicions tendents a afavorir la implantació industrial i a facilitar la pràctica d'una nova manera de produir.

L'exposició dels onze fabricants feia referència, així mateix, a una prèvia agitació, paral·lela a la intensitat dels rumors que arribaven a Barcelona sobre la temuda entrada de mercaderies (19), de la qual dóna també testimoniatge l'ofici enviat per la Junta de Comerç al

Marquès de Campo Sagrado, el 30 de desembre: "Sabe V.E. la impresión que ha producido el solo rumor de que va a permitirse la introducción de manufacturas extranjeras(...)(20).

Paral·lelament, cal presumir el manteniment d'una pressió exercida pels fabricants sobre la Junta de Comerç, a fi de defensar la seva posició. En aquest sentit, cal esmentar:

- a) la rapidesa amb què la Junta de Comerç actuà en la protecció dels interessos dels fabricants: el mateix dia de la recepció de l'escrit dels onze fabricants, suara citat, la Junta acordà: " Que sin la menor pérdida de tiempo se ponga a S.M. una atenta y enérgica representación sobre los trascendentales perjuicios(...) que resultarán del solo rumor o temor de que tenga efecto(...)".

En la mateixa sessió, la Junta decideix de transmetre oficis, en igual sentit, al Marquès de Campo Sagrado, a l'Ajuntament de Barcelona, a l'Intendent de Policia, als Cònsols del regne, a la Junta de Foment i al Director del Conservatori de Màquines (21).

- b) aquesta activitat i la rapidesa de les gestions iniciades per la Junta de Comerç contrasta amb el fet que no va resoldre d'efectuar-les a ulls clucs, sinó que és de suposar l'existència d'algunes reticències, ja que abans de decidir necessità "una muy extensa y detenida meditación sobre tan importante punto".

A més, en tots els esmentats oficis, la Junta de Comerç té especial cura a destacar que la seva actuació és empesa pels fabricants i a manifestar que, en la seva opinió, no hi ha gaire fonament per a alarmar-se:

"Esta Junta de Comercio no espera la adopción por el Gobierno de una medida que sería de las más ruinosas, pero es citada por los fabricantes, y viendo de otra parte los perjuicios que del solo rumor resultan, se ha creído en el caso de dirigir a S.M. sobre este punto"(22).

3.2. Al llarg del 1825.

Iniciat d'aquesta manera, l'any 1825 mostrarà una consciència naixent dels nuclis tèxtils més preocupats, tot i que la iniciativa continuarà a càrrec dels homes de la Junta de Comerç, especialment de Magí Coromines. Fins i tot, tres expedients seran oberts en aquesta entitat, a causa de les provocacions esmentades en el punt 2. Els expedients duïen com a títol: "Expediente promovido de resultados de una exposición del Cuerpo de Fabricantes de Algodón relativamente a la noticia que va a permitirse la introducción de algodones extranjeros"; "Sistema prohibitivo 1825" i "Moción de don Magin Coromines a la Comisión de Fomento para que se tome en consideración el estado, número, etc... de las fábricas de manufacturas de algodón y sobre lo que convenga practicar relativamente a la introducción de las toneladas o quintales extranjeros concedida".

A través d'aquesta documentació, hom pot tenir coneixement de les diverses gestions que es van realitzar; en especial, cal destacar:

- 3.2.1. La continuació de les diligències iniciades a finals del 1824, que culminaran en la tramesa d'una segona representació al Rei - redactada en "términos breves y enérgicos", segons s'afirma en l'acord del 3 de febrer - i en l'establiment d'una relació epistolar amb el Marquès de Campo Sagrado - que ocupava aleshores un important càrrec en la Cort de Madrid -, que esdevindrà el principal valedor dels interessos fabrils de Catalunya, a Madrid.
- 3.2.2. La convocatòria, per part de la Junta de Comerç, d'un grup de fabricants a fi de tenir una reunió el 25 d'abril, en ordre a compilar informacions sobre la manera de poder diferenciar els productes fabrils fets aquí i els produïts més enllà de la frontera; és a dir, per a enunciar quines "marcas, señales o circunstancias podrian distinguir las manufacturas naciona-

les de las extranjeras"(23).

Aquesta informació anava destinada a l'Administració de Duanes i als cossos repressius del contraban, amb la finalitat de millorar la seva acció prohibitiva d'entrada de mercaderies estrangeres.

3.2.3. La formació d'un comitè mixt, a instàncies de la Comissió de Foment de la Junta de Comerç, format per membres d'aquesta comissió i uns quants fabricants i comerciants de cotó.

El motiu que es dóna per a justificar la conveniència d'aquest comitè mixt és el de "reunir noticias relativamente a las fábricas de hilados, tejidos y estampados de algodón", per tal d'aconseguir "un mayor fomento de las fábricas"(24).

El significat que tenien aquestes paraules en aquells moments - una vegada concedits ja nous permisos d'entrada de manufactures estrangeres - ve descobert pel mateix Magí Coromines - l'ànima de la proposta - quan explica al nou comitè mixt el seu objectiu immediat: "(...) excitó la atención relativamente a los males que van a resultar a las fábricas y, en particular, a las manufacturas de algodón, la concesión de algunos permisos para introducir género extranjero"(25).

En efecte, en la convocatòria d'una segona reunió del comitè, la Junta de Comerç fa palès l'abast real d'aquell: "A fin de tratar acerca lo que conviene practicar relativamente a los males que amenazan a las fábricas la concesión (...) para la introducción de géneros extranjeros"(26).

La principal característica del nou comitè era doble:

- a) d'una banda, la Comissió de Foment intentava posar en marxa un organisme conjunt on intervinguessin directament alguns dels fabricants.
- b) d'altra banda, la finalitat del nou comitè no era un simple

assessorament o recerca de notícies i d'informacions, sinó que comprenia una acció executiva concreta: "lo que conviene practicar relativamente a los males que amenazan a las fábricas".

- 3.2.4. Finalment, la tramesa al Capità General, abans de finals de novembre del 1825, d'una exposició, firmada per una "Comisión de los fabricantes de manufacturas de algodón de esta ciudad". En aquest document, es pregava que la primera autoritat de Catalunya fes arribar al Rei els inconvenients que la repetició en l'atorgament de concessions causava al sector, tot fent menció especial de les concedides a F. Torres i a Juan Manuel Gómez. L'escrit en qüestió no tenia el suport explícit de la Junta de Comerç.

4. Característiques de la reacció del 1825.

Sembla, doncs, que en els períodes anteriors al 1829, i més en concret al llarg de l'any 1825, hi ha un sincronisme entre les qüestions que podien motivar l'augment de l'entrada de mercaderies - increment del contraban, modificació d'aranzels i atorgament de concessions a particulars - i l'enfortiment del nivell de sensibilització i l'aplegament d'alguns fabricants per tal d'oposar-se a aquelles mesures i situacions de fet. Ara bé, aquest sincronisme cal contextualitzar-lo en el marc de la circumstància de cada època, que conforma les característiques més peculiars de l'acció duta a terme pels fabricants. En aquest enquadrament, sembla interessant remarcar tres trets concrets en l'actuació del 1825.

4.1. El sentiment de recel i desconfiança.

En primer lloc, cal constatar un sentiment de recel, en els cercles fabrils més dinàmics, envers l'actuació de l'administració i de l'executiu. Aquest sentiment era degut, en part, al comportament de les autoritats de l'estat; comportament que era conegut pels industrials més actius i més en contacte amb el procedir del govern i dels poders centrals.

En contrapartida a aquest recel, era raonable que augmentés en els fabricants la conveniència de prestar més atenció a la defensa dels seus interessos. La desconfiança en les mesures governamentals per a fomentar la indústria i protegir el mercat, lògicament propiciava la necessitat de no delegar allò que havia d'ésser preocupació dels fabricants i donava pas a l'alternativa de la intervenció directa en les qüestions que els afectaven.

4.1.1. Aquesta malfiança començava en el funcionament d'una institució que era cabdal per als industrials: les Duanes. Ja s'ha fet esment en el punt 3.2.2. de la reunió d'abril de 1825, que

era una bona prova del fet que, després de molts anys de prohibició oficial per a importar mercaderies de cotó, l'administració de Duanes encara era incapaç de diferenciar la producció forana de la interior, en uns moments en què el ritme d'avanç tècnic en la producció catalana no era excessiu. La manca d'una normativa per a controlar l'entrada dels gèneres estrangers era evident.

Això permet d'endevinar, per tant, la precarietat del sistema duaner i la seva dubtosa eficàcia per a garantir l'acompliment de la política prohibitiva que establien els aranzels.

4.1.2. Encara que no tan quotidiana, era més greu i profunda aquella suspicàcia que arribava fins a les més altes instàncies del poder de l'Estat i del cercle que els envoltava.

En aquest sentit, en el transcurs de la primera meitat del 1825, els prohoms del tèxtil d'aquell moment havien aconseguit evidències, per partida doble, per a desconfiar:

a) L'onze d'abril de l'any en qüestió s'atorga la concessió a Félix Torres i, tres mesos després, a "Juan Manuel Gómez y Compañía". Doncs bé, totes les informacions que al llarg dels mesos anteriors havia recollit a Madrid la Junta de Comerç negaven la possibilitat d'una futura entrada de mercaderies estrangeres. Així:

- el 30 de gener, el Capità General transmetia a la Junta de Comerç que "el Secretario de Estado me dice con fecha 14 de este mes lo siguiente: (...) el Rey se ha designado resolver que se diga a V. de que ningún antecedente tiene S.M. acerca de la introducción de dichas manufacturas extranjeras en los términos que expresa, y que se dé conocimiento al Ministerio de Hacienda por si ha recibido la exposición de la Junta de Comercio de que se in-

cluye copia(...)"

- el 3 de febrer, l'Ajuntament de Barcelona lliurava un ofici al Secretari d'Estat i del despatx d'Hisenda, en el qual es deia: "A pesar de la confianza que la orden de 14 de Enero último infunde a este Ayuntamiento de que se dignaria S.M. no permitir la introducción de manufacturas extranjeras, la consideración de los perjuicios(...) ha concebido a la Junta de Comercio de unir a las súplicas de ésta, las del Cuerpo político municipal".
- El Capità General transmetia a la Junta de Comerç, el 4 de febrer, un ofici en què es feia referència al fet que l'esmentada ordre de 14 de gener devia haver tranquil·litzat els fabricants: "(...) sin embargo de que la Real Orden de 14 de Enero último, comunicado a V.S. por mí con fecha de 27, ha debido de calmar y tranquilizar la especulación pública".
- També havien arribat a la Junta de Comerç unes informacions segons les quals el germà del rei - l'Infant Carles - tenia una posició contrària a l'entrada de gèneres manufacturats de cotó: el 9 de febrer, el Marquès de Campo Sagrado subministra aquesta informació: "(...) pocas palabras mías fueron necesarias para que S.A.R. se penetrase de la justicia con que esa Real Junta de Comercio reclama que no tenga efecto el permiso para la introducción. Su A.R. me ha ofrecido (...) también apoyarla (la representación al Rey) con su poderoso influxo".

No obstant les proclames, ordres, afirmacions i opinions favorables a la posició de la Junta de Comerç, a Madrid s'anava obrint pas la conveniència de l'atorgament de les concessions. Però, encara, el 26 de març - dues setmanes abans

del permís d'introducció concedit a Torres -,el Marquès de Campo Sagrado havia aconseguit notícies relatives a la no-introducció de mercaderies i així ho notificava a la Junta de Comerç: "Tampoco ha ocurrido disposición alguna que amenazase la pronta publicación de la fatal orden(...); y según se me indicó ayer,tengo el gusto de decir a VV.SS. que por ahora el asunto está paralizado porque las gestiones han sido tan oportunas que contubieron la idea del promotor del pensamiento".

- b) A més a més,tot el que s'afirmava en la Comunicació de la Secretaria d'Estat i del despatx d'Hisenda a la Direcció General de Rendes,de primers de juliol,on es concretaven els motius per a procedir a l'atorgament a "Juan Manuel Gómez y Compañía",no podia passar desapercebut als homes de la Junta de Comerç i als fabricants més actius. En aquest document es manifestava,entre altres qüestions:

" Deseando el Rey N.S. que por todos los medios posibles y eficaces se repare su desatendida Real Marina,proporcionándole,con preferencia a cualquiera otra atención,cuanto recursos sean necesarios al efecto(...).

(...) tuvo a bien adoptar la admisión temporal en la Península de los géneros de algodón extranjeros y en su consecuencia que se aplicase exclusivamente a las obras navales,que se emprendiera todo el producto de los derechos que devenga la introducción de aquello que S.M. tuviese por conveniente permitir(...)para la realización de buques,armamento marítimo y gastos de arsenales que más importe acelerar(...)

(...) observando que las infinitas proposiciones que se han hecho,són más beneficiosas y admisibles las que ha propuesto la casa de comercio de esta Corte titulada

D. Juan Manuel Gómez y Compañía, se ha dignado S.M. concederle, con calidad de exclusiva para el término de seis meses, el permiso que solicitava para introducir seiscientas toneladas de a veinte quintales castellanos de toda clase de géneros de algodón, excepto los prohibidos en la Tarifa promovida por la Junta de Aranceles, con el pago de 20% en Bandera española y 25% en extranjera sobre los evaluos contenidos en la Tarifa(...)"

Evidentment, a la vista d'aquest document, als industrials no els devia quedar cap dubte del fet que:

- no tan sols el govern decidia un sector prioritari - la Marina Reial - que no era el tèxtil, sinó que, a més, el procediment escollit per a finançar la millora d'aquell sector significava la pèrdua d'una part del mercat de la indústria cotonera.
- l'afirmació de l'arribada al Ministeri de "infinitas proposiciones" per a aconseguir l'exclusiva de l'admissió temporal de manufactures estrangeres de cotó, no era gaire compatible amb les notícies que arribaven a Barcelona des de la Cort, les quals insistien en la no-existència del perill de la introducció.

Les primeres conseqüències del comportament del Govern, de les seves decisions i dels procediments utilitzats, podien ésser l'esmentada pèrdua de credibilitat dels grups fabrils més dinàmics i assabentats, i la desfavorable qualificació que mereixien per part d'àmplies capes de la població. A tal efecte, hem recollit dos testimoniatges provinents d'ambients i temps força diferents.

El primer d'ells correspon a la descripció de l'impacte de l'al.ludida Reial Ordre de juliol del 1825, feta per un testi-