

La nota a peu de pàgina, la cadira i la ciutat: algunes reflexions sobre el disseny català

Viviana Narotzky

[Ref.: Narotzky, V. 'La nota a peu de pàgina, la cadira i la ciutat: algunes reflexions sobre el disseny català in Case 1, *Arquitectures del discurs*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001.]

De la mateixa manera que la cadira de filferro plana per sobre la Fundació Tàpies com un signe de puntuació, coronant l'edifici amb tot el seu enjogassat poder icònic, podria semblar també que, durant els anys vuitanta, el disseny hagués flotat per la ciutat com un conjur místic exhalat per l'alè cultural de Barcelona. El disseny va envair els espais renovats de socialització pública, bars, restaurants, cafès i discoteques, deixant un rastre inconfusible en la decoració interior i en les converses. Va afectar els espais d'exposició, la política d'exposicions i el tema de les exposicions. Era als aparadors, la televisió, la premsa. Fins i tot es va infiltrar en les cases. Finalment, es va posar als carrers de la ciutat, paviments i bancs dels parcs, fanals, fonts i escocells. Els que vivíem a Barcelona en aquella època ja coneixem la història. Actualment, també n'han sentit a parlar molts dels que no la van viure. Però no és d'això del que vull parlar.

El que pretenc és fer baixar aquesta cadira del seu núvol metàl·lic i situar-la en l'espai d'exposicions i en l'espai prim com el paper de la paraula escrita. Voldria tornar a convertir aquesta escultura totèmica en una cadira, qualsevol cadira, i utilitzar-la com a fil conductor per embastar algunes reflexions sobre el disseny català dels anys vuitanta. Serà una de les meves "guies", extreta de l'espai de l'exposició: l'emblema de l'edifici restaurat, la marca de la Fundació, art, , signe, disseny i objecte. Per parlar de disseny, es podria tenir pitjor guia que una cadira.

La proposta que enllaça les diverses intervencions d'*Arquitectures del discurs* m'ofereix un segon fil conductor. Al darrere d'aquesta exposició hi ha la relació entre el patrimoni de la biblioteca de la Fundació i les intervencions a les sales del museu. Des del discurs escrit contingut a les pàgines de les publicacions periòdiques accessibles al públic, aplegades als prestatges de fusta de l'antiga editorial Montaner i Simon, fins a una interpretació mediatitzada de significats, enfocament crítics i narratives espacials. En acceptar com a font d'inspiració l'àmplia col·lecció de revistes de la Fundació, he optat per explorar-ne el procés i no el contingut.

La nota a peu de pàgina

Amb el temps, ha anat canviant la manera de construir el discurs acadèmic, com han canviat també les limitacions formals de la seva expressió. En el cas del ofici d'historiador, l'aparició de notes a peu de

pàgina ha estat un dels punts decisius que il·lustren la seva professionalització a partir del segle XVII i alhora la progressiva transformació de la història, que ha passat de ser "una narrativa eloqüent a una disciplina crítica"¹.

Moltes vegades, la nota a peu de pàgina no és més –ni menys– que una demostració erudita, que cita una font i per tant legitima la recerca. També pot ser moltes altres coses, des d'una subtil punyalada per l'espatlla a un col·lega fins a un excurs enjogassat, rellevant però no necessari, d'una narrativa paral·lela. Conseqüentment, deixa espai a una diversitat d'estils, activitats i continguts. De la mateixa manera que una bona muntura destaca la bellesa d'una pedra preciosa, les notes a peu de pàgina poden atorgar profunditat a un argument, informar el lector sobre detalls significatius, enriquir o alleujar una anàlisi àrida. Però sobretot ofereixen un mitjà per seguir el rastre de les idees a mesura que s'expandeixen i es desenvolupen en l'obra de diversos autors. Fent el seguiment d'una citació o revisant les fonts esmentades, es pot reconstruir una línia de pensament i accedir a un corpus que pot convertir-se en el component bàsic d'una exploració intel·lectual posterior. Arreu del món, tots juguem al passatemps d'*unir els punts* i els nostres textos s'acaben convertint "en converses i no en monòlegs"².

Aquesta qualitat de la nota a peu de pàgina és precisament el que vull explorar: el seu paper humil en l'expansió del coneixement, l'estratificació de constructes teòrics i l'acumulació de dades. Es tracta d'una de les bases de la característica arquitectura narrativa de la història moderna, la seva arquitectura del discurs. Però el que les fa tan fascinants no és només la potent funció estructural que tenen les notes, anotacions i comentaris al marge en l'elaboració del pensament. Per la seva mateixa naturalesa, aquestes marques i notes solen ser curtes. Mancades d'espai, comprimides, apilades a peu de pàgina o relegades al final d'un capítol. Un tipus de lletra petit, un espaiat compacte, una crida en el cos del text que sol passar desapercibuda. I amb tot, Bachelard ha celebrat la miniatura com un dels refugis de la grandesa, en observar com "el que és minúscul, una estreta porta d'entrada, obre tot un món. Els detalls d'una cosa poden ser el signe d'un nou món que, com tots els mons, conté els atributs de la grandesa".³

En treballar amb cadires i notes a peu de pàgina no sóc massa estricta ni m'ajusto gaire a les regles del joc acadèmic. M'interessa reproduir el procés de reconstrucció del coneixement que permet la introducció de la nota a peu de pàgina en els espais físics de l'exposició, anant d'un espai a un altre, i dins de cada un dels espais, de la realitat física al discurs intel·lectual. Per a l'objectiu de l'exposició, desenvolupo d'una manera molt poc científica la noció de nota com a procés per generar significat.

El primer element que em va atraure de la nota va ser la possibilitat d'abordar lúdicament la idea d'escala i de mantenir alhora la cadira com a *leitmotiv*, un tema discursiu. D'una banda, en l'espectre del disseny modern, que va oficialment de la cullera a la ciutat, la cadira sembla acostar-se a l'extrem

més petit de l'escala. I tanmateix, com la modesta nota, pot obrir-se per revelar tot un món: podria dir-se que l'objecte "cadira" és un dels objectes més excessivament carregats de significat del disseny tridimensional. Ha arribat a ser un poderós paradigma d'una determinada aproximació al disseny que ha estat crucial per a la comprensió de la professió a Catalunya, un plantejament que condensa les nocions d'autoria, classe social, alta cultura, identitat nacional o "bon" gust, per citar-ne només algunes.

D'altra banda, em vaig deixar portar pel context físic dels espais amb què tracto, la Fundació Tàpies i Vinçon, ja que tots dos, a la seva manera i per diferents raons, han escollit la cadira (de fet, el mateix tipus de cadira!) com a signe d'identitat. Així, sembla lògic estirar aquest fil i manipular l'objecte, l'escala i el lloc, buscant un significat. Com a lloc de la "gran cadira" i nucli espacial de l'exposició, la Fundació Tàpies acull els temes principals i exposa a grans trets els conceptes que es desenvoluparan críticament. L'exposició com a mode expressiu té virtuts i mancances particulars. Té l'inconvenient de no adaptar-se del tot a les presentacions discursives. És més fàcil ser espectacular que analític, fer una observació que argumentar-la. Aquí és on el model de la nota, emblemàtica de la construcció acadèmica de significat, contribueix a establir els lligams entre declaració i anàlisi. Des de la Fundació Tàpies, la intervenció salta a Vinçon, on l'espai s'utilitza com una nota tridimensional, un entorn anotat per il·lustrar i desenvolupar una visió entrelaçada de la relació de Barcelona amb un aspecte determinat de la cultura material.

Arquitectònicament, ambdós espais són emblemàtics de la llarga recerca d'una modernitat nacional pròpia, especialment activa en el moment àlgid del Modernisme. Situada a l'editorial Montaner i Simon, obra de Lluís Domènech i Montaner de 1884, la Fundació Tàpies ocupa un dels primers edificis construïts a Barcelona amb un esperit militant de modernitat, alhora que participa en una interpretació reflexiva de les demandes formals de la ciutat. Vinçon, una de les botigues d'objectes per a la llar més conegudes de Barcelona, guanyadora del Premi Nacional de Disseny de 1997, està situada des dels anys quaranta al magnífic Passeig de Gràcia, en la mateixa illa que La Pedrera de Gaudí. Passejar-se simplement pel carrer fins arribar a la botiga significa delectar-se en la glòria reflectida del patrimoni arquitectònic de Barcelona, i el mateix Vinçon exposa objectes de disseny contemporani sobre el teló de fons dels sumptuosos interiors Art Nouveau. Detalls refinats de ferro forjat, paviments de mosaic, sostres ornamentats i fusteria exuberant: la riquesa dels interiors de l'alta burgesia catalana de finals de segle accentua un itinerari cultural autoconscient que va del passat de disseny al present de disseny.

A més, com a minorista, Vinçon ha exemplificat la transició d'un consum restringit a un consum generalitzat d'objectes de disseny contemporani, i ha estat capdavanter en la introducció del disseny en l'esfera pública i el carrer.

Aquesta topografia temàtica d'associacions que s'estenen en l'espai urbà és particularment significativa en el cas de Barcelona. Aquí, la nova economia simbòlica que va sorgir durant la regeneració de la ciutat dels anys vuitanta està íntimament lligada a una geografia local del disseny i la intervenció arquitectònica, de declaracions visuals socialment controlades sobre certes definicions de nacionalitat i modernitat, memòria col·lectiva preseleccionada i tradició cultural regulada. És essencial observar que la ciutat, la seva geografia social i cultural, ha estat un dels vehicles més importants per a la cristallització d'idees inherents al significat del disseny a Catalunya.

Per això, aquesta secció d'*Arquitectures del discurs* té un component geogràfic, un element de desplaçament físic dins la ciutat. A més, els dos llocs representen diferents aspectes simbiòtics del disseny. En l'espai del museu, el disseny i els seus resultats solen presentar-se com a "art", o si més no com una producció cultural institucionalitzada, perfectament integrada en el que Sharon Zukin ha anomenat el "mode artístic de producció", que s'ha convertit en l'ànima econòmica de la metròpolis contemporània.⁴ En l'espai de venda al detall, el disseny forma part d'un procés, fins a cert punt antiquat, que genera béns i objectes de consum, béns físics que es poden trobar a la botiga. Aquests dos espais i els seus modes associats de producció i consum s'alimenten un a l'altre i reforcen les pràctiques culturals i els valors d'intercanvi comercial.

La cadira

Ja he observat anteriorment que la cadira és una peça útil per intentar esbossar alguns dels temes que sovint giren al voltant de la pràctica i les percepcions del disseny. Efectivament, molts dels temes que apareixen quan s'analitzen les cadires resulten endèmics de determinats constructes culturals sobre el significat, el valor i l'abast del disseny, que van dominar durant els anys vuitanta i segueixen vigents avui dia. Es tracta de conceptes que tenen una gran transcendència en l'univers cultural del disseny de mobles i que, per tant, es condensen en la cadira, compendi d'aquesta pràctica i probablement l'objecte més fetitxitzat de tota la producció de disseny.

Una de les idees que incorpora amb més contundència la cadira com a objecte de disseny és la d'autoria. En incloure en la seva essència la marca personal del dissenyador (i es que en general, es tracta d'un home) i la potència del seu esperit creatiu, l'expressió estètica de l'objecte representa la psique de l'autor. En un article de 1987 per a *Domus*, Mario Bellini comenta el ressorgiment del disseny de cadires entre els arquitectes i observa com aquesta "sonda ultrasensitiva i interpretativa" ens ajuda a "entendre millor la personalitat de l'arquitecte, desvetllant-ne la riquesa i fins i tot els riscos".⁵ *Prima inter pares*, la cadira de disseny evita l'anonimat proletari de la producció en sèrie perquè té un llinatge conegut, i una de les seves principals funcions culturals és referir-nos constantment al seu autor. En efecte, és com a creació d'arquitectes/dissenyadors que aquest objecte ha assolit el seu estatus més elevat com a icona cultural, fins al punt que, des de mitjan anys seixanta,

ha generat una indústria completament nova, la dels "clàssics del disseny". D'aquí a les reproduccions de cadires a escala reduïda de Vitra només hi ha un pas, però un pas decisiu. Perquè una cosa és tornar a fabricar un objecte "històric" pròpiament dit, fins i tot amb la reverent exigència reservada a la restauració dels retaules dels mestres de l'antiguitat, i una altra produir una versió en miniatura amb l'única funció de convertir-se en un fetitxe del valor de disseny i una representació de la voluntat creativa del dissenyador. Alessandro Mendini va subratllar un procés similar en la introducció de *Diseño de Arquitectos en los 80* de Juli Capella i Quim Larrea: "En realitat, [les obres d'aquests arquitectes] no són objectes, sinó simples transferències, paràfrasis, metàfores arquitectòniques."⁶

Durant els anys vuitanta va sorgir una sensibilitat especial cap a la combinació arquitecte/cadira/disseny/art, la qual cosa no només expressava una fascinació per la producció industrial pròpiament dita, sinó també, més significativament, per l'àmbit de l'estricta producció cultural, a través de llibres i exposicions.⁷ No és sorprenent, doncs, que els artistes s'hagin aproximat sovint a la cadira, intrigats pel poder dels mobles d'englobar una multiplicitat de significats, d'establir un equilibri precari entre el que és emocional i el que és material: el que Dubuffet destacava com "un punt molt particular (el punt de la ment, vull dir) on sorgeix l'equívoc entre l'imaginari i el real, el punt entre el reialme de les evocacions i el dels objectes".⁸ Hi ha alguna cosa en els mobles que els fa sobrevolar temptadorament entre els móns de l'art, l'arquitectura i el disseny, els quals aspiren al sublim, uns amb més encert que altres, però tots amb fermesa. Els esforços del disseny per sublimar-se van coincidir amb la fascinació del món de l'art per la cadira com a objecte icònic. Conseqüentment, aquest objecte es va situar idealment per legitimar la relació del disseny amb les belles arts i per tant amb el reialme excels de la producció d'alta cultura.

La simple idea de "cadiritat", representada amb gran eficàcia a *Nívol i Cadira* de Tàpies mitjançant una ziga-zaga de filferro, sembla acostar-se a l'essencialisme anhelant del vernacle i l'arquetip; una cadira que és simplement una cadira. Independentment de si pot arribar a existir, el disseny exalta –o perverteix– les cadires i les converteix en signes: de l'art, la identitat nacional, la moda o l'alta tecnologia. Aquests corrents de significat van ser particularment actius en el disseny català dels anys vuitanta, nascut en el context de la transició política, on les aspiracions nacionalistes de la classe mitjana catalana les impulsava una necessitat aclaparadora de consolidar les definicions consensuals, la qual cosa incloïa el significat de conceptes tan vagues i oberts a la rèplica com "modernitat", "nació" o "patrimoni". El mobiliari pot semblar un contenidor poc versemblant per a nocions tan carregades de significat, però això seria subestimar el seu funcionament, des d'una manera directa d'expressar la riquesa fins al seu paper a l'hora de crear una xarxa de relacions materials i afectives. "De la classificació dels mobles, de la seva elecció, depèn la comprensió de les pràctiques": hi ha, afirma Daniel Roche, una "aventura de coses que, aïllades, no creen res, i juntes revelen la confluència de relacions, tradueixen formes de comportament, rebutgen o acullen transformacions."⁹ Els mobles de

disseny són una d'aquestes aventures en la recent cultura material catalana. O, per utilitzar una expressió més ajustada, els mobles són una d'aquestes aventures en la història del disseny català durant la transició.

Sens dubte, els mobles van ocupar una posició especial en el disseny local. La primera raó de la seva importància estava lligada a les infraestructures productives heretades del franquisme, que van impossibilitar la fabricació industrial seriosa i, en general, van donar poques opcions als dissenyadors, a part de l'edició. Tret d'algunes excepcions encomiables, en general, els objectes produïts localment als anys seixanta i setanta que, a més, fossin conscients de pertànyer al món del disseny van ser mobles. Aquestes peces també estaven carregades de fortes connotacions de classe, ja que durant molts anys el seu sistema de provisió va estar greument limitat i tant els creadors, com els distribuïdors i els usuaris pertanyien a la burgesia professional.¹⁰ En qualsevol cas, la lenta emergència d'una presa de consciència general respecte al disseny contemporani va estar fortament lligada a aquesta gamma específica de bens de consum.

A més, quan, als anys vuitanta, el disseny local va arribar finalment als carrers de Barcelona, va introduir-se als interiors dels "bars de disseny", principal sortida pública per a la gran quantitat de noves cadires, taules, tamborets i llums que moblarien la vida cívica democràtica. En essència, eren espais per a l'experiència de la vida pública com a espectacle, i alhora llocs on Barcelona era representada com una metròpolis moderna, "de disseny". A través d'aquests bars, la ciutat, el disseny i el mobiliari s'associaven perfectament en la imaginació pública.

Tanmateix, si totes les peces ajustaven, també va ser per com les va fer encaixar la comunitat de disseny internacional. La preocupació típicament catalana de mirar cap a Europa forma part de la diligent recerca de modernitat del país. Durant els anys vuitanta, l'ascens sobtat de Barcelona a un lloc d'honor de les pàgines de *Domus*, *Abitare* i *Blueprint* va ser acollit com la culminació d'un anhel de reconeixement de feia un segle. La premsa internacional va ratificar així la posició fonamental dels mobles de disseny en la reconstrucció de la identitat de la ciutat. En ser alhora el producte més important i la principal exportació del "boom del disseny" català, els mobles van ser la clau per obrir els mercats internacionals. Barcelona es va situar al mapa com una nova Meca del disseny, després d'una sèrie d'articles publicats a les revistes especialitzades, que presentaven els seus respectes al dinamisme i l'energia de la producció local.¹¹

Seria difícil –i en la meua opinió, estaria fora de lloc– buscar les característiques específicament catalanes del disseny barceloní, però és certament més senzill d'argumentar que a finals dels vuitanta el disseny modern havia assolit un estatus molt particular. Segons el director d'una galeria de Washington DC, on el 1997 va tenir lloc una exposició de disseny català del segle XX, s'havia convertit en la "marca registrada de la cultura catalana".¹² L'historiador d'art Robert Hughes va captar el parentiu tàcit entre els dos corrents

principals de la Barcelona dels anys vuitanta: "La consciència del disseny s'infiltra per la ciutat en un èxtasi contrariat de manierisme angular, susceptible, matusser, post-Memphis, sub-mironià. Cendrers de disseny, llapis de disseny, estris de cuina de disseny, menjar de disseny... Fins i tot els nens sembla que hagin estat dissenyats. Ells també seran dissenyadors quan siguin grans, com els seus remots avantpassats van ser incitats a convertir-se en catalans separatistes."¹³

Tanmateix, l'abast de la relació entre disseny, identitat política i social de Barcelona, com també el seu impacte en la cultura local i la percepció pròpia, només es fa veritablement aparent quan convertim la ciutat en un espai privilegiat d'interacció entre ciutadans i entorn construït. Al capdavant, és la textura més subtil d'aquest encontre diari amb els espais públics i els objectes aparentment neutrals, que Gramsci anomena "l'estructura material de la ideologia",¹⁴ el que segella el pacte implícit entre les coses i els pensaments.

La ciutat

Ara es fa difícil imaginar com era Barcelona a mitjan anys setanta, una ciutat industrial, densa i bruta, atrapada entre la muntanya i el mar. Els primers anys després de la mort de Franco van ser particularment inestables i turbulents: els carrers de Barcelona foren sovint el marc d'enfrontaments violents entre els manifestants i la policia, el sòrdid i deteriorat teixit urbà no era més que un record constant d'altres èpoques millors.

Els edificis modernistes revestits de peces multicolors de trencadís resplendeixen ara sota el sol, reflectint un cop més el model d'extravertida autoconfiança de la burgesia. Les façanes de color groc i verd pastel destaquen els esgrafiats ornamentals que animen la major part de l'Eixample, i les antigues pedres dels sòlids palaus medievals de Ciutat Vella han perdut la seva opressiva capa de sutge. Durant els anys vuitanta, es van reconstruir incomputables petites places, que van deixar respirar el laberint de carrers gòtics a un i altre costat de La Rambla. Els parcs més espaiosos puntuen ara la perifèria de la ciutat, i juntament amb els nous passeigs marítims, les avingudes de vianants, les platges sanejades i els camins públics que s'han obert a la muntanya de Collserola, han permès que els ciutadans de Barcelona gaudeixin dels espais públics de la ciutat en qualsevol època de l'any.

M'he lliurat a aquest panegíric de fullet turístic de la vida pública de Barcelona, només perquè la vida pública, a l'aire lliure, és un element essencial de l'experiència quotidiana d'una ciutat mediterrània. A Barcelona, al llarg dels anys vuitanta, la vida al carrer va adoptar un nou significat: restringida fins aleshores a l'ús individual del gran nombre de cafeteries i bars que puntuaven la xarxa urbana, es va convertir en un exercici de civisme col·lectiu emparat institucionalment. Pertot arreu una nova generació de bancs públics, fanals, fonts, llacs, punts d'informació, parades d'autobús, posts, papereres

i quioscs incitaven els ciutadans a sortir al carrer i passejar, seure, beure i parlar. I l'entorn construït, en la seva transformació progressiva, va arrossegar la gent que l'ocupava: "la modernització de la ciutat va inspirar i forçar alhora la modernització de l'esperit dels seus ciutadans".¹⁵

En el context històric de la transició de la dictadura a la democràcia a Catalunya, i especialment en l'eufòria preolímpica de finals dels vuitanta, el "disseny" es va convertir en alguna cosa més que en una pràctica professional o una tendència de moda. En mans d'un grup social en procés de deixar enrere un període d'oposició política i cultural al règim i establir-se com a nova classe dominant, es va convertir en un instrument poderós, eficaçment utilitzat per construir l'esperit de la nova ciutat. El disseny modern seria el salconduit de Barcelona per a un futur més brillant, la pedra angular de la seva identitat, la paraula màgica que uniria tots els ciutadans al voltant d'un projecte compartit de renovació. Confiant en la santa trinitat de disseny, alta cultura i modernitat, la classe mitjana-alta i professional es va apropiat de la imatge i el caràcter de la ciutat de Barcelona, ocupant els llocs de poder institucional i redissenyant-la a la seva imatge en un rampell de despotisme il·lustrat.

La naturalesa d'aquest procés hegemònic, precisament perquè es va preocupar explícitament pel benestar i l'"educació" de les classes populars, es pot considerar intrínsecament moderna, tot i que fou ocasionalment postmoderna la seva expressió formal. No només perquè després de cinc dècades d'aïllament polític i decadència urbana la modernitat (o potser simplement la modernització) era un objectiu primordial, sinó també perquè la seva força impulsora va ser una fe inqüestionable en el "bon gust", el "bon disseny" i la millora de la societat a través de la influència beneficiosa de l'alta cultura. Quan Oriol Bohigas, cervell de la regeneració de la ciutat, va alabar l'obra dels dissenyadors Miquel Milà i Carles Riart com a representants "d'una nova avantguarda, una avantguarda que concilia els principis ètics de servei social i una delicada educació del gust i el confort"¹⁶ s'estava situant ell mateix –i els altres– com a hereu dels arquitectes moderns del GATCPAC, que el 1936 defensaven "el triomf del racionalisme en la nostra professió i una depuració general i dràstica de l'arquitectura de la nostra època, perquè estem convençuts que és la millor manera de contribuir a la formació cultural dels ciutadans"¹⁷.

Barcelona és ara un model cèlebre de regeneració urbana. També és un dels exercicis més sorprenentment encertats de màrqueting urbà: s'ha reconstruït ella mateixa com una ciutat extremament distintiva, tot i que la mercantilització dels seus significats culturals s'acosta cada cop més ràpidament a la pura comercialització. Construïda mitjançant les controlades reivindicacions discursives que establien els paràmetres acceptats del que estava fet aquest "lloc" (records, històries, tradicions, herois, formes, objectes), va sorgir com un Fènix de les cendres del últim franquisme.

El 1998, la London School of Economics va convidar l'alcalde Joan Clos a parlar sobre Barcelona com a model de regeneració urbana. Després de subratllar la importància del context polític i econòmic de la transició espanyola, va posar de relleu la força d'una visió que pretenia superar la grisor industrial del darrer mig segle i obrir Barcelona al mar, per recuperar el patrimoni arquitectònic i forjar el futur. Encara més important, va recalcar, tot s'havia fet segons les normes del bon gust: "Fer les coses d'una manera estètica és un valor polític, un valor públic... Tenir cura del disseny és una mostra de voluntat ètica."¹⁸

No obstant això, molts dels projectes realitzats pels arquitectes que van transformar la ciutat van ser inicialment acollits amb resistència popular, i la premsa local es va fer ressò que el gust dels dissenyadors sovint topava amb el dels ciutadans de Barcelona.¹⁹ Tanmateix, el coordinador d'Obres i Projectes Urbans de l'Ajuntament de Barcelona, Rafael de Cáceres, es mostrava inflexible: "Les demandes dels veïns són positives i necessàries... [però] la responsabilitat de l'urbanisme de la ciutat no es pot delegar, ha de ser una tasca reservada als experts."²⁰ No es pot dubtar que els experts urbanistes de la Barcelona dels anys vuitanta sabien molt bé el que volien, perquè, tal com ha observat David Harvey, "la qüestió de com crear quin tipus d'espai és un tema determinant per a la supervivència econòmica i política".²¹ En sentit ampli, el disseny va tenir un paper crucial en aquest procés, no només en l'evolució del paisatge físic de Barcelona, sinó també en la definició de la seva identitat social i cultural. Els agents del canvi es van apropiat del valor d'aquest capital simbòlic col·lectiu que s'acabava de crear i es van convertir en els guardians de les definicions del que estava bé i el que no. Aquestes definicions van arrelar en l'àmbit de l'alta cultura i el gust burgès, que s'havia desenvolupat localment segons uns paràmetres específics de modernitat. Aquests es van utilitzar eficaçment per construir l'esperit d'una nova era, unint les vagues tendències de visions diverses, i sovint discordants, per convertir-les en un producte altament comercialitzable.

Nota final

En realitat, des de principis dels vuitanta fins a principis dels noranta, el disseny i l'arquitectura no van abandonar mai els mitjans locals. Es van desplaçar pels espais oberts i públics d'una societat civil reestructurada i l'aire dels canvis els va allunyar de la zona protegida del gust individual i els interiors burgesos. Un nivell mínim d'enrenou mediàtic al voltant de la renovació que es produïa a Barcelona semblava oferir el teló de fons de la vida quotidiana.

Durant el segle XIX es va consolidar la visió romàntica de l'àmbit privat com a reialme de l'expressió individual, el *locus* creatiu de la personalitat única, distintiva. Al mateix temps, també va representar l'apogeu dels moviments nacionals i va generar una revisió dels fonaments polítics de la idea de comunitat, la seva relació amb la nació i amb l'Estat. Els nacionalismes del segle XIX van plantejar l'existència d'una personalitat col·lectiva *autèntica*, de la mateixa manera que el romanticisme va

exaltar l'*autèntic* jo individual. La superposició d'aquestes visions, que encara són a la base de la nostra comprensió de les comunitats imaginades²² i del jo privat, reforça la percepció de l'espai públic com un reflex del caràcter col·lectiu. Facilita la porositat entre els àmbits públic i privat, i afavoreix la transferència d'idees de gust, estil o confort en l'entorn construït i, de tornada, en l'expressió de les pràctiques individuals.

Hi ha raons per creure que en aquest segle XXI aferrissadament consumista, i per molt paradoxal que sembli en una economia global cada cop més independent de la fabricació com a força impulsora, el disseny s'ha desplaçat finalment del peu de pàgina al cos del text. Historiogràficament, es pot resseguir aquest procés iniciat a principis dels vuitanta en la creixent literatura sobre cultura material. Molts àmbits de la història, l'economia, la sociologia o l'etnografia s'han unit a la història del disseny en la seva fascinació pel consum i el món dels productes. En el nostre món consumista, el disseny penetra totes les esquerdes de la vida quotidiana, del flux econòmic. Actualment, s'està produint un imperialisme del disseny, una ocupació expansionista de la textura del quotidià i dels espais de la cultura mediàtica contemporània, on "l'estètica i l'utilitarisme no només es fusionen sinó que participen del que és comercial, i ... tot –no només els projectes d'arquitectura i les exposicions d'art sinó qualsevol cosa, des dels *jeans* fins als gens- és vist com si fos disseny". A mesura que el disseny passa de ser una anotació crítica de la realitat física (una configuració i una elaboració de la matèria preferents) a ser una eina universal que dóna vida als dictats espectaculars de la indústria cultural, la major part dels seus productes, ja siguin marques, *software*, pàgines web, grups de música pop o productes farmacèutics, deixen de ser objectes. En efecte, observant com la personalització detallada dels objectes fabricats en sèrie per als nínxols de mercat i la transformació interminable dels mitjans digitals han inflat el paper del disseny "fins al punt que ja no es pot considerar una indústria secundària", Hal Foster s'ha preguntat recentment si no "hauríem de parlar d'una 'economia política del disseny'".²⁴

Com a part del sistema de la cultura, el disseny no és només un constructe amb uns significats i valors complexos i contextuals; aquests també estan sempre oberts a la rèplica. Durant els anys vuitanta, es van incorporar a la narrativa hegemònica de Barcelona un cert gust, una comprensió del disseny i el seu llegat, una relació específica amb la modernitat i amb l'experiència de la postmodernitat, i en conseqüència unes maneres específiques de reflexionar sobre el món dels béns de consum i l'entorn construït que deriven d'aquesta paleta conceptual. Aquests elements encara són presents avui dia i segueixen esperant ser debatuts.

- ¹ Anthony Grafton, *The Footnote* (Londres: Faber and Faber, 1997): 24.
- ² Anthony Grafton, *The Footnote* (London: Faber and Faber, 1997): 234
- ³ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994 [1958]): 155.
- ⁴ Sharon Zukin, "How to create a Culture Capital: Reflections on Urban Markets and Places" a *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*, Iwona Blazwick, ed. (Londres: Tate, 2001).
- ⁵ Mario Bellini, "Architects' Chairs", *Domus* 683, maig de 1987.
- ⁶ Juli Capella i Quim Larrea, *Diseño de Arquitectos en los 80* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987).
- ⁷ Només per presentar alguna prova de la vitalitat del sector, esmentaré l'exposició *Furniture by American Architects* al Whitney Museum (Nova York, 1982), l'exposició *Furniture as Art* del museu Boymans van Beuningen (Rotterdam, 1988), i *Diseño de Arquitectos en los 80* de Juli Capella i Quim Larrea, publicat per Gustavo Gili a Barcelona, 1987.
- ⁸ Jean Dubuffet citat a *Jean Dubuffet: A Retrospective*, introducció de Margit Rowell, (Nova York: The Solomon Guggenheim Museum, 1970): 29.
- ⁹ Daniel Roche, *Histoire des choses banales* (Paris: Fayard, 1997): 198.
- ¹⁰ Viviana Narotzky "A Different and New Refinement", *Journal of Design History*, vol. 13, núm. 3, setembre de 2000, pàgs. 227-243
- ¹¹ *Blueprint* (desembre 1985, novembre 1988, febrer, abril i juliol 1992), *Design* (gener 1988 i febrer 1991), *Interni* (setembre 1989), *Intramuros* ("Spécial Espagne", maig/juny de 1992), i *Domus* (núm. 669, febrer de 1986), van publicar reportatges sobre Barcelona o el disseny espanyol a finals dels vuitanta i principis dels noranta.
- ¹² "Washington exhibe una selección del diseño barcelonés del siglo XX", *La Vanguardia*, 21 de febrer de 1997.
- ¹³ Robert Hughes, *Barcelona* (Nova York: Vintage Books, 1993).
- ¹⁴ Antonio Gramsci, *Selections from Cultural Writings* (Londres: Lawrence and Wishart, 1985): 389.
- ¹⁵ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (Nova York: Penguin, 1988).
- ¹⁶ Oriol Bohigas, *El present des del futur. Epistolari públic (1994-1995)* (Barcelona: Edicions 62, 1996): 189.
- ¹⁷ *AC*, núm 23-24, any VI, 1936.
- ¹⁸ Joan Clos, "Barcelona, a Model for the Millennium", conferència, London School of Economics, 5 de febrer de 1998.
- ¹⁹ Marta Ricart, "Obras que no siempre son amores", *La Vanguardia*, 26 de gener de 1992.
- ²⁰ Citat a Marta Ricart, 'Obras que no siempre son amores', *La Vanguardia*, 26 de gener de 1992.
- ²¹ David Harvey, 'From space to place and back again' a *Mapping the Futures*, Jon Bird et al. eds., (Londres: Routledge 1993).
- ²² Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1991).
- ²³ Hal Foster, "Hey, that's me", *London Review of Books*, 5 d'abril de 2001.

²⁴ Hal Foster, “Hey, that’s me”, *London Review of Books*, 5 d’abril de 2001.