



Material cedido por ADI/FAD

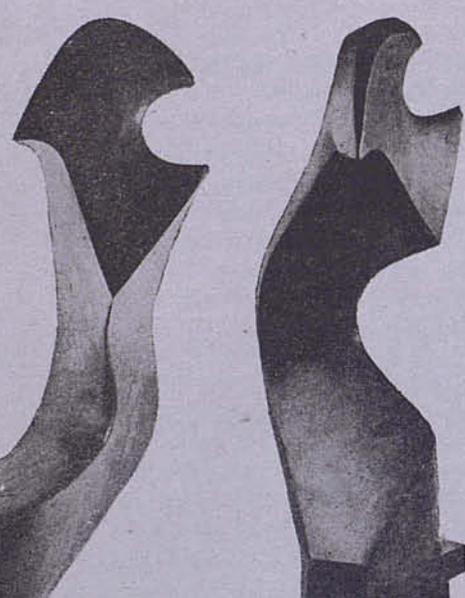
Como señalábamos en nuestro número 45, se ha celebrado en Venecia, el pasado mes de septiembre, el segundo Congreso Internacional de Asociaciones de Diseño Industrial (ICSID).

Ya es sabido que en él fue admitido como miembro efectivo el ADI/FAD de Barcelona siendo así la primera agrupación española de diseño industrial que sale a la palestra exterior en forma oficial y toma contacto auténtico con entidades y profesionales del ramo. Ello en forma no solamente simbólica sino que la delegación de ADI/FAD da fe de su existencia y de su inquietud durante las sesiones del Congreso, una de las cuales preside y acaba siendo elegida entre y con otras para preparar convenientemente el próximo congreso de París.

Las sesiones de trabajo fueron proyectadas bajo los siguientes temas: «Papel del diseñador Industrial en la Sociedad», «La profesión de Diseñador Industrial» y «La formación del Diseñador Industrial».

Estos temas se desarrollaron por una serie de oradores, de los que en sucesivos números hablaremos, con más o menos éxito en cada caso. Pero el espíritu de polémica constructiva que debía lógicamente seguir a cada una de las disertaciones, faltó totalmente. No por que no hubieran objeciones sino por que la organización del congreso no previó las dificultades materiales, auténticas o imaginarias, que se presentaban ante el congresista dispuesto a comentar el trabajo que el orador acaba de exponer: la improvisación de un pequeño discurso con el enpaque ceremonial consecuencia de la obligación de subir a un estrado especialmente preparado; la dificultad de dirigirse a una asamblea en un idioma que generalmente no era el propio e incluso el marco excesivamente pomposo del acto que se celebraba nada menos que en un cenáculo obra de Palladio. Pequeños detalles sobre los que hacemos hincapié por cuanto fueron los causantes de que discursos aparte, fueran más interesantes los intervalos entre las sesiones donde se intercambiaban toda clase de opiniones y sugerencias, que las sesiones de trabajo propiamente dichas.

De mucho más interés fue la exposición de diseño industrial montada paralelamente al congreso, con obras de todas las delegaciones asistentes. En ella pudimos constatar con satisfacción que en contra de lo que pudiera creerse dada la diferencia de nuestro nivel industrial con alguno de los países participantes, nuestra aportación no desmerecía en absoluto y su nivel medio estaba a la altura de los mejores. La



El emblema del Congreso, fue esta reproducción de una curiosa forma plástica, que podría tomarse por una escultura abstracta. Se trata no obstante de un elemento utilitario. De una herramienta de trabajo muy concreta. Es una «forcola», dispositivo que montado en las góndolas venecianas, sirve para apoyar, retener y accionar la pértiga-remo que precisamente por participar de las dos funciones de estos instrumentos, no puede fijarse de otra forma a los costados de la embarcación. Cada uno de los recovecos de la «forcola», tiene una utilidad definida y cada una de sus sinuosidades responde a una adaptación que en evolución milenaria ha llegado a crear un auténtico diseño funcional.

satisfacción no era completa si dejábamos al margen los valores de puro diseño y empezábamos a analizar otros puntos tales como la calidad de acabados el concepto de auténtica serie y por tanto la separación discutible entre la producción artesana y la industrial, la cantidad de diseño aplicado a la industria pesada y sobre todo la ausencia (excepciones aparte) de empresas de importancia industrial que respaldaran en calidad de productores, a nuestros diseños, alguno de los cuales eran fabricados por el propio diseñador. En estos aspectos las diferencias con alguna de las delegaciones asistentes era abrumadora y señalaba que si bien podíamos mostrarnos satisfechos con las posibilidades que sugerían nuestros trabajos, está nuestra industria todavía muy lejos de considerar al diseñador industrial, no ya como un elemento imprescindible sino que, generalmente, completamente innecesario.

Pero todo esto, con los pequeños forcejeos en alguna de las votaciones para admisión de nuevos miembros, el cambio de Presidente y Consejo, las cenas con discursos de bienvenida y clausura, forman la anécdota intrascendente del congreso que en este aspecto se pareció como una gota de agua se parece a otra, a cualquier otro congreso.

Creemos que lo verdaderamente interesante para nuestros lectores es conocer el contenido de los trabajos presentados.

Entre ellos hubo de todo. Cosas interesantes y otras que no lo fueron tanto. En general pudimos percatarnos de que no ha desaparecido todavía la desorientación, en cuanto a fines y límites, típica de las actividades de reciente formación. Esto que en nuestro país parece lógico no lo es tanto si pensamos que varias de las delegaciones aportaban ya al congreso una experiencia de treinta años de actividad que podría hacer pensar que tenían una idea clara sobre este tema.

Por otra parte, y esto es una apreciación personal, sacamos la conclusión de que los portavoces del diseño estadounidense o no estaban a la altura de las circunstancias o consideraban esta actividad desde un punto de vista diametralmente opuesto al que en general dominaba en las delegaciones europeas. Los trabajos de éstas demostraban una auténtica preocupación por resaltar el contenido social de nuestras actividades, tanto desde el punto de vista educativo como de mejora en los bienes de consumo y en el nivel general de vida. En contra, se desprende de los discursos y manifestaciones de la delegación americana que la función primordial del diseño es la de crear un acabado que despierte el deseo adquisitivo y aumente la cifra de ventas.

Pero será mejor que pasemos directamente al análisis de los diversos trabajos presentados a la consideración de los congresistas, transcribiremos en cada uno de los números sucesivos de «Cuadernos» uno de los trabajos presentados al Congreso.

Iniciamos esta interesante serie, con la conferencia que George Combet pronunció con el sugestivo título de HACIA UNA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE. Empezó diciendo que «La cuestión de la función del diseñador dentro de la sociedad no es una cuestión nueva y ya se ha compuesto una teoría sobre este asunto. Se supone generalmente que los diseñadores tenéis que ejercitar una función específica distinta de la del decorador. Vuestra función no es la de decorar los objetos que se exponen a vuestra consideración, sino darles una forma y una mejor utilidad. Deseáis asociar estrechamente la búsqueda y el hallazgo de una estética, al estudio técnico del producto, al estudio de su mecanismo, de su estructura. En francés mejor que el vocablo «styliste» o «esthéticien» existe el de «compositeur industriel» que creo define sin equívocos la función específica del diseñador. El éxito es completo cuando la forma del objeto, lejos de imponerse por su solo contenido plástico, responde de alguna forma a la necesidad del programa, es decir a una necesidad intrínseca. Todo esto es bien conocido. Es necesario poderlo aplicar. Me propongo examinar hoy en qué medida la industria moderna, en sus últimas tendencias se presta a la aplicación de esta doctrina.

Para empezar, algo sobre nuevos materiales. He visitado recientemente una importante fábrica de paneles de fibra de madera. Allí se reciben los troncos que se cortan mecánicamente en pequeños trozos que se cuecen y que finalmente quedan reducidos a un fino polvo de fibra. Esta fibra impalpable se coloca sobre una superficie metálica donde las partículas elementales se convierten en una masa perfectamente uniforme. Esta unidad de forma es el resultado del desorden absoluto de la trama, como una temperatura uniforme resulta de la agitación perfectamente desordenada de las moléculas. Considerado en conjunto, se trata de una industria que destruye la madera, y destruye la estructura: como una máquina térmica es una máquina que en definitiva destruye la energía y aumenta el desorden del Universo.

Estas observaciones no son solamente aplicables a los paneles de fibra de madera. Bajo el mismo aspecto de pasta informe moldeada se presenta prácticamente la mayoría de los materiales modernos; cemento, vidrio y materia plástica. Ello parece obedecer al mismo principio de destrucción de la estructura. Muy cómodos de empleo, buenos para todo, no presentan exigencias peculiares que se impongan al proyectista y puedan influir en su inspiración. Como no sea precisamente la exigencia de ser decorados. Para individualizarlos, para darles una forma, ocurre a menudo (más no siempre, porque alguno como el vidrio y el aluminio ya tienen una belleza propia) que es preciso colorearlos o revestirlos de barniz, de una laca, de una ligera película de madera o de metal prensado. La apariencia de la materia es la del pigmento o la del revestimiento. Y aquí es dónde el proyectista hace de buen o mal grado, de decorador. Pasemos ahora a los nuevos aparatos a los que la industria os pide déis forma.

Durante mi juventud para conducir un automóvil eran precisas algunas nociones de mecánica. No se hacía un viaje de alguna importancia sin observar el estado del motor. Teníamos que saber cambiar una bujía, tensar el muelle de una válvula, regular los tiempos, limpiar el carbu-

rador. Desde entonces el automóvil se ha perfeccionado y hecho más complejo. Cuando me veo obligado, muy raramente, a levantar el capó, yo quedo en el más absoluto de los misterios. No puedo arreglar ninguna panne y al menor percance llevo el coche al taller de reparación. Ha sido ya suprimida la manivela para la puesta en marcha manual. Mañana el capó estará herméticamente cerrado como lo están ya los motocompresores de nuestra nevera. Incomprensible para el profano, el mecanismo de nuestros aparatos tiende a resultar invisible.

El progreso de la electrónica camina velozmente por este camino de la incomprensibilidad y de la invisibilidad de la estructura.

Se puede explicar a un niño el mecanismo de un reloj, pero no tanto el de una radio o de un aparato de televisión.

Válvulas o transistores están colocadas según un esquema incomprensible que parece extraído de las recetas de un mago. Y este montaje misterioso es delicado, debe ser protegido contra los golpes y el polvo.

La apariencia exterior del aparato toma entonces la apariencia uniforme de una coraza que no tiene como signo distintivo más que los botones de accionamiento. La misma forma de coraza se aplica por tanto sin inconvenientes, a un aparato de radio, a un magnetofono o a un fonógrafo de transistores. La función es indiferente y queda invisible. El continente queda sin relación aparente con el contenido.

Esta coraza *comodín* sigue además una ley de la evolución de las máquinas enunciada el pasado siglo por Samuel Butler que es la tendencia al empujamiento.

Mi primer aparato fotográfico era una caja de madera barnizada, provista de una recámara en la que se metía la mano para sustituir los clisés. Esta máquina era de un peso y un volumen respetable. Hoy mi aparato fotográfico cabe dentro del bolsillo de mi americana. Algunos tienen la forma de un encendedor automático y otros incluso la de una estilográfica. El aparato de radio que antes era un mueble imponente se ha reducido a las proporciones de una bolsa de viaje, a veces a la de un libro y hasta a la de una caja de cerillas. El viejo interruptor con su cúpula de porcelana y su pulsador formaba una prominencia muy visible. Pequeños interruptores de algunos milímetros de espesor se disimulan hoy en las paredes.

Esta minimización de la forma puede llegar hasta su completa desaparición. No se colocan ya manivelas sobre la puerta de nuestros ascensores. Se abren y se cierran automáticamente, sin ningún mecanismo aparente bajo el efecto de un rayo invisible, lo que se aplica a las puertas de garage y de vestíbulos. Ésto cuando como en el caso de las de ascensor no desaparecen.

Enos aquí en presencia del último peldaño a dónde parece conducir inevitablemente la ley de la evolución de la forma útil. La función devora a la forma. La forma resulta inútil. No existe pues ninguna forma.

Estética del revestimiento y de la envolvente, formas indistintas, cajones y corazas a todo pasto, empujamiento y hasta desaparición, aniquilación de la forma: ¿qué queda entonces de la aplicación de nuestras doctrinas? ¿Qué de las formas funcionales? ¿Qué de las formas orgánicas? ¿Dónde quedan las formas utilitarias tan queridas de Max Bill? ¿Vamos necesariamente hacia la estética del *recipiente* que Jacks Vienot condenaba sin remisión? Parece que el movimiento irreversible del progreso nos conduce, por una rara fatalidad, a esta *evolución regresiva* de la forma, a este retorno al huevo que André Hermant constata con vigor; y que nosotros asistimos también al desenvolvimiento de un principio ineluctable que se puede relacionar con la segunda ley de la termodinámica: el principio de la degradación de la forma.

¿Es necesario entonces declarar muerta la estética industrial o cuando menos reducir el campo de su aplicación a los objetos dónde la máquina no puede suplir al hombre: muebles, accesorios para la mesa, los utensilios manuales o a pedal? Esto no es del todo mi pensamiento. En un sector que pudiera ser alejado de los objetivos habituales de la estética industrial tal como el de las centrales eléctricas o de las fábricas del gas de iluminación, mi experiencia personal me ha enseñado todo el provecho que puede extraer un ingeniero, de la colaboración de un artista para resolver los problemas técnicos, no como pudiera parecer para los problemas de aspecto exterior sino para los de estructura. Esto muchos de vosotros lo habéis experimentado en vuestra práctica profesional. A medida que nuestros aparatos van perfeccionándose y complicándose resulta más difícil y más necesario ordenar sus elementos de manera racional. ¡Cuántas veces ante el terrible desorden de unas conexiones eléctricas, he lamentado que no hubiese intervenido uno de vosotros para poner orden donde no lo hay! ¡Cuántas veces hemos de rectificar el diseño de una máquina o de una cocina que sin duda para el técnico funcionaba espléndidamente pero que era imposible de suplir exteriormente!

La planificación industrial es una necesidad para la que el técnico está mal preparado y a la que se adapta raramente sin resistencia.

Esta verdad es todavía desconocida por muchos jefes de industrias. Nuestro Instituto de Estética Industrial, tiene la misión de hacérsela conocer. Enseña que vuestro concurso debe requerirse para sistematizar el orden del aparato, la disposición de sus órganos así como para estudiar los materiales a emplear y los procesos de fabricación.

En general, yo creo en la necesidad de asociar estrechamente dentro de los procesos industriales, el poder ordenador del arte con el poder realizador de la técnica. El diseñador debe poner sin reservas al servicio del cliente aquellas cualidades que le caracterizan: Su sentido de la buena forma, su sensibilidad, su capacidad para rechazar, casi por instinto, un proyecto *que no va*, que no encaja, que no está en orden.

Y esto incluso en los sectores que parecen estrictamente técnicos y en los que el ingeniero tiene la tendencia de considerar de su competencia exclusiva. Yo creo que el arte debe extender su campo, penetrar a través de las apariencias externas en los problemas de composición en los que la noción de belleza no tiene hasta ahora voto. El concurso ilimitado de la sensibilidad artística me parece el remedio ideal para corregir lo que de inhumano y desordenado tiene nuestra civilización técnica.

En resumen, vuestra misión consiste en poner orden en los objetos que nuestra civilización produce, y que son los principales atributos del mundo desordenado en que vivimos. Este orden de los objetos mantiene su valor aun cuando se esconda tras la coraza y la envolvente que la disimula. No nos asustemos pues a pesar de comprobar que nos encaminamos hacia una estética del invisible.»

Hasta aquí, Jorge Combet, que burla burlando tiene a nuestro juicio el valor de señalar: Que la tendencia a la «envolvente» es un camino cerrado del que pronto o tarde deberemos desandar el recorrido. Que el sentido de belleza no debe buscarse a través de un falso sentido de estética, sino partiendo de una ordenación de los elementos que nos la concederá por añadidura. Incluso aun cuando esta ordenación permanezca ignorada a nuestra vista no lo será por nuestros sentidos... Y de paso constatemos con satisfacción que Combet presidente de L'Institut d'Esthétique Industrielle, rechaza como nosotros el concepto de estética industrial aplicado a nuestras actividades.

## La vinculación con la tradición

Por Santiago Pey

Apenas iniciadas en estos Cuadernos algunas de las cuestiones concernientes al DI, es por demás significativo el hecho de que por unas afirmaciones de Marquina y por una respuesta a ellas de Moragas, se haya planteado inmediatamente y casi como sin querer, una de las cuestiones más importantes y más resbaladizas: la vinculación de las nuevas formas plásticas a las de la tradición.

Esto no puede constituir ninguna sorpresa, pues se reproduce, lo mismo que sucedió en otros países más veteranos en esta nueva disciplina del DI. Formulación de una pregunta a la que aún no se ha dado respuesta adecuada a pesar de los muchos años que nos llevan de ventaja. Creemos que gran parte de esta falta de respuesta, radica en la confusión que aún para muchos existe entre la palabra diseño, como equivalente de dibujo o línea, y el nuevo concepto que ha adquirido modernamente, mucho más complejo.

El valor etimológico de la palabra diseño, recobra toda su importancia dentro del nuevo concepto. El diseño, tiene más de designio o propósito que de dibujo y en esta *intención* de es donde está la principal fuerza expresiva de la primera etapa del diseño: la ambición creadora.

Pero en el diseño hay una segunda etapa, sin el cumplimiento de la cual no sería perfecto. El diseño exige que este designio o propósito de una forma se realice y se concrete en una forma plástica, lo que sólo se puede lograr mediante unos materiales y unos procedimientos técnicos cuya utilización coacciona la libre concepción de aquel diseño. Pues pretender diseñar formas que luego no se puedan llevar a cabo es tan absurdo e inoperante como lo fuera escribir un diálogo muy enjundioso para dos actores mudos.

El DI no es un arte puro de libre creación, en el supuesto de que un arte así exista. El diseño exige no sólo una realización singular de lo diseñado (como es el caso corriente de la pintura, la escultura y otras artes llamadas puras) sino que obliga generalmente a una realización múltiple y que esta realización posea además una utilidad económica.

Si se tiene esto en cuenta vemos que en el DI hay: *por un lado, y como motor, la capacidad creativa del diseñador*, que, en abstracto, puede llegar hasta el grado más esteticista de actitud, y *por otro lado, como condiciones de una futura y posible realización, una serie de limitaciones a la intención creativa*. Limitaciones que no sólo se