

Les formes clàssiques de les coses comunes

Joan Llecha



■ Els organitzadors d'una certa mena d'esdeveniments, de cerimònies de col·locació de primeres pedres o d'exposicions universals, per exemple, tenen un curiós costum. Agafen un recipient, més o menys gran, l'omplen de coses quotidianes i l'enterren. La idea —que va néixer, sembla, amb la *time capsule* de l'Exposició Mundial de Nova York de l'any 1939— és evitar els rigors del pas del temps a uns materials —de vegades es tracta només del diari del dia— que poden donar, a uns hipotètics arqueòlegs del futur, informació valuosa sobre el nostre present. La càpsula enterrada en ocasió de l'Expo 1970, d'Osaka, per exemple, pesava més de dues tones i contenia —conté, encara: està previst que, si tot va bé, algú la desenterrí l'any 6.970— exactament 2.090 objectes, escollits per un equip de científics, enginyers i historiadors per a representar la societat japonesa, i per extensió la humanitat sencera, d'aquells anys.

L'editorial Phaidon, amb els tres volums de *Phaidon Design Classics*, ha construït quelcom de semblant a una d'aquestes càpsules de la memòria. Ha reunit, en un total de gairebé 3.000 pàgines —8,5 quilograms—, exactament 999 objectes, que constitueixen un jaciment en què es condensa una gran quantitat d'informació sobre la nostra època. Informa, sobretot, dels progressos de la tècnica, des que els procediments industrials van agafar el relleu a la producció artesana, i dels innumerables recursos dels creadors. Però també, a través dels objectes que ens ajuden a fer-ho, explica com vivim. Com ens movem, des de la bicicleta fins al Segway; o com descansen, des de la cadira Núm. 14, de Thonet, fins al Banco Catalano, de BD. Com cuinem, des del molinet Peugeot fins a la Minipimer, de Braun; o com escrivim, des de la Parker 51 fins a l'iMac, d'Apple. I també es pot veure en què creiem —i en què no—, per exemple a través dels joguets que oferim als nostres nens: des dels jocs de construcció de Froebel (1837) fins a la Gameboy (1989). El llibre fins i tot mostra com fem la guerra. Amb màquines d'una pertorbadora bellesa, com ara l'avió de caça Spitfire.

Els objectes no han estat seleccionats, com sí que és costum en altres antologies similars, per la seva singularitat, o per la posició destacada dels seus creadors en les diferents avantguardes que s'han anat rellevant a les últimes dècades. Com ja es diu al mateix títol, el concepte que ha guiat la tria és el de "clàssic", que els editors defineixen ja a l'exterior de la portada, a cada volum. Per merèixer el qualificatiu de clàssic, un objecte ha de complir certes condicions. No ha de caducar: ha de mantenir al llarg

■ The classic forms of common things

The organisers of a certain type of event, for example of ceremonies for laying the first stones or universal expositions, for example, have a curious custom. They take a largish-sized container, fill it with everyday items, and bury it. The idea — which was born, it seems, with the *time capsule* of the New York World's Fair in 1939 — is to prevent the rigours of time passing from affecting certain materials — sometimes just the day's newspaper — that may give valuable information on our present to hypothetical archaeologists of the future. For example, the capsule buried for Expo 1970 in Osaka weighed more than two tonnes and contained — still contains: if all goes according to plan, it is expected to be dug up in the year 6970 — exactly 2,090 objects, chosen by a group of scientists, engineers and historians to represent Japanese society, and by extension, the whole of humanity, of those years.

The publishing company Phaidon, with the three volumes of *Phaidon Design Classics*, has built something similar to one of those time capsules. It has brought together, over a total of nearly 3,000 pages — 8.5 kilos — exactly 999 objects, which constitute a deposit in which a large quantity of information on our era is condensed. It informs above all about the progress of technology, from the time when industrial procedures took over from craft production, and about the numerous resources of designers. But also, through objects that help us to do it, it explains how we live. How we move around, from the bicycle to the Segway; or how we rest, from the chair no. 14 by Thonet, to the Banco Catalano, by BD. How we cook, from the Peugeot mill to the Braun Minipimer; or how we write, from the Parker 51 to the Apple iMac. And it also shows what we believe in — and what we don't — for example with the toys that we offer our children: from the Froebel building blocks (1837) to the Gameboy (1989). The book even shows how we make war, with machines of a disturbing beauty, such as the Spitfire fighter plane.

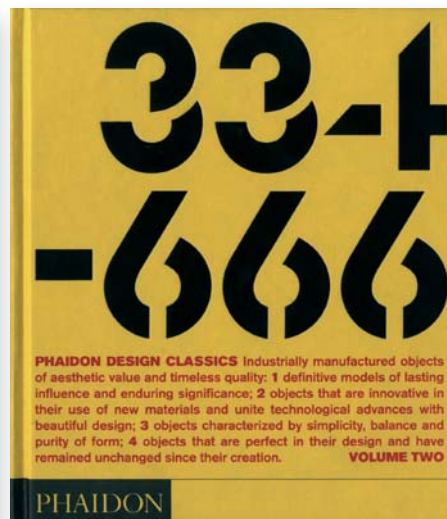
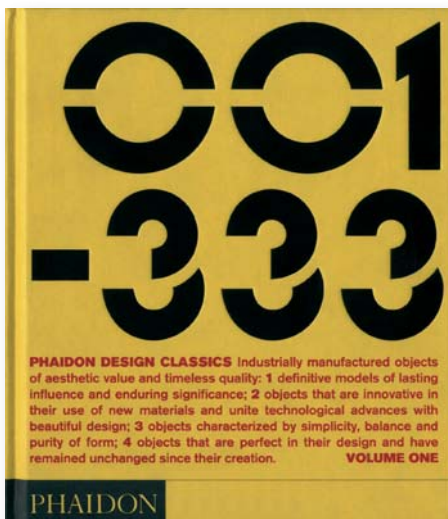
The objects have not been selected, as is the custom in similar anthologies, for their singularity, or for the outstanding position of their creators in the different vanguards that have followed on from one another in recent decades. As the title itself says, the concept that has guided the selection is that of "classics", which the editors define even on the outside of the cover, on each volume. To merit the category of classic, an object has to meet certain conditions. It cannot go out of date: It has to maintain its values over time, in both aesthetic and practical terms. It must exercise a persistent influence and accumulate meaning as time passes. It has to find the balance

■ Las formas clásicas de las cosas comunes

Los organizadores de un cierto tipo de eventos, de ceremonias de colocación de primeras piedras o de exposiciones universales, por ejemplo, tienen una curiosa costumbre. Cogen un recipiente, más o menos grande, lo llenan de cosas cotidianas y lo entierran. La idea —que nació, parece, con la *time capsule* de la Exposición Mundial de Nueva York del año 1939— es evitar los rigores del paso del tiempo a unos materiales —a veces se trata sólo del diario del día— que puedan proporcionar, a unos hipotéticos arqueólogos del futuro, información valiosa sobre nuestro presente. La cápsula enterrada con ocasión de la Expo 1970, de Osaka, por ejemplo, pesaba más de dos toneladas y contenía —contiene, todavía: está previsto que, si todo va bien, alguien la desentierre en el año 6.970— exactamente 2.090 objetos, escogidos por un equipo de científicos, ingenieros e historiadores para representar a la sociedad japonesa, y por extensión a la humanidad entera, de aquellos años.

La editorial Phaidon, con los tres volúmenes de *Phaidon Design Classics*, ha construido algo similar a una de esas cápsulas de la memoria. Ha reunido, en un total de casi 3.000 páginas —8,5 kilogramos—, exactamente 999 objetos, que constituyen un yacimiento en el que se condensa una gran cantidad de información sobre nuestra época. Informa, sobre todo, de los progresos de la técnica, desde que los procedimientos industriales tomaron el relevo de la producción artesanal, y de los innumerables recursos de los creadores. Pero también, a través de los objetos que nos ayudan a hacerlo, explica cómo vivimos. Cómo nos movemos, desde la bicicleta hasta el Segway; o cómo descansamos, desde la silla Núm. 14, de Thonet, hasta el Banco Catalano, de BD. Cómo cocinamos, desde el molinillo Peugeot hasta la Minipimer, de Braun; o cómo escribimos, desde la Parker 51 hasta el iMac, de Apple. Y también permite ver en qué creemos —y en qué no—, por ejemplo mediante los juguetes que ofrecemos a nuestros niños: desde los juegos de construcción de Froebel (1837) hasta la Gameboy (1989). El libro muestra incluso cómo hacemos la guerra. Con máquinas de una perturbadora belleza, como el avión de caza Spitfire.

Los objetos no se han seleccionado, como sí es costumbre en otras antologías similares, por su singularidad, o por la posición destacada de sus creadores en las diferentes vanguardias que han ido sucediéndose en las últimas décadas. Como ya se avanza en el título mismo, el concepto que ha guiado la selección es el de "clásico", que los editores definen ya en la parte exterior de la portada, en cada volumen. Para merecer el calificativo de clásico, un objeto tiene que cumplir ciertas condiciones. No debe caducar: tiene que mantener a lo largo del



del temps els seus valors, tant en l'àmbit estètic com en el pràctic. Ha d'exercir una influència persistent i acumular significat al llarg del temps. Ha de trobar l'equilibri entre l'atreuiment —tant formal com en l'ús de cada nova possibilitat tècnica— i el respecte a les lleis constants de la utilitat i la bellesa.

Si queda algun dubte sobre què és un disseny clàssic, només cal obrir el llibre. El primer objecte que es presenta són unes humils tisores domèstiques, fabricades a la Xina segons el mateix model des del 1663 —actualment se'n produeixen 45 milions d'unitats a l'any—, en un exemple singular de persistència dels valors d'ús al marge de les modes. Si la forma de les mans dels humans no canvia, ni tampoc els gests que es fan en tallar, ni varien els materials que es tallen, i el balanç cost/proprietats dels materials disponibles també es manté, per què cal canviar-ne el disseny?

Cadascun dels objectes del recull s'acompanya d'una petita fitxa que inclou el nom del producte i l'any de fabricació, el nom del dissenyador, el del fabricant i la indicació del període durant el qual l'objecte s'ha estat produint. Les il·lustracions generals de l'objecte es complementen, en moltes ocasions, amb imatges que ajuden a explicar-lo: dibuixos dels plànols de la patent, imatges de l'objecte en ús o durant el procés de fabricació, o bé anuncis publicitaris de l'època. En general, les il·lustracions són, seguint la moda editorial del moment, més grans del que exigeix la simple transmissió de la informació que contenen. Potser no calia dedicar una pàgina, de les quatre que es dediquen al xiulet Acme Thunderer, a una foto de l'àrbitre Collina, amb el xiulet a la boca. En canvi, els textos que acompanyen les imatges —en anglès, de moment no n'hi ha edició en castellà— semblen sempre massa breus, perquè donen informacions útils que ajuden a situar els objectes en el seu context tècnic o cultural.

És significatiu de l'esperit de l'obra que el llibre no tingui autor, sinó que n'assumeixi l'autoria l'editorial mateix, que és qui ha triat els 56 experts que han seleccionat els objectes, i també que aquests tampoc no signin al peu de cadascun dels textos que han escrit per explicar-los. Els seus noms apareixen reunits discretament a un dels índexs que cada volum conté al final. A més d'aquest, n'hi ha uns altres quatre, que resulten útils en diversos sentits. Els de productes i de dissenyadors serveixen fonamentalment per localitzar autors o obres al volum corresponent. Però els altres dos —per categories i per anys de creació— proporcionen per ells mateixos informació interessant. De fet, es poden llegir. Són una bona eina per esbrinar, per exemple, quins períodes han estat més fèrtils en bons

▶ Zhang Xiaquan, *tisores, 1663*

between daring – both formal and in the use of each new technical possibility – and the respect for the constant laws of utility and beauty.

If any doubt remains regarding what a design classic is, all one has to do is open the book. The first object that is presented is a humble pair of domestic scissors, manufactured in China following the same model since 1663 – today 45 million pairs are made every year – in a singular example of the persistence of usage values with no regard for fashions. If the form of human hands does not change, nor the movements that they make when cutting, and the materials that are cut do not vary, and the cost/properties balance of the materials available is also maintained, why is there any need to change its design?

Each one of the objects included is accompanied by a small table that includes the product name and year of design, the name of the designer, that of the manufacturer and an indication of the period during which the object was in production. The general illustrations of the object are frequently accompanied by images that help to explain it: drawings of the plans for the patent, images of the object in use or during the manufacturing process, or even advertisements from the time. In general, the illustrations are, following the editorial fashion of the moment, larger than is demanded by the simple transmission of the information that they contain. Perhaps it was not necessary to dedicate a whole page of four devoted to the Acme Thunderer whistle, to a photo of the referee Collina with the whistle in his mouth. In contrast, the texts that accompany the images – in English, for the moment there is no Spanish edition – always seem to be too brief, because they give useful information that help to situate the objects within their technical or cultural context.

It is significant of the spirit of the work that the book has no author, rather the authorship is assumed by the publishing company itself, which chose the 56 experts that selected the objects, and also that none of the latter sign the foot of any of the texts that they have written to explain them. Their names appear discreetly gathered in one of the indexes that each volume contains at the end. Apart from this index, there are four more, which are useful in different ways. The products and designers indexes serve basically to locate authors or works in the corresponding volume. But the other two – by categories and by year of creation – provide in themselves interesting information. They can, in fact, be read. They are a good tool for discovering, for example, which periods have been richest in good designs; whether in a certain era more classic designs were produced or it was dominated by fashions; whether more objects

tiempo sus valores, tanto en lo estético como en lo práctico. Debe ejercer una influencia persistente y acumular significado a lo largo del tiempo. Tiene que encontrar el equilibrio entre el atrevimiento —tanto formal como en el uso de cada nueva posibilidad técnica— y el respeto por las leyes constantes de la utilidad y la belleza.

Si queda alguna duda sobre què és un disseny clàssic, sólo hay que abrir el libro. El primer objeto que se presenta son unas humildes tijeras domésticas, fabricadas en China según el mismo modelo desde 1663 —actualmente se producen 45 millones de unidades al año—, en un ejemplo singular de persistencia de los valores de uso al margen de las modas. Si la forma de las manos de los humanos no cambia, ni los gestos que se hacen al cortar, ni varían tampoco los materiales que se cortan, y el balance coste/propiedades de los materiales disponibles también se mantiene, ¿por qué hace falta cambiar su diseño?

Cada uno de los objetos de esta recopilación se acompaña de una pequeña ficha que incluye el nombre del producto y el año de fabricación, el nombre del diseñador, el del fabricante y la indicación del período durante el cual el objeto ha estado produciéndose. Las ilustraciones generales del objeto se complementan, en muchas ocasiones, con imágenes que ayudan a explicarlo: dibujos de los planos de la patente, imágenes del objeto en uso o durante el proceso de fabricación, o bien anuncios publicitarios de la época. En general, las ilustraciones son, siguiendo la moda editorial del momento, mayores de lo que exige la simple transmisión de la información que contienen. Quizá no hacía falta dedicar una página, de las cuatro que se dedican al silbato Acme Thunderer, a una foto del árbitro Collina, con el silbato en la boca. En cambio, los textos que acompañan las imágenes —en inglés, de momento no hay edición en castellano— parecen siempre demasiado breves, porque proporcionan informaciones útiles que ayudan a situar los objetos en su contexto técnico o cultural.

Es significativo del espíritu de la obra que el libro no tenga autor, sino que asuma su autoría la misma editorial, que es quien ha elegido a los 56 expertos que han seleccionado los objetos, y también que estos tampoco firmen al pie de cada uno de los textos que han escrito para explicarlos. Sus nombres aparecen reunidos discretamente en uno de los índices que cada volumen contiene al final. Además de éste, hay otros cuatro índices, que resultan útiles en varios sentidos. Los de productos y de diseñadores sirven fundamentalmente para localizar autores u obras en el volumen correspondiente. Pero los otros dos —por categorías y por años de creación— proporcionan por ellos mismos información interesante. De hecho, se pueden leer. Son una buena herramienta



disseny; si en una determinada època es produïen més dissenys clàssics o estava més dominada per les modes; si es fabricaven més objectes d'una categoria que d'una altra; o si en un moment o altre dominen els dissenyadors o els productors d'un país o un altre.

Com els índexs, el llibre en si es pot llegir de més d'una manera, i el resultat és molt diferent si se'n tria una o l'altra. La manera més immediata d'abordar-ne la lectura —i convindria reflexionar sobre què ens porta a fer això— és entendre'l com un recull d'episodis aïllats de creativitat personal, com un *who is who* en el camp del disseny, i fullejar-lo comparant la tria dels editors amb la que hauríem fet nosaltres, cedint a la curiositat morbosa de veure si algun dissenyador o objecte que apreciem hi és representat o no. És inevitable, llavors, observar certes incoherències, potser atribuïbles a les inevitables diferències de criteri, en un nombre tan elevat de col·laboradors. Per exemple, algunes categories d'objectes estan més representades que d'altres. I es pot veure un domini, també comprensible, dels objectes que pertanyen a l'àmbit cultural més proper als editors. D'altra banda, la selecció no corregeix prou —tot i que és visible l'esforç d'incorporar-hi objectes populars i d'un ús generalitzat, com ara la cremallera o l'agulla d'estendre— el llast, que el disseny arossa, de ser una disciplina encarregada d'adornar el *cadre de vie* d'una elit sofisticada. I també és sorprenent la decisió dels editors d'eliminar l'única categoria d'objectes que tothom fa servir, excepte el de clàssic; i en la qual el disseny seriós es troba a faltar de manera més evident. Em refereixo a l'equipament personal i les peces de vestir, que el llibre descarta, com si es rendís sense lluitar, potser admetent que, en aquest camp, dominat per la moda fins a extrems de deliri, no hi poden aparèixer dissenys clàssics. Aquest criteri encara es fa més sorprenent quan s'inclouen, en altres categories, peces que són tan producte d'una moda com la sèrie de cadires que va crear —en estil *postmodern*, que és el que es portava l'any 1984— l'arquitecte nord-americà Robert Venturi. Unes cadires que admeten qualsevol apel·latiu, excepte el de clàssic; i amb prou feines, ja em perdonareu, el de disseny. I, en canvi, al llibre no hi ha cap moble de l'arquitecte i dissenyador danès Finn Juhl, autor d'alguns dels seients més còmodes, refinats i ben construïts —i també dels més imitats— del segle XX.

Però una lectura així, limitada a confirmar presències o absències, a part de les satisfaccions i contrarietats que provoca —i de la saludable obligació que suscita de rumiar per què considerem una absència injusta o una presència injustificada—, no ens transmet res de substancial. És una mica com el costum lleig que tenen els nens de buscar paraules fortes a les enciclopèdies: no els serveix per aprendre. Hi ha una manera molt millor de llegir aquest llibre, i és fer precisament això: llegir-lo. En comptes de fullejar-lo, llegir-lo com faríem amb qualsevol altre llibre, pàgina per pàgina, de la primera a l'última. Llegir els textos i —això és molt important— llegir també les il·lustracions. I fer-ho, no pas com si llegíssim una novel·la, amb un cert distanci-

2 Anònim, agulla d'estendre, c.1850

3 Ludwig Littmann, batidora 'MR30' per Braun, 1982

4 Johannes Potente, maneta de porta 'No. 1020' per FSB, 1953

5 Gustav Dalén, cuina 'Aga' per Aga Heat, 1922

6 Arne Jacobsen, cadira 'No. 3107' per Fritz Hansen, 1955

were manufactured from one category than another; or whether at any given moment it was the designers or producers of one country or another who were dominant.

Like the indexes, the book itself can be read in more than one way, and the result is very different depending on which way is chosen. The most immediate way of tackling reading it — and it would be a good idea to reflect on what leads us to do this — is to understand it as a collection of isolated episodes of personal creativity, a kind of *Who's Who* in the field of design, and to leaf through it comparing the selection by the editors with that we would have made ourselves, giving in to morbid curiosity to see whether some designer or object that we value is represented there or not. It is inevitable, therefore, to observe certain inconsistencies, attributable perhaps to differences in criteria inevitable with such a high number of contributors. For example, some categories of objects are better represented than others. And it is possible to see a predominance, also understandable, of objects that belong to the cultural sphere closest to the editors. Moreover, the selection does not sufficiently correct — even though there is a visible effort to incorporate popular objects and those of generalised use, such as the zip or the clothes peg — the label that design seems to be stuck with: that of being a discipline entrusted with adorning the *cadre de vie* of a sophisticated elite. Also surprising is the editors' decision to eliminate the only category of objects used by everyone without exception, and in which serious design is most dramatically absent. I am referring to personal accessories and clothing, which the book leaves out, as though surrendering without a fight. Perhaps it is admitting that in this field, dominated by fashion to delirious extremes, classic designs cannot appear. This criterion is even more surprising when pieces are included in other categories that are as much a product of fashion as the series of chairs created — in *postmodern* style, which was in fashion in 1984 — by American architect Robert Venturi. They are chairs that admit almost any description except that of classic; and with many reserves, you will forgive me, that of design. In contrast, the book features no furniture by Danish architect and designer Finn Juhl, creator of some of the most comfortable, refined and well-built — and also most imitated — chairs of the 20th century.

But such a reading, limited to confirming presences or absences, apart from the satisfactions and vexations that it causes — and the healthy obligation that it provokes of chewing over why we consider a certain absence unjust or a certain presence unjustified — does not transmit anything substantial to us. It is a little like that habit children have of searching for rude words in encyclopaedias: it doesn't help them to learn. There is a much better way of reading this book, and it is precisely by doing that: reading it. Instead of leafing through, reading it, as we would do with any other book, page by page, from the first to the last. Reading the texts and — this is very important — reading the illustrations too. And doing it, not as if we were reading a novel, with a certain distance, but as if we were read-

para averiguar, por ejemplo, qué periodos han sido más fértiles en buenos diseños; si en una determinada época se producían más diseños clásicos o estaba más dominada por las modas; si se fabricaban más objetos de una categoría que de otra; o si en un momento u otro dominan los diseñadores o los productores de un país u otro.

Como los índices, el libro en sí puede leerse de más de una manera, y el resultado es muy diferente si se elige una u otra. La manera más inmediata de abordar la lectura —i convendría reflexionar sobre qué nos conduce a hacer esto— es entenderlo como una recopilación de episodios aislados de creatividad personal, como un *who is who* en el campo del diseño, y hojearlo comparando la elección de los editores con la que hubiéramos hecho nosotros, cediendo a la curiosidad morbosa de comprobar si algún diseñador u objeto que apreciamos está representado o no. Es inevitable, entonces, observar ciertas incoherencias, quizás atribuibles a las inevitables diferencias de criterio, en un número de colaboradores tan elevado. Por ejemplo, algunas categorías de objetos están más representadas que otras. Y puede observarse un dominio, también comprensible, de los objetos que pertenecen al ámbito cultural más próximo a los editores. Por otro lado, la selección no corrige suficientemente —a pesar de que es visible el esfuerzo de incorporar objetos populares y de uso generalizado, como por ejemplo la cremallera o la pinta de tender ropa— el lastre, que el diseño arrastra consigo, de ser una disciplina encargada de adornar el *cadre de vie* de una elite sofisticada. Y también es sorprendente la decisión de los editores de eliminar la única categoría de objetos que todo el mundo usa, sin excepción, y en la cual el diseño serio se encuentra a faltar de manera más llamativa. Me refiero a los efectos personales y las prendas de vestir, que el libro descarta, como si se rindiera sin luchar, quizás admitiendo que, en este campo, dominado por la moda hasta extremos de delirio, no pueden aparecer diseños clásicos. Este criterio todavía se vuelve más sorprendente cuando se incluyen, en otras categorías, piezas que son tan producto de una moda como la serie de sillas que creó —en estilo *postmodern*, que es lo que se llevaba en 1984— el arquitecto norteamericano Robert Venturi. Unas sillas que admiten cualquier apelativo, excepto el de clásico; y con muchas reservas, ya me perdonaréis, el de diseño. Y, en cambio, en el libro no figura ningún mueble del arquitecto y diseñador danés Finn Juhl, autor de algunos de los asientos más cómodos, refinados y bien construidos —y también de los más imitados— del siglo XX.

Pero una lectura así, limitada a confirmar presencias o ausencias, aparte de las satisfacciones y contrariedades que provoca —y de la saludable obligació que suscita de indagar por qué consideramos una ausencia injusta o una presencia injustificada—, no nos transmite nada substancial. Es un poco como la fea costumbre que tienen los niños de buscar palabras fuertes en las enciclopédias: no les sirve para aprender. Hay una manera mucho mejor de leer este libro, y es hacer precisamente esto: leerlo. En vez de hojearlo, leerlo como haríamos con cualquier otro libro, página por página, de la primera a la última. Leer los textos



ament, sinó com llegiríem quelcom que ens toqués més de prop; per exemple, la història del nostre país, o el diari d'un avantpassat trobat en unes golfes.

Aquesta lectura del llibre, pàgina a pàgina, ens permet descobrir algunes coses que no descobriríem mai si el fullegíssim desordenadament. L'ordre amb què es presenten els objectes, que també és l'ordre de la seva aparició a la nostra vida, fa visible, per exemple, un aspecte que pot semblar sorprenent: objectes d'una absoluta "modernitat" es troben abans que d'altres que semblen fruit d'intel·ligències menys subtils o de gustos menys refinats. En la creativitat, com en tot, hi ha èpoques bones i dolentes. O sigui que anem sortint de la ignorància, però amb recaigudes. Però, sobretot, la lectura completa i ordenada del llibre ens dona la imatge, no pas d'una col·lecció d'esforços aïllats, sinó d'un sol esforç col·lectiu. Malgrat algunes excepcions, ens mostra la millor cara dels dissenyadors, aplicats a resoldre problemes, a facilitar la vida, a introduir una bellesa natural en les coses quotidianes. En acabar la lectura, potser ens sentirem confortats i animats per la possibilitat de fer servir millor aquest potencial creatiu. Potser encara ens en podem sortir. Si algú sap plantejar bé les preguntes, els dissenyadors segur que troben les respostes.

El lector, mentre avança per l'obra, pot fer aquesta prova: en acabar el primer volum —encara som a l'any 1947— pot intentar imaginar què podia sentir un dissenyador de l'època. De ben segur, com ens passa a nosaltres ara, devia tenir la impressió que tot ja estava dissenyat. El que és real pesa molt més que l'imaginable, i empresona i sufoca el material lleuger del qual estan fetes les coses noves. Però ara sabem, només cal mirar els altres dos volums, que encara quedaven moltes coses per inventar, molts territoris pels quals la imaginació encara no havia transitat. Alguns —dissenyadors, enginyers o arquitectes, el nom és el de menys— van saber superar el pes de la realitat i van imaginar els objectes que des de llavors han continuat equipant el nostre desenvolupament personal i col·lectiu.

Otl Aicher anomenava "autoevolució" aquesta evolució, paral·lela a la natural, que se sustenta en els artefactes, inventats i fabricats —objectes o edificis—, i que estem obligats a continuar amb noves invencions. En aquesta evolució, com en la natural, només sobreviuen els més forts. Només els dissenys que reuneixen enginy formal, habilitat tècnica, sensibilitat natural i transcendència social esdevenen clàssics, es fabriquen durant dècades, inspiren d'altres dissenys. Els dissenys que només busquen l'expressió personal, els que només volen seduir un públic incaut o confós per la propaganda, aquests moren sense descendència. ♦

Joan Llecha

7 Wilhelm Wagenfeld, saler i pebrer 'Max und Moritz' per WMF, 1954

8 Max Bill, rellotge de paret per Junghans, 1957

9 Henry Kloss i Tom DeVesto, radio PAL per Tivoli Audio, 2002

10 George Carwardine, làmpada 'Anglepoise' per Anglepoise, 1935

11 Gideon Sundback, cremallera 'Hookless', 1913

ing something much closer to us, for example, the history of our country, or the diary of one of our ancestors found in an attic.

This page-by-page reading of the book allows us to discover some things that we would never discover if we just leafed through it at random. The order of presentation of the objects, which is also the order of their appearance in our lives, makes visible, for example, something that could seem surprising: objects of an absolute "modernity" are found before others that seem to be the result of less subtle intelligence or less refined taste. In creativity, as in everything else, there are good years and bad years. In other words, we are gradually distancing ourselves from ignorance, but with relapses. Above all, however, the complete and ordered reading of the book gives us the image not of a collection of isolated efforts, but that of a sole collective effort. Despite some exceptions, it shows us the best face of the designers, applied to resolving problems, to facilitating life, to introducing natural beauty into everyday things. As we finish reading perhaps we will feel comforted, and encouraged, by the possibility of making better use of that creative potential. Perhaps we will still be able to survive. If somebody knows how to ask the right questions, the designers will surely find the answers.

Readers, while progressing through the work, can carry out this test: having finished the first volume — which still puts us in the year 1947 — they can try to imagine what designers of the era could have felt. Most probably, as happens with us today, they must have had the impression that everything had already been designed. What is real weighs much more than what is imaginable, and it imprisons and suffocates the light material of which new things are made. But, now we know, it is only necessary to look at the other two volumes, to see that there were still many things waiting to be invented, territories through which the imagination had still not travelled. Some — designers, engineers or architects, call them what you will — knew how to go beyond the weight of the real and they imagined objects that since then have continued equipping our personal and collective development.

Otl Aicher gave the name "auto-evolution" to this evolution, parallel to natural evolution, that is supported by invented and manufactured artefacts — objects or buildings — and that we are obliged to continue with new inventions. In this evolution, as in natural evolution, only the strongest survive. Only the designs that combine formal ingenuity, technical ability, natural sensitivity and social transcendence become classics, are manufactured for decades, inspire other designs. Designs that seek only personal expression, those that only want to seduce an unwary public or one confused by advertising, are destined to die without issue. ♦

Joan Llecha
Translated by Debbie Smirthwaite

y —eso es muy importante— leer también las ilustraciones. Y hacerlo, no como si leyéramos una novela, con un cierto distanciamiento, sino como leeríamos algo que nos afectara más de cerca; por ejemplo, la historia de nuestro país, o el diario de un antepasado encontrado en un desván.

Esta lectura del libro, pàgina a pàgina, nos permite descubrir algunas cosas que no descubriríamos nunca si lo hojéramos desordenadamente. El orden con que se presentan los objetos, que también es el orden de su aparición en nuestra vida, hace visible, por ejemplo, un aspecto que puede parecer sorprendente: objetos de una absoluta "modernidad" se encuentran antes que otros que parecen fruto de inteligencias menos sutiles o de gustos menos refinados. En la creatividad, como en todo, hay épocas buenas y malas. O sea, que vamos saliendo de la ignorancia, pero con recaídas. Pero, sobre todo, la lectura completa y ordenada del libro nos da la imagen, no de una colección de esfuerzos aislados, sino de un solo esfuerzo colectivo. A pesar de algunas excepciones, nos muestra la mejor cara de los diseñadores, dedicados a resolver problemas, a facilitar la vida, a introducir una belleza natural en las cosas cotidianas. Al acabar la lectura, quizás nos sentiremos confortados y animados por la posibilidad de usar mejor este potencial creativo. Quizá todavía conseguiremos salir adelante. Si alguien sabe plantear bien las preguntas, seguro que los diseñadores encuentran las respuestas.

El lector, mientras avanza por la obra, puede hacer esta prueba: al acabar el primer volumen —estamos todavía en el año 1947—, puede intentar imaginar qué podía sentir un diseñador de la época. Muy probablemente, como nos sucede a nosotros ahora, debía de tener la impresión de que todo estaba ya diseñado. Lo real pesa mucho más que lo imaginable, y aprisiona y sufoca el material ligero del que están hechas las cosas nuevas. Pero ahora sabemos, sólo hace falta observar los dos volúmenes restantes, que todavía quedaban muchas cosas por inventar, muchos territorios por los cuales la imaginación no había transitado todavía. Algunos —diseñadores, ingenieros o arquitectos, el nombre es lo de menos— supieron superar el peso de lo real e imaginaron los objetos que desde entonces han continuado equipando nuestro desarrollo personal y colectivo.

Otl Aicher denominaba "autoevolució" a esta evolució, paralela a la natural, que se sustenta en los artefactes, inventados y fabricados —objetos o edificios—, y que estamos obligados a continuar con nuevas invencions. En esta evolució, como en la natural, sólo sobreviven los más fuertes. Sólo los dissenys que reuneixen ingenio formal, habilitat tècnica, sensibilitat natural i transcendència social se converteixen en clàssics, se fabriquen durant dècades, inspiren altres dissenys. Els dissenys que només busquen l'expressió personal, els que només volen seduir a un públic incaut o confundit per la propaganda, esos mueren sin descendencia. ♦

Joan Llecha
Traducido por Esteve Comes i Bergua