

Disseny de producte i restauració del moble.

Avinences i desavinences

El disseny de producte genera, entre altres coses, nous mobles. Aquests serviran perquè l'ésser humà interactuï amb el seu entorn més proper, per crear confort i, fins i tot, forjar una identitat pròpia. La restauració del moble recupera mobiliari antic per, d'alguna manera, defensar la memòria personal i col·lectiva. La restauració ens proporciona un passat i el disseny ens proposa un futur. Aquest text pretén reflexionar, en l'àmbit didàctic-divulgatiu, sobre la connexió entre tots dos.

Product design and restoration of furniture. Agreements and disagreements

The product design generates, among other things, new furniture. This furniture will allow human beings to interact with their nearest environment, to create comfort and even to forge their own identity. Furniture restoration allows us to recover ancient furniture in order to, somehow, defend personal and collective memory. The restoration also gives us a sense of past and the design proposes us a future. This text tries to analyze, in the educational and informative areas, the connection between the two.

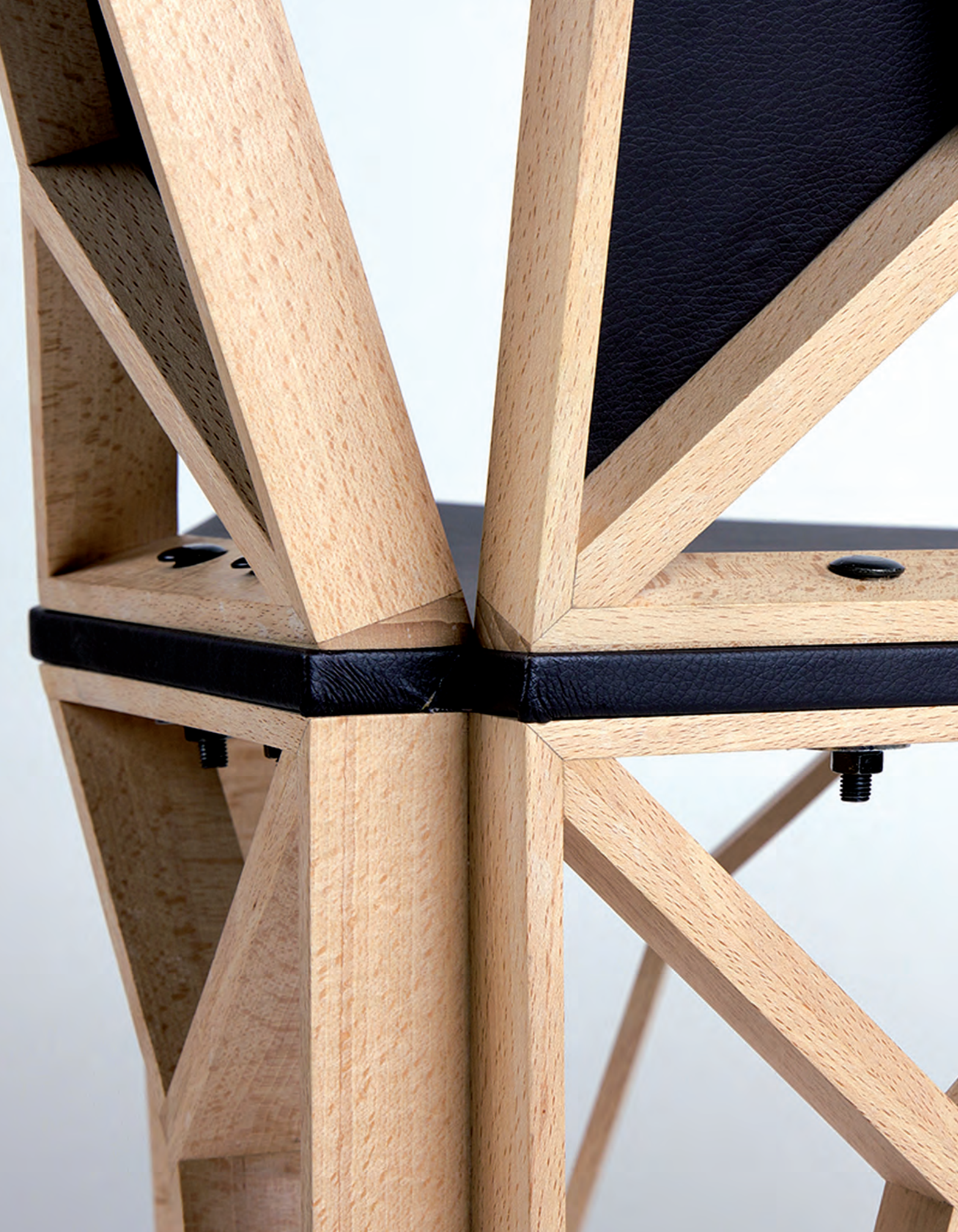
Noemí Clavería Pelegrín. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, especialitats de Disseny i Dibuix. Professora de Disseny de Producte a l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja.

Degree in Fine Arts by the Universitat de Barcelona, specialities in Design and Drawing. Professor of Product Design at the Escola Superior de Disseny i Art Llotja.
nclaveri@xtec.cat

Paraules clau: disseny de producte, restauració del moble, ensenyament, obsolescència programada.

Keywords: product design, furniture restoration, education, planned obsolescence.

Data de recepció: 14-10-2013 / **Date of receipt:** 14-10-2013.



INTRODUCCIÓ

Com el títol indica, l'objectiu d'aquest article és dilucidar algunes de les avinences i desavinences que es produeixen entre el disseny de producte i la restauració del moble. Ambdues disciplines són per si mateixes prou enriquidores i complexes per escriure diversos llibres. Per això, el nostre objectiu és únicament proporcionar algunes pinzellades bàsiques sobre elles i explicar certs aspectes destacats, coincidents o antagònics.

Començarem definint breument el concepte de disseny i, més concretament, el disseny de producte, per seguir enumerant algunes escoles rellevants d'aquest àmbit. Continuarem establint les característiques bàsiques de la restauració del moble, així com el valor cultural del mobiliari. Finalitzarem reflexionant sobre la relació entre les dues disciplines, el disseny de producte i la restauració del moble.

EL DISSENY DE PRODUCTE

Encara que l'ésser humà s'ha envoltat d'objectes des de la Prehistòria, molts historiadors coincideixen en establir l'origen del disseny poc després de la Revolució Industrial. La màquina de vapor comportà la possibilitat de mecanitzar la fabricació i produir en sèrie. Aquests productes en sèrie requerien, entre altres coses, un projecte previ per evitar errors i un consegüent malbaratament d'inversió. Així és com, a poc a poc,

comença a aparèixer una persona que s'encarrega de planificar anticipadament, de projectar, de dissenyar. No obstant això, la historiografia actual no s'acontenta amb l'estudi productiu de l'època, sinó que atén altres qüestions més socials. Igualment rellevants són, per exemple, l'augment demogràfic, la concentració de la població en els nuclis urbans o l'increment del poder adquisitiu. A més a més, la historiadora londinenca Penny Sparke destaca com la cultura material va servir per definir i comunicar les identitats i aspiracions del nou consumidor; aquest va començar a envoltar-se d'objectes amb el propòsit de mostrar una posició social, real o desitjada. D'aquesta manera, el concepte de disseny modern intenta crear ponts i interaccions entre la producció (tenint en compte materials i processos) i el consum (entès com un concepte ampli que engloba múltiples i complexos aspectes culturals).

D'altra banda, i per acabar de definir què és el disseny, esmentarem el significat concret del terme, molt ben explicat al llibre introductor de la historiadora Isabel Campí. Sota el títol *Què és el disseny?*, aborda aspectes bàsics d'aquesta disciplina per orientar als no iniciats en el tema. Campí evidencia que el terme disseny es pot utilitzar no només com a substantiu, sinó també com a verb i adjectiu. Això provoca confusió i una mala comprensió del que és el disseny, ja que:

Detall de la cadira *Alterego*, dissenyada per Albert Puig
(Fotografia: Albert Puig)

"... fora dels cercles acadèmics i professionals el seu significat no sempre queda clar i els mitjans de

¹ CAMPÍ, Isabel. *Què és el disseny?* Barcelona: Columna Edicions, 2006, ISBN 978-84-664-0791-5, p. 13.

² Vegeu, per exemple, els capítols "Las funciones estético-formales", "Las funciones indicativas" i "Las funciones simbólicas" recollits al llibre de BÜRDEK, Bernhard E. *Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, ISBN 84-252-1619-2.

³ Vegeu la breu descripció que Penny Sparke fa de l'ensenyament impartit a la Bauhaus: «Els pintors Wassily Kandinsky i Paul Klee ensenyaven principis bàsics durant el primer any, fent tabula rasa i exigint als seus alumnes que no portessin amb ells gens del passat, sinó que desenvolupessin el seu treball a través d'una sèrie d'estratègies

creatives que els permetessin desenvolupar imatges abstractes a partir de les matèries primeres de la línia, el color i la forma. Aquest procés sistemàtic de neteja s'utilitzava perquè els alumnes fossin capaços de trobar noves solucions per a nous problemes. Com explicaria Gropius més tard "la primera tasca era alliberar la individualitat de l'alumne del pes mort de les convencions i permetre-li adquirir aquesta experiència personal i el coneixement autodidacta que suposen l'únic mitjà de percebre les limitacions naturals de la nostra energia creativa". A continuació, els alumnes avançaven treballant en algun dels tallers artesans (escollint pedra, metall, fusta, argila, vidre o teixits), que estaven concebuts com a laboratoris per a la producció en sèrie. Allí aplicaven el coneixement i les tècniques adquirits en el curs previ i creaven objectes de disseny, com a cadires, tetes, llums elèctrics i tapissos, que plantejaven els elements funcionals i estructurals bàsics de cada peça. Atès que tots els objectes eren de fabricació manual, l'enfocament adoptat era artesanal; no obstant això, en estar construïdes a partir de components bàsics i veure's realçat aquest fet en les seves formes estètiques simplifcades i sense ornaments, les creacions dels alumnes resultaven metàfores, així com potencials prototips, de la producció en sèrie».

SPARKE, Penny. *Diseño y cultura. Una introducción: Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN 978-84-252-2296-2. p. 103-104.

Penny Sparke cita, al mateix temps, a Klee i Gropius: KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Londres: Faber and Faber, 1953. (Originalment es va publicar l'any 1925 com a manual per als alumnes de la Bauhaus amb el títol *Pädagogisches Skizzenbuch*); GROPIUS, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres: Faber and Faber, 1935.

⁴ Permetin els lectors que faci una menció especial de Llotja, escola en la qual imparteixo docència: Llotja té una llarga tradició en l'ensenyament de disseny. Els seus orígens es remunten a l'any 1775, quan la Junta Particular de Comerç va crear l'Escola Gratuïta de Disseny. No obstant això, i malgrat el seu nom, l'escola es va ocupar fonamentalment del dibuix destinat a les indies d'una pròspera indústria tèxtil. Llotja va passar per diferents etapes: Escola d'Arts Nobles (1800), Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts (1900) o Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts (1910). Actualment, l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja imparteix Estudis Superiors en Disseny en les seves quatre especialitats (Gràfic, Moda, Interiors i Producte), així com nombrosos cicles formatius. Per a més informació vegeu els apartats "Història" i "Oferta educativa" de la pàgina web de Llotja. [En línia] < <http://www.llotja.cat/pages/page.php?numh=0&numv=1&cat=0&lan=1> > [Consulta: 10 setembre 2013].

⁵ CAPELLA, Juli, LARREA, Quim. "La necesidad de escuelas". A: *Nuevo diseño español*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991, ISBN 84-252-1451-3, p. 28-29.

⁶ Vegeu RUSKIN, John. "La lámpara del recuerdo". A: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Altafulla, 2010, ISBN 978-84-7900-122-3, p. 177-200.

Algunes cites que mostren les seves idees són:

"El que, com ja he dit, constitueix la vida del conjunt, l'ànima que només pugui donar els braços i els ulls de l'artífex, no es pot mai restituir. Una altra època podria donar-li una altra ànima, però això seria un nou edifici. (...) El primer resultat d'una restauració (...) és el de reduir al no-res el treball antic. El segon, presentar la còpia més vil i menyspreable, o com més, per acurada i treballada que estigui, una imitació

comunicació l'utilitzen com a adjectiu. Com que aquests mitjans són poderosos potser haurem d'acabar acceptant que *de disseny* és un qualificatiu d'origen popular que ha adquirit, almenys a casa nostra, una certa popularitat quan es tracta de criticar excessos d'artificialitat, sofisticació i modernitat."¹

Així, el disseny es desvirtua per esdevenir un atribut superficial. Per això, és important difondre el veritable disseny, aquell que s'ocupa d'enllaçar aspectes estètics, funcionals i simbòlics.² Els estètics fan referència a l'aspecte del disseny: forma, color, materials, etc. Els funcionals s'encarreguen que el disseny compleixi amb l'ús requerit. Els simbòlics s'encarreguen de qüestions intangibles: què ens comuniquen els objectes, quina és la seva capacitat per emocionar-nos.

Per acabar les reflexions sobre disseny, repassarem breument algunes de les escoles més rellevants, tant a nivell internacional com a nivell local. Una de les escoles de disseny més notables de la història és la Bauhaus. Aquesta escola alemanya (1919-1933) va establir les

bases creatives i metodològiques que constitueixen el germen dels ensenyaments actuals.³ Passada la II Guerra Mundial, l'ensenyament del disseny es va fonamentar en la ideologia del moviment modern i va animar els potencials dissenyadors a considerar el disseny, no només des d'un punt de vista econòmic, sinó també cultural. Algunes de les institucions més rellevants van ser el *Royal College of Art* de Londres, l'*Hochschule für Gestaltung* d'Ulm o l'*Institute of Design* de Chicago.

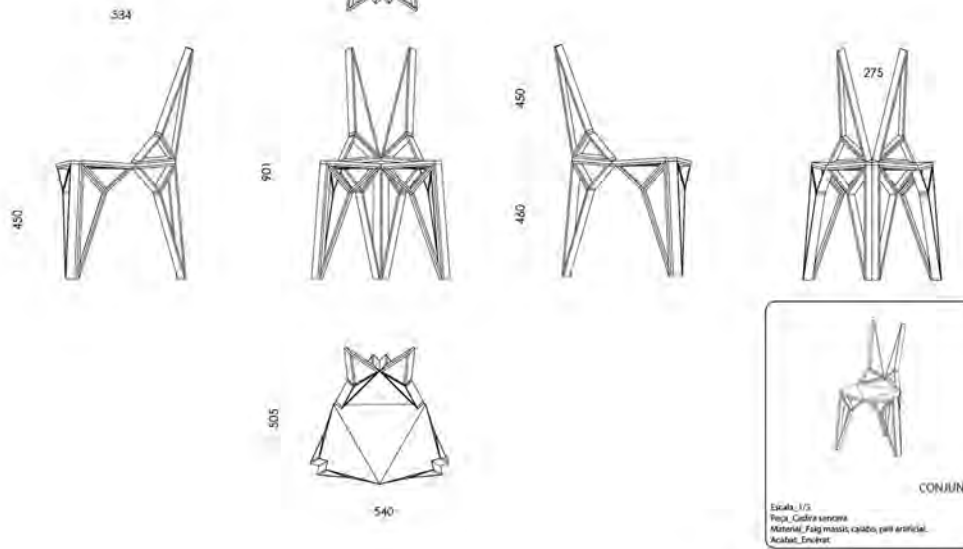
A Catalunya, el disseny es va començar a forjar com a professió durant la dècada dels seixanta i, per tant, es va fer indispensable la creació d'escoles que formessin futurs dissenyadors. A continuació, oferim una succinta cronologia sobre la creació de les escoles més destacades. L'any 1959, Alexandre Cirici va promoure l'Escola d'Art del Foment de les Arts Decoratives (FAD) que, malgrat el nom, es va estructurar segons les tres especialitats clàssiques de disseny (Gràfic, Interiors i Industrial). L'any 1961, a causa de les escasses possibilitats econòmiques, el FAD va buscar ajuda en el CICF (Centre d'Influència Catòlica Femenina), creant-se l'escola Elisava. L'escola Massana va proporcionar l'especialitat de Plàstica Publicitària l'any 1963 i la de Disseny Industrial l'any 1964. El mateix any, també Llotja va implantar l'especialitat de Disseny Industrial.⁴ L'any 1967 es va fundar l'escola Eina a causa d'una escissió produïda a Elisava per divergències ideològiques. Per la seva banda, la facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona compta amb l'especialitat de disseny des de l'any 1978.⁵

Finalment, per exemplificar els processos de disseny d'una escola actual, mostrarem algunes imatges d'un Projecte Final realitzat a l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja. Sense entrar a valorar les seves virtuts o defectes, observarem el procés de projectació i elaboració, **1** així com els aspectes estètics, funcionals i simbòlics aconseguits en la peça final. **2**

LA RESTAURACIÓ DEL MOBLE

Deixem el disseny i passem ara al tema de la restauració del moble. Des del moment en el qual l'ésser humà va tenir objectes al seu voltant, es va veure obligat a "reparar-los". No obstant això, haurem d'esperar a mitjans del segle XIX per trobar els primers estudis teòrics sobre restauració. A més a més, aquests estudis atenen fonamentalment a la restauració arquitectònica, si bé es poden extrapolar a la resta d'àmbits. S'observen dues postures contraposades: d'una banda hi ha John Ruskin i per l'altra banda Eugène Viollet-Le-Duc. Ruskin, crític d'art i sociòleg britànic, va plantejar la intervenció mínima dels monuments, una postura contemplativa limitada al manteniment i l'estricta conservació. En el seu llibre *Les set làmpdes de l'arquitectura* s'observa un caràcter moralitzant, una tendència a veure el monument des d'un nivell poètic i ideal.⁶ En un context

ALTEREGO



1a



[1a i 1b] *Alterego*, cadira dissenyada per Albert Puig. Projecte Final d'estudis tutoritzat pel Ricard Melet a l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja. Imatges del procés de creació d'*Alterego*. Plànols i fabricació artesanal. Aquest disseny experimental es produeix en petites sèries, allunyant-se així de la producció en massa. (Fotografies: Albert Puig).

freda, model de les parts que es poguessin modelar amb afegits hipotètics", p. 197.

"No parlem, doncs, de restauració. La cosa en si no és en suma més que un engany", p. 197.

"El principi dels temps moderns (...) consisteix a descurar els edificis i després restaurar-los. Doncs aneu amb compte dels vostres monuments i no tindreu després la necessitat de reparar-los", p. 198.

"... la conservació dels monuments del passat no és una simple qüestió de conveniència o de sentiment. No tenim el dret de tocar-los. No ens pertanyen. Pertanyen en part als quals els van construir i en part a les generacions que han de venir darrere. Els morts tenen encara dret sobre ells i no tenim dret de destruir l'objecte d'un treball, ja sigui una lloança de l'esforç realitzat, ja l'expressió d'un sentiment religiós, ja un altre qualsevol pensament el que ells hagin volgut representar d'una manera permanent en aixecar l'edifici que van construir", p. 199.



[2a i 2b] Albert Puig ens descriu *Alterego*: "Estèticament, es distingeix tant per la seva simetria com per les seves línies agressives i sofisticades. La seva aparent complexitat formal es genera a partir de la repetició geomètrica d'una estructura constituïda per dos triangles. Aconsegueix lleugeresa mitjançant la fusta de faig treballada en gruixos molt fins, possibles gràcies a la triangulació i el repartiment de forces. Funcionalment, té un suport que s'adapta a la zona lumbar, deixant lliure la columna vertebral i proporcionant una major sensació de llibertat. Simbòlicament, plasma el meu caràcter: complex, atrevit i dual. A més a més, intenta generar un vincle emocional entre la peça i l'usuari" (Fotografies: Albert Puig).

ben diferent del de l'Anglaterra victoriana, hi trobem Viollet-Le-Duc en ple III Imperi francès. Aquest arquitecte i arqueòleg va escriure el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, considerada la primera compilació que explica els criteris de restauració als monuments. Viollet-Le-Duc va proposar l'anomenada restauració estilística que pretenia aconseguir un monument ideal, d'estil unitari, en què desaparegués qualsevol vestigi de deteriorament. Aquests dos corrents seran l'origen de diverses tendències en restauració, derivades de les diferents proporcions o relacions entre ambdues.⁷

Seguidament ens concentrarem en la restauració del moble. Aquesta tipologia es caracteritza per definir-se al marge d'altres àmbits de restauració, tal com adverteixen Laura Moreu o les germanes Ordóñez i Maria del Mar Rotaeché. Per desgràcia, la restauració del moble es rediitza en moltes ocasions tant per artesans com per especialistes d'altres camps de la restauració. En relació a la figura de l'artesà, podem dir que, en el passat, treballava al seu taller, guardant amb zel les seves "receptes particulars" per evitar "còpies" de la seva feina. Encara que els temps hagin canviat, generalment l'artesà té un caràcter científic, ja que no documenta el seu treball explicant on i com s'ha actuat. El seu principal objectiu és restituir la funcionalitat del moble i esborrar les empremtes del deteriorament. En el segon cas, el restaurador no especialitzat no té coneixements específics del moble, desconeixent, per exemple, la seva evolució històrica. Per tant, s'han de formar nous professionals que tinguin tant habilitats tècniques-manuals com coneixements teòrics que valorin el moble en profunditat, superant l'antiga divisió entre alta cultura i arts aplicades.

Així, si volem aconseguir bons professionals, el primer pas és valorar el mobiliari com es mereix. Per a això ens remetem novament al llibre *El mueble. Conservación y restauración* escrit per Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez i Maria del Mar Rotaeché. Aquestes autores reivindiquen el significat cultural del mobiliari mitjançant el seu valor històric, sociològic, simbòlic i artístic. ³ El moble té un valor històric tant intrínsec –ja que ens ajuda a tenir consciència col·lectiva del passat– com documental o testimonial, en tant que reflecteix, per exemple, la realitat científica o tecnològica de la seva època. Igualment valuós és a nivell sociològic ja que contribueix a mostrar la forma de viure: condicions, gustos, tipus d'hàbitat, usos i costums. ⁴ D'altra banda, el moble és un objecte comunicatiu i, per tant, transmet un valor simbòlic gràcies a la seva tipologia o al seu aspecte formal (decoració, material, etc.). Finalment, podem parlar d'un valor artístic quan la funcionalitat passa a un segon pla i el moble es converteix en mer suport.



[3a i 3b] SAIA-ART va realitzar la conservació-restauració de dues cadires de braços del CIRMAC (Centre d'interpretació Romanticisme, Masia d'en Cabanyes) i que pertanyen a un conjunt de cadiram. Abans de la intervenció: cadira de braços alfonsina, amb el suport de fusta "ebenitzat" (laca negra) i talles o volums daurats amb pa d'or. Presenta pèrdues de volumetria i daurats; en un reposa braç manca volum de talla decorativa daurada. Es realitza un mottle, una còpia, la reintegració volumètrica amb escaiola i, posteriorment, la protecció de la superfície lacada i daurada. Objectius de la intervenció: reintegració volumètrica, neteja química i mecànica de la superfície del suport, treure'n l'entapissat o teixits malmesos i no originals, tornar a entapissat les cadires de braços amb teixits que facin memòria dels colors de l'època Alfonsina i conservin tot el sistema de treball i teixits interiors originals (Fotografies: SAIA-ART).

⁷ Per ampliar el tema vegeu el blog "Los lugares tienen memoria" de Bárbara Palomares i més concretament la secció "Memoria Restaurada": PALOMARES SÁNCHEZ, Bárbara. "Y llegó John Ruskin, y con él, el pensamiento moderno sobre la conservación del Patrimonio: Teoría sobre la Conservación de los Monumentos (III)". *Los lugares tienen memoria*: 2011, juliol, 16. [En línia] <<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.com.es/2011/07/y-llego-john-ruskin-y-con-el-el.html>> [Consulta: 6 setembre 2013]. PALOMARES SÁNCHEZ, Bárbara. "Eugène Viollet Le Duc y las teorías de la restauración francesas (I)". *Los lugares tienen memoria*: 2011, juny, 25. [En línia] <<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.com.es/2011/06/eugene-viollet-le-duc-y-las-teorias-de.html>> [Consulta: 6 setembre 2013].



4a

[4a, 4b i 4c] Tapisseria: entapissat conservat, conservació dels teixits interiors, protecció interior de la tapisseria i procés conservador.

Els teixits o tapisseria exterior estaven totalment malmesos. El pas del temps, la brutícia i la dolenta conservació, van fer necessari el canvi de la tela exterior (que tampoc no era l'original, encara que fos "antiga"). L'interior: buates, cingles, i clin s'han conservat, ja que patien de brutícia i descohesions, i l'airejament i eliminació de la pols ha estat suficient per poder retornar-los al seu lloc.

La tapisseria recorda els colors de l'època Alfonsina, tot i que no són domassos (Fotografies: SAIA-ART).



4b



4c



5a



5b

[5a i 5b] Acabada la feina de conservació-restauració: cadira de braços alfonsina, detall del seient amb les ornamentacions i fusta de caoba lacada i daurada.

Les dues cadires alfonsines són un reflex de la tipologia referent de l'època: respallers alts,

volums de diamants tallats en fusta, talles i relleus (sota relleu: ditada o unglada). A més a més, aquestes cadires ens recorden la clara influència del japonisme en aquesta època, ho veiem en la utilització del color negre lacat i "ebenitzat". Hem de tenir en compte que la fusta és de caoba, encara que li donessin més importància a la fusta d'eben. Característica a ressaltar: els daurats no són un tret d'aquest estil, donat això, segurament el que reflecteixen és la vinguda del Modernisme, amb les seves talles naturalistes i daurades (Fotografies: SAIA-ART).

⁸ Els escrits que expliquen aquestes qüestions són múltiples i diversos. Nosaltres ens basarem en dues obres de referència: ORDÓÑEZ, Cristina; ORDÓÑEZ, Leticia, ROTAECHE, María del Mar. *El mueble. Conservación y restauración*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006, ISBN 84-89569-53-3 y MOREU REÑÉ, Laura. *Muebles, restauradores y restauración*. Barcelona: Laertes, 2002, ISBN 978-84-7584-490-9. En relació als motius d'intervenció, les germanes Ordóñez i María del Mar Rotaeché enumeren la reparació de deterioraments, els condicionants estètics (que fan referència al gust personal o local, així com a les modes del moment), les circumstàncies polítiques o socials (per exemple, la variació de mobiliari per a remarcar el canvi de poder polític, qüestions de salut pública com la pesta o transformacions d'habitat, usos i costums) i, per descomptat, assumptes econòmics, morals o religiosos. Pel que fa als factors condicionants de la restauració, Laura Moreu parla d'antiguitat, època o estil, ús de l'objecte (especialment important és l'equilibri entre l'ús del moble i la resta de factors), materials, valor de la pàtina, antigues restauracions i client final (els requeriments seran diferents si el moble es realitza per a un museu, un antiquari o un particular).

A més a més, i seguint novament a Laura Moreu, tota restauració de mobles ha de tenir uns criteris ètics que es manifesten gràcies al respecte màxim a l'original, a la recerca de comprensió de l'obra, a la reversibilitat/compatibilitat dels materials utilitzats a la restauració i a la durabilitat d'aquesta. Finalment, les germanes Ordóñez i María del Mar Rotaeché expliquen una metodologia per a la restauració de mobles que compta amb els següents passos: anàlisi filològica i científica (informació matèrica, històrica i formal), diagnòstic i intervenció que, al seu torn, comporta desinsectació, consolidació, neteja, eliminació d'afegits, reparació estructural, fixació de la superfície decorativa al suport, reintegracions i acabats.

⁹ A tall d'exemple, comentarem com els mobles de plàstic dissenyats als anys seixanta comencen a requerir processos de conservació i restauració. Davant d'aquest nou repte, els restauradors estudien les característiques concretes d'aquests materials i treballen per aconseguir una metodologia adequada d'intervenció.

¹⁰ FRANCO RAMOS, César. "La Obsolescencia Programada. Reflexiones sobre la reducción deliberada de la vida de los productos para incrementar su consumo". COIIM. *Revista informativa del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Madrid*, Vol. 53 (2011), p. 14-18 [En línia] <http://www.coiim.es/revista/Articulos/53_Art.%20Obsolescencia%20Programada.aspx> [Consulta: 3 setembre 2013].

Un cop assumit el valor cultural del moble, podem restaurar-lo si entenem els motius de la intervenció, els factors condicionants de la restauració i, sobretot, uns criteris ètics, així com una metodologia adequada.⁸ **5**

LA RELACIÓ ENTRE EL DISSENY DE PRODUCTE I LA RESTAURACIÓ DEL MOBLE

Després d'explicar els punts que considerem més destacats del disseny de producte i de la restauració del moble, passem a veure la relació que hi ha entre les dues disciplines, això és, les avinences i desavinences que avançàvem en el nostre títol.

Per desgràcia, les desavinences són més nombroses. Començarem per aquestes, comprovant que la vinculació entre el disseny de producte i la restauració és mínima. Aquestes desavinences poden tenir diferents graus, anant des del desconeixement fins a la incompatibilitat.

En la majoria de casos, el disseny de producte i la restauració han actuat independentment, ignorant-se mútuament. Parlem, per exemple, de la visió històrica del moble que cadascuna d'aquestes disciplines té. Molts dissenyadors, en aquesta recerca incessant per aconseguir innovar en els seus productes, es desinteressen per la història, relegant a un segon pla els mobles històrics, encara més si són anteriors a la Revolució Industrial. Precisament aquest és el principal àmbit d'actuació del restaurador de mobles qui, alhora, es despreocupa pel mobiliari modern sense tenir en compte que aquest constituirà el seu futur treball. Així, doncs, seria interessant que les dues disciplines prenguessin consciència mútua de la seva importància, tenint una visió de conjunt que reculli la història del mobiliari des dels seus inicis fins a l'actualitat. Sense cap dubte, aquesta visió de conjunt resultaria molt profitosa. El dissenyador industrial podria entendre millor per què els mobles es modifiquen (a nivell funcional, estètic i simbòlic) en funció dels requeriments de la societat, ajudant-lo a projectar amb una major consciència i riquesa. Per la seva banda, el restaurador de mobles tindria

el coneixement històric necessari per intervenir amb total idoneïtat, tant peces del passat com les futures peces que arribaran al seu taller.⁹

Tal com hem advertit, la desavinença entre el disseny i la restauració pot arribar fins a la incompatibilitat. Un exemple d'aquesta incompatibilitat és l'obsolescència programada, concepte que tractarem àmpliament explicant què significa, quan es va originar, quines conseqüències provoca i com es presenta en l'àmbit del moble.

El terme d'obsolescència programada fa referència a la planificació de la vida útil d'un producte. És a dir, l'empresa productora decideix prèviament quant de temps es pot utilitzar la seva mercaderia. L'obsolescència programada es pot generar per qüestions tecnològiques (els continus avenços tecnològics ens impulsen a comprar nous productes amb l'objectiu de compatibilitzar els nostres sistemes o, simplement, per "mantenir-nos al dia"), funcionals (l'objecte es fa malbé, deixa de funcionar), estètiques (és aquí quan hem de fer referència a la moda, als successius canvis d'estil) **6** i fins i tot normatives ("...nous reglaments empenyen al consumidor a substituir el producte dintre de la seva vida útil, i és fins i tot subvencionat per això: electrodomèstics de menor consum, vehicles amb menors emissions, sistemes d'aïllament més eficients, bombetes d'estalvi d'energia...").¹⁰ Sigui quin sigui el motiu, totes aquestes qüestions acaben potenciant el consum propi de l'actual societat capitalista.

Es considera que l'obsolescència programada va sorgir arran de la gran crisi econòmica de l'any 29, als Estats Units, amb la intenció de reactivar l'economia i generar ocupació. Bernard London, un inversor immobiliari preocupat per la crisi, va proposar aquest nou concepte en el pamflet *Ending the Depression Through Planned Obsolescence* publicat l'any 1932 i posteriorment reeditat al llibre *The New Prosperity*. Les seves idees, que proposaven l'obligatorietat de l'obsolescència, mai van ser portades a la pràctica. Hem d'esperar a la dècada dels cinquanta per veure el creixement i la materialització de l'obsolescència programada. El consum va esdevenir una qüestió social, ja no estava subjecte a una necessitat concreta, sinó que pretenia suscitar plaer. Dissenyadors industrials com Brooks Stevens van projectar objectes amb la intenció de potenciar el desig de consum, disminuint indirectament la seva vida útil. D'aquesta manera, l'estil de vida americà dels anys cinquanta va establir les bases de la societat de consum actual, no sense generar intensos debats en l'Associació de Consumidors del país. Finalment, val la pena ressenyar la primera anàlisi en profunditat sobre el tema, escrita l'any 1960 per Vance Packard. Aquest periodista i crític nord-americà, en el seu escrit *The Waste Makers*, va



[6] Segons l'autor de la imatge, als carrers de Nova York es poden trobar veritables tresors entre mars d'escombraries (Fotografia: cleverclever-Flickr. Sota Llicència CreativeCommons BY 2.0 (2007) <http://www.flickr.com/photos/cleverclever/435268069/> [Consulta: 30 setembre 2013]).

argumentar l'impacte negatiu que, des del seu punt de vista, el consum excessiu causava a l'individu.

Seguidament presentarem algunes conseqüències produïdes per l'obsolescència programada, enumerant diferents punts de vista recollits en el documental *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la Obsolescència Programada*.¹¹ El documental proporciona, entre altres qüestions, una visió actual i plural de les conseqüències ocasionades per l'obsolescència programada. Mostra, per exemple, a Mike Anane, un activista mediambiental de Ghana que denuncia la incessant acumulació de residus electrònics que arriben al seu país. Encara que hi ha tractats internacionals que prohibeixen l'enviament de residus, els països del primer món envien quantitats ingents d'electrodomèstics amb l'excusa que poden ser reutilitzats però, segons Anane, el 80% no es poden reparar. Des d'una perspectiva ben diferent actua Warner Philips, cofundador de Lemnis Lighting, qui fabrica una bombeta LED que dura 25 anys, demostrant així que la durabilitat d'un producte no està renyida amb el desenvolupament empresarial. El tercer posicionament que destaquem és el de Michael Braungart, coautor juntament amb William McDonough del conegut best-seller *Cradle to Cradle. Remaking the way we make things*. Aquest químic alemany i el seu col·lega arquitecte proposen canviar la producció de manera que els productes, al final de la seva "vida", no es converteixin en residus sinó en nutrients, de la mateixa manera que actua

la naturalesa quan cauen les fulles seques. Finalment, exposem la visió de Serge Latouche, economista francès que evidencia la incompatibilitat entre la societat de creixement (basada en un creixement il·limitat ocasionat pel desig de consumir) i els recursos finits del planeta. Latouche proposa el decreixement com a nucli originari de noves alternatives. Així, per exemple, explica com la reducció del consum proporciona un alliberament de temps (treballem per pagar crèdits que són generats pel nostre insaciable consum) que es podria utilitzar per desenvolupar altres "riqueses inesgotables" com les relacions personals o el coneixement.

L'obsolescència programada, encara que tingui especial rellevància en els productes tecnològics, està present en tots els àmbits de consum. El mobiliari, per descomptat, no n'és una excepció. Trobem empreses especialitzades en mobles de baix cost, fruit de la segmentació del mercat per satisfer un *target* o públic objectiu sense massa recursos, a qui agrada una renovació freqüent o que, simplement, vol moblar sense esforç un segon habitatge. Per aconseguir preus competitiu, aquestes empreses subministren mobles de materials menys resistents que l'antiga fusta massissa; alguns exemples serien el DM, el contraxapat o els farcits de cartró en estructures de niu d'abella. Aquests materials repercuteixen en la durabilitat del moble, tenint una vida útil inferior. Un altre procediment recurrent per fomentar el consum és la publicitat. Diferents campanyes ens

¹¹ DANNORITZER, Cosima (guió i realització). *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la Obsolescència Programada*. Barcelona: Media 3.14 – Article Z en co-producció amb Arte France, Televisión Española i Televisió de Catalunya, 2010. [En línia] <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-comprar-tirar-comprar/1382261/>> [Consulta: 3 setembre 2013]. Per complementar la informació, vegeu: VALDEHÍTA, Carolina. "Objetos con muerte anunciada". *Tiempo*. Vol. 1589 (2013). [En línia] <<http://www.tiempodehoy.com/sociedad/objetos-con-muerte-anunciada>> [Consulta: 3 setembre 2013].

animen, per exemple, a “redecorar la nostra vida” o “començar alguna cosa nova”, totes elles apel·len al canvi, a la substitució d’allò antic per allò nou sense qüestionar la necessitat de fer-ho.

En definitiva, l’obsolescència programada és enemiga acèrrima de la restauració, és defensora de la novetat, del consum. Per aconseguir els seus objectius, apel·la al desig i fins i tot a qüestions tan íntimes com la creació d’identitat o l’autoestima. Tot s’hi val en una cursa trepidant i, d’altra banda, insostenible. Insostenible per a nosaltres (derrotats per un anhel de felicitat que mai és saciat) i per al planeta (un espai sobreexplotat que compta amb uns recursos finits). El disseny, per la seva banda, s’ha posicionat tant a favor com en contra de l’obsolescència programada. Òbviament, el disseny pretén projectar nous objectes però, a la fi de l’any 1960, es comencen a desenvolupar estratègies mediambientals. La doctora Raquel Pelta descriu quatre onades o enfocaments dels dissenyadors en relació al medi ambient: el reciclatge sorgit a començament dels setanta, el disseny verd de la dècada dels vuitanta i, finalment, l’ecodisseny i el disseny sostenible, presents paral·lelament a la dècada dels noranta. Potser l’època actual sigui un bon moment perquè disseny i restauració uneixin les seves forces per donar una nova oportunitat als objectes que ens envolten.

Després d’aquesta negativa visió sobre les desavinences entre el disseny de producte i la restauració de mobles, intentarem mostrar aquelles petites avinences que es produeixen entre les dues disciplines.

Començarem parlant de segones oportunitats. El restaurador de mobles és un expert en aquesta qüestió; gràcies a la seva intervenció aconsegueix que un moble antic torni a utilitzar-se o exhibir-se amb esplendor. Per la seva banda, el dissenyador de producte és conscient cada vegada més de la finitud dels recursos i s’interessa per aspectes ecològics com el reciclatge, tal com hem

apuntat més amunt. El dissenyador projecta mobles que reciclen altres elements de mobiliari o materials, aconseguint així una nova oportunitat. Un altre mètode senzill d’aconseguir que un moble tingui una major vida útil, una segona oportunitat després de deteriorar-se, és la previsió de peces de recanvi. Així, el dissenyador podria incloure-les en el *packaging* de distribució perquè el mateix usuari pogués utilitzar-les quan correspongués.

Una altra avinença entre el disseny de producte i la restauració de mobles es podria denominar convivència. Actualment ha augmentat la creació d’interiors heterogenis en què conviuen mobles de disseny amb antiguitats i mobles *vintage*. Així, dissenyador i restaurador són participants en la creació de nous espais exclusius i personalitzats segons els gustos de l’usuari.

En conclusió, l’ésser humà sempre ha estat interessat per elaborar un entorn adequat a les seves necessitats, s’ha esforçat per envoltar-se de mobles que li agradin des del punt de vista funcional, estètic i simbòlic. Aquests mobles van portar la formació de professionals que s’ocuparien de generar-los (dissenyadors) o de “reparar-los” (restauradors). Per desgràcia, el disseny de producte i la restauració de mobles s’han ignorat i, fins i tot, s’han contradit al llarg de la història. Esperem que aquesta situació es modifiqui en el futur i que totes dues disciplines s’interessin i s’enriqueixin mútuament.

BIBLIOGRAFIA

- Campí, Isabel, *La idea y la materia*. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. ISBN 978-84-252-2140-8.
- Pelta, Raquel. “De verde a sostenible”. *Monográfica.org. Revista temática de diseño*. Vol. 1 (2011)
- [En línia] <<http://www.monografica.org/01/Art%C3%ADculo/1236>> [Consulta: 3 septiembre 2013]