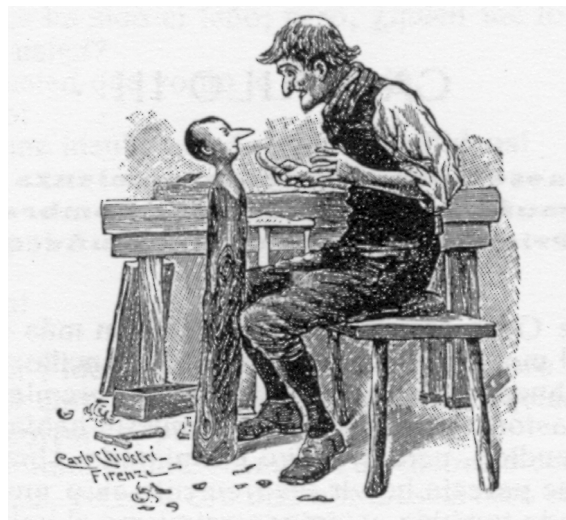


CAPÍTOL 4

Nom

Carlo Chiostrì (1863-1939).
Il·lustració del capítol
III del llibre:
Collodi (Carlo
Lorenzini) (1870-
1883): *Storia d'un
burattino (La aventure
di Pinocchio)*. Ed. R.
Bemporad Figlio.
Editore. Firenze.
Trad. Cast. *Aventuras
de Pinocho*. Ed. José J.
de Olañeta, Editor.
Palma de Mallorca,
1992. Pàg. 16.



4.1. Primers apunts

4.1.1. Apunt 1: Exigències del procés al nom propi de l'artefacte

Hipòtesi inicial

Es presenta la problemàtica més immediata del problema del nom d'un artefacte. Es pretén aportar instruments de treball per a una recerca sobre el nom: es formula la hipòtesi fonamental i una primera delimitació.

4.1.1. a. Presentació

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il suo burattino. “Che nome gli metterò?”, disse fra sé e sé. “Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina” Quando ebbe trovato il nome al suo burattino, allora cominciò a lavorare a buono, e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi. Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano e che lo guardavano fisso fisso. Geppetto, vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe quasi per male, e disse con accento risentito:

“Occhiacci di legno, perché mi guardate?”

Nessuno rispose.¹

La conclusió del tema anterior ens és familiar. La pregunta per la teoria de disseny, després de remoure tot el que estava a la seva disposició per mostrar la viabilitat d'un marc específic, començà a fer cas del pressentiment de la seva impossibilitat i cridà una imatge com a darrer recurs desesperat. La imatge de llavors era la genealogia: el passat certifica l'apropiació d'uns dominis, els abstreu en la formalitat d'una herència i així creu poder legitimar tot nou contingut possible. L'actual imatge, perquè no es tracta de res més que

d'una imatge, és la de la perseverança en l'intent. En realitat ja l'havíem invocat abans en la faula de Pinotxo, o, millor dit, en una interpretació d'aquest relat. Un simple artefacte d'ús, un ninot fet de fusta, es posa a viure pel seu compte. S'atreveix amb tota la complexitat de l'existència d'una persona, però sense poder fonamentar ni el sentit dels seus actes ni el seu propi destí amb el bàlsam orientador d'una moral humana: ell no és humà. Entremaliat i antiacadèmic, només pot sentir incomoditat i momentanis remordiments per la manca d'una legitimitat del seu atreviment. Però, per fi, la constància en l'intent de viure malgrat tot, li aporta el suport moral de la pròpia existència, lliurant-se en la foscor del drac (o la balena) a la salvació del seu 'progenitor'. Això és el que s'espera ara amb la perseverança en cada acció projectual; que cada artefacte tingui la seva pròpia coherència particular. Un dia, amb l'experiència de la seva 'vida' tots ells vindran a salvar el disseny de la foscor teòrica, o si més no, a demostrar que el disseny ha existit. Nosaltres mateixos, quantes vegades hem hagut d'apel·lar als artefactes històricament reconeguts per mostrar la versemblança dels nostres esforços!

És cert que, en la concepció de cada un dels artefactes, la necessitat de legitimació de l'activitat del disseny comença a tenir la incomoditat dels remordiments. Però continuem esperant que l'esforç reiterat en cada un dels projectes aportarà tanta coherència conceptual que, al final, es podrà salvar el vertader *fitness* alexandrià: l'ajustament entre l'acció projectual del disseny i la seva legitimitat. Com Geppeto, el primer que cal fer és registrar l'intent en cada artefacte: posar-li nom.

Alguns artefactes 'de disseny' tenen un nom que permet reconèixer-los històricament, que permet identificar-los en un catàleg o en una recerca, o també que permet 'clonar-los' en un plagi. Però no tots els artefactes d'aquesta índole tenen nom; cal deixar clar que és un recurs no del tot habitual. Aquesta és una constatació que podria qüestionar seriosament la necessitat del tractament teòric d'aquest tema del nom. Tanmateix, sembla que podem acceptar molt fàcilment que en tinguin, de nom propi, fins i tot diríem que sovint l'esperem. Algunes vegades hem descobert algun artefacte sense nom (que diríem 'de disseny') que modestament s'apilava en un racó d'una tenda i ens hem sorprès més del seu anonimat que no pas del nostre desconeixement. Altres vegades en una antiga casa de poble camperol hem observat una vella

cadira amb cert desvergonyiment, per poder certificar si era o no *la Vierzehner Thonet*.

Però el que no podem demostrar és que aquest nom aparegui en el mateix procés projectual de disseny. Creiem que gairebé totes les persones que s'han dedicat a la tasca projectual del disseny assegurarien que mai no és així i que el nom d'alguns dels seus artefactes ha arribat sempre quan aquest estava ja molt definit, o fins i tot, en ple ús.² En altres casos alguns dissenys no en tenen mai de nom, semblaria perjudicial, una mena d'escarn o excessiva popularització.³

Tenint en compte aquestes importants limitacions, la presència dels noms propis per referir-se a artefactes, tot indicant la seva singularitat, no és solament el resultat d'una aventura argumental, és un fet. Malgrat això, pel que fa al nom dels artefactes d'ús, no hem sabut trobar més que petites reflexions. Si és veritat que no hi ha gaires treballs sobre aquesta qüestió, aquest fet sembla una continuació del que ja havia quedat palès en el tractament del *concepte d'una particularitat*: cada cop més dispersió i menys claredat explícita de les referències. Per aquest motiu, el present treball no pot pretendre més que constituir, tal vegada, uns presumptes primers apunts sobre aquesta qüestió. No era això el que desitjàvem, ni el que semblava prometre l'evident presència i l'atractiu dels noms propis existents.

Si repassem el que hem vist fins ara, en el moment en el que hem intentat mostrar el caràcter instrumental del *concepte d'una particularitat* (per després, conjuntament amb el *Tipus*, intentar veure com fonamentava el procés de disseny), s'ha perdut la possibilitat d'un lloc públic per al disseny. De bon començament, el qüestionament del *concepte d'una particularitat* semblava que havia de fer front justament a la possibilitat de fer públic el procés de disseny, ja que la metodologia no ho podia assolir. Semblava que la possibilitat de la teoria de disseny es precipitava en la pregunta per la possibilitat de concebre cada un dels debats entre context i artefacte. Però s'ha acabat fent palès que és el mateix processualisme el que es tanca en si mateix i tanca també totes les eines que el constitueixen. Limitar-se a la reflexió sobre el procés és un bon recurs per determinar la influència de la primera condició, sempre tan impacient. Això és el que ha intentat el metodologisme i la pregunta pel *concepte d'una particularitat* en tant que possibles marcs de constitució de la teo-

ria. Però, en la mesura del que semblen aportar els anteriors estudis, la limitació és excessiva perquè no donen cap oportunitat a aquesta primera condició.

En aquestes circumstàncies la present indagació sobre el nom propi de l'artefacte resultant d'una tasca projectual necessita formular una hipòtesi central:

El nom no hauria de ser solament la paraula que significa el *concepte d'una particularitat* compresa intensivament. Hauria d'assenyalar un altre contingut que s'escapa a aquesta conceptualització: la promoció, la possibilitat del reconeixement públic i l'acceptació de l'artefacte.

4.1.1. b. Per una determinació instrumental del nom propi d'un artefacte

En el tractament del contingut del tema anterior hem pogut comprovar fins a quin punt existeix un vertader paral·lelisme entre aquesta indagació sobre la teoria de disseny i el text mencionat de J. M. Martí. Tots dos són textos sobre instruments del procés projectual de disseny i la distància entre ambdós treballs i les poques divergències que s'hi poden aduir provenen exclusivament de la desigualtat entre les temàtiques pròpies de cada un d'ells. Una d'aquestes divergències és el fet que la recerca sobre el *Tipus* pot lliurar-se amb més claredat al seu caràcter instrumental i a partir d'ell afirmar la possibilitat de fonamentació del disseny, ja que “podia establir l'existència del procés (de disseny) com a premissa”.⁴ En el mateix sentit de l'observació de Martí, podríem dir fins i tot que només podia considerar-lo així, mera premissa, si no volia anteposar un model abans de tractar la mateixa noció projectual de *model*. En canvi, la nostra indagació sobre el *concepte d'una particularitat* solament ha pogut hipotetitzar l'obertura necessària per al treball amb aquest caràcter instrumental, després de descobrir que la fonamentació s'hauria d'assolir en la conjunció dels treballs de reconstrucció de tots els instruments projectuals. (Totalitat no decidible perquè és justament la totalitat del procés de disseny i el mateix disseny en general el que es vol comprendre des del *concepte d'una particularitat*). Per dir-ho en una imatge gràfica: És com si el *concepte d'una particularitat*, pel fet de ser verbal, estigués situat més a prop dels criteris generals que fonamenten el disseny i per tant quedés afectat més directament per la problemàtica d'aquesta fonamentació, i en canvi el *Tipus*

pogué desvincular-se'n més fàcilment, afirmant sempre que fos necessari algun criteri i ajornant la seva argumentació. La base temàtica del *Tipus* és la forma (segons la concepció d'aquesta de Martí) i és respecte a aquesta que troba la interrogació més punyent sobre la seva possibilitat, mentre que la base temàtica del *concepte d'una particularitat* abraça un terreny més ampli, la relació forma-problema.

El paral·lelisme entre els dos treballs de recerca podria no limitar-se a la consideració d'aquests dos instruments del procés. Segons Martí, el treball sobre el *Tipus*, en tant que abstracció, disposa al seu davant, com a complement confrontat, la problemàtica d'allò concret exclusiu de cada artefacte, l'*Ornament*; i ambdós permeten entendre els límits de l'acció projectual.

Al meu entendre, els conceptes de *tipus* i d'*ornament* fonamenten conjuntament tot ordre de partida i tot ordre d'arribada en qualsevol procés projectual i de transformació material.”⁵

Podríem preguntar-nos, doncs, si també d'una forma paral·lela el nom propi de l'artefacte no formarà també amb el *concepte d'una particularitat* allò que aquest no pot obtenir tot sol: fonament de la cara externa, pública, d'aquest començament i final del procés projectual. Creiem que la principal dificultat per mostrar l'existència d'aquesta semblança rau en el fet que l'acció de donar nom a un artefacte no forma part del que estrictament podríem reconèixer com a procés projectual, mentre que la conformació de l'*Ornament* sí que està situat en el marc d'aquesta acció.

Ara bé, si tenim en consideració l'afirmació que acabem d'esmentar sobre el paper del conjunt *Tipus-Ornament* en els extrems processals, és a dir, si recordem la seva vinculació amb l'exterior, podem preguntar-nos fins a quin punt l'*Ornament* és exclusivament intern, ja que el *Tipus* ja sabem que ho és, en tant que abstracció. (Vegeu el gràfic de l'apartat 3.2.2.e.4.)

Sense pretendre fer un resum de la proposta de Martí, recordem que l'*Ornament* queda delimitat en el límit del control racional de l'activitat projectual. Martí demostra que:

Cal partir del fet que el centre de l'acció del dissenyador és l'existència de decisions que incideixen directament en la constitució de la forma de l'artefacte, en la seva totalitat, però sobretot en els detalls de formalització. Part d'aquestes decisions no són justificables des de cap de les premisses controlables a partir de la tecnologia, de l'ergonomia,

o de les consideracions antropomètriques, i, a més, no incideixen quantitativament ni significativament sobre els costos de producció.⁶

I, si més no, l'*Ornament* es defineix en el marc de l'acció projectual formant un conjunt unitari d'acció. Tanmateix, aquest àmbit de decisions sense control té conseqüències sobre la 'vida' de l'artefacte. En primer lloc, i encara dins de l'acció projectual:

El dissenyador, quan pren les seves decisions formals, no té la possibilitat d'establir una valoració absoluta d'aquestes —conseqüència que pot servir molt bé per preservar la capacitat inventiva en el procés de disseny. En aquestes opcions es dona sempre i per necessitat, un grau molt elevat d'indeterminació, com també ho és el component de l'arbitrarietat. El gust personal, els coneixements culturals i artístics, la dimensió dels seus coneixements estètics i de les seves actituds ètiques, juguen un paper fonamental en aquest grup de decisions incondicionades per les raons materials.⁷

En segon lloc, permet la consideració de l'artefacte en totes les seves dimensions, retrobant el debat entre utilitat i inutilitat, i la dissolució del fals problema del funcionalisme i el formalisme.

Caure en el formalisme o en el funcionalisme sembla que ha estat una constant cíclica en la història del disseny. Cal evitar la caiguda en qualsevol d'ambdós paranys. La reflexió sobre l'ornament, com la que hem dut a terme sobre el tipus, no pretén altra cosa que col·laborar en la superació d'aquesta acció pendular que marca el desenvolupament de les disciplines del disseny.⁸

Però aquesta consideració ja té una vessant externa al procés, ja no és solament processal. Encara que això comporti una limitació a la voluntat exclusivament processal de la tesi de Martí, creiem poder afirmar, que, tot i que és inseparable de la totalitat de la forma de l'artefacte, el caràcter 'afegit' de l'*Ornament* que li atorga el fet de no ser controlat, fa de pont per a la seva crítica completa més enllà de les meres consideracions ergonòmiques, tècniques i econòmiques. El fet de ser "allò altre" en la forma, sigui o no camuflat en l'artefacte modern, permet descobrir la vinculació d'aquesta amb la totalitat de la problemàtica cultural humana. És per això que Martí vindica la seva consideració.

Si l'ornament és una realitat cultural, un dels reflexos de les societats humanes, dels homes concrets i de les seves estructures organitzati-

ves, haurem d'arribar a la conclusió que qualsevol transformació d'aquest concepte o el desemmascarament dels seus mecanismes d'acció o qualsevol manipulació ideològica o material de les seves concrecions, haurà de repercutir sobre les condicions de les relacions socials entre grups o entre individus.⁹

Tenint present això, volem assenyalar el fet que en el treball de recerca sobre l'*Ornament* torna a aparèixer la consideració d'allò que hem assenyalat com a propi del *concepte d'una particularitat*, la relació entre la forma i el problema. Mentre la recerca sobre l'elaboració del *Tipus*, en limitar-se a la descripció formal, pot ajornar la consideració d'aquesta relació (de fet la pressuposa), en canvi la recerca sobre l'*Ornament* ha de tenir-la present (com, per exemple, s'imposa la problemàtica de la relació de l'artefacte amb la utilitat). I, encara més, a prop del *concepte d'una particularitat*, i més enllà i tot, l'*Ornament* també assenjala la particularitat de l'artefacte, millor diríem la seva singularitat, "irradiant-la" a la totalitat. Així ho indica Martí recordant les paraules de Simmel aplicades a l'ornament corporal, i per extensió a tot ornament.

La irradiació que provoca l'ornament mostra la personalitat del subjecte d'aquest, tant en els aspectes corporals com en els anímics, amb una resplendor que sense l'ornament no es donaria. Per això, ens diu Simmel, l'or, les pedres precioses i en general les matèries resplendents, estan en la base de l'ornament corporal i, per extensió, en tot tractament ornamental. La superfluitat de l'ornament no fa res més que accentuar les tendències a la irradiació del cos ornamentat.¹⁰

Però l'òbvia desigualtat entre el *concepte d'una particularitat* i l'*Ornament* no es limita al contrast entre la 'verbalitat' d'un i el 'formalisme' de l'altre.¹¹ L'*Ornament*, com a integrant de la forma de l'artefacte, és present en la 'vida' d'aquest més enllà del procés projectual. En canvi, el *concepte d'una particularitat* no pot sortir tot sol del procés de disseny per trobar la fonamentació de l'artefacte corresponent (cosa que pretén amb la capacitat de consciència de les paraules del seu pronunciament). No pot assenyalar la forma i dir "això és la cosa *tal* que soluciona el problema *x*" (on el *tal* és la formulació del concepte de la particularitat de l'artefacte). Sempre seria necessari poder legitimar amb criteris externs, públics, la caracterització conceptual com a *tal* de la forma i com a *x* del problema que soluciona (si és que *tal* i *x* no són el mateix). Apareixeria el problema de la relació forma-concep-

te com un problema més del convencionalisme d'una interpretació, tot i que des de l'interior del procés sembla poder afirmar-se una relació genuïna, de mútua construcció progressiva entre l'una i l'altra. L'afirmació del *concepte d'una particularitat* d'un artefacte concret exigeix prendre consciència de la labor projectual efectuada, fer l'esforç de tornar a partir del problema *x* i del "paper en blanc". Si la forma inclou d'alguna manera aquest *concepte d'una particularitat* més enllà del procés, és en record del debat forma-problema produït en el mateix procés: incorpora en la 'vida' externa de l'artefacte la consideració de la seva configuració interna ("mira aquest artefacte; han volgut assolir..., i per això han fet..."), i aquesta consideració passa a ser l'única legitimada per parlar del cas concret de cada artefacte; tal vegada només queda el debat crític sobre la relació general entre els artefactes acabats i en ús, i el disseny en abstracte ("és que els dissenyadors són..."). En contraposició a aquest retorn al procés que fomenta el *concepte d'una particularitat*, l'*Ornament*, tot i que assenyalava una singularitat en l'exterior del procés projectual, podríem dir que fomenta una exclamació de presència singular "mira això!"; no aporta, per definició, una capacitat de control en l'interior del procés.

En aquest context de consideracions respecte al *concepte d'una particularitat*, el *Tipus* i l'*Ornament*, aventurem una primera propietat d'això que estem intentant delimitar: el nom propi. Aquesta seria l'exigència del procés projectual al nom propi de l'artefacte que en resulta.

El *nom propi* d'un artefacte és aquella paraula o petit conjunt de paraules que pretén assenyalar la singularitat oberta per l'ús i per l'ornament en el si de la 'vida' de l'artefacte, tot i que, per la seva verbalitat, assenyalava també la presumpció i necessitat de la seva determinació conceptual en el marc del procés projectual.

4.1.1. c. Un cas particular?

Un cop feta aquesta primera incursió per delimitar progressivament el que podria ser el nom d'un artefacte, creiem que hem d'aclarir un cop més la direcció de la nostra recerca.

En el subapartat 2.1.2.b havíem apostat (tot i que de manera marginal) en favor d'apartar les recerques semiòtiques de la comprensió dels artefactes

de disseny. Dèiem que la consideració de les qüestions sígniques (en aquell cas com a 'emblema') tal vegada s'hauria d'aplicar inicialment i com a qüestió radical al disseny en general i no a cada artefacte ja que això pressuposava (sense justificació prèvia) la possibilitat d'unes particularitats, o fins i tot singularitats, no decidible des dels mateixos criteris semiòtics. Ara hem d'insistir en aquest intent nostre de caracteritzar les problemàtiques de disseny com a problemàtiques que no són subsumibles des d'altres punts de vista.

Quan parlem de "donar nom a un artefacte" no pretenem indicar una acció d'especial interès en els estudis científics, tècnics o filosòfics sobre el llenguatge. És cert que en gran mesura tots ells tindrien molt a dir en la nostra temàtica, però esperem (tal vegada il·lusòriament) que allò que estem intentant entendre (la possibilitat d'una teoria de disseny a partir de la visió processal de la configuració de cada artefacte i de la vinculació amb la 'vida' d'aquest) tingui la seva particularitat, la seva vessant pròpia. Insistim-hi. El disseny és una activitat situada en el marc de la producció material; els punts de vista econòmics voldrien legítimament caracteritzar-la des de les seves categories. El disseny és una activitat situada en el marc de la cultura estètica; els punts de vista de les reflexions estètiques voldrien legítimament caracteritzar-la des de les seves categories. El disseny és una activitat situada en el marc de la recerca de les necessitats humanes; els punts de vista antropològics voldrien legítimament caracteritzar-la des de les seves categories. El disseny és una activitat que ha aparegut en un context històric determinat; els punts de vista historiogràfics voldrien legítimament comprendre-la en relació amb els esdeveniments d'aquest moment històric... Ara, sembla que depengui d'una acció de llenguatge el fet de posar-hi nom, i hom pot pensar, no sense legitimitat, que tal vegada sigui caracteritzable des de les reflexions sobre el llenguatge. Però, erroni o no, el que nosaltres ens preguntem és: No podria ser que, des de cada artefacte fos possible una altra visió, la del disseny, com per exemple defensa Martí al·legant que és el procés projectual l'àmbit propi?

Tornem a fer aquesta reflexió, com ja ha succeït en els tres temes anteriors. Optem per afirmar aquesta possibilitat, una vegada més. Ara, la defensa d'aquesta opció és també específica per al cas en què ens trobem. Mentre hi hagi qui 'parli' d'un artefacte dissenyat i l'assenyali amb un nom propi, volent indicar quelcom no subsumible a la idea menys precisa d'*artefacte projectat*,

creiem acceptable preguntar-se per la possibilitat d'aquesta precisió en concret, i des d'aquí a l'especificitat de la referència teòrica de disseny. Intentarem especificar més en què consisteix aquí aquesta opció en relació amb les recerques sobre el llenguatge.

En la sèrie de conferències donades a la Universitat de Harvard el 1955, John Langshaw Austin concretava la noció d'*expressions realitzatives* (*Performative Utterances*) entenent que són aquelles que:

A) no describen o registren nada, y no son verdaderas o falsas; y

B) el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo.¹²

Entre aquestes expressions Austin inclou justament l'expressió de bateig d'un artefacte. Parla de l'exemple "Bautizo este barco *Queen Elizabeth*."

A més, també determina, entre altres que creiem que no són significatives en el nostre cas, unes condicions perquè sigui efectiva la realització d'aquestes expressions.

A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias.

Además,

A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.¹³

En el cas del nom d'un artefacte industrial, el marc convencional i públic és el de la promoció de l'artefacte, però el procediment no està estipulat, si més no com a acte públic (cerimonial). I tampoc no es pot al·legar l'existència d'uns estaments o circumstàncies úniques, si bé en algunes ocasions són els experts en les estratègies de mercat els que poden adoptar com a pròpia la decisió del nom. Si malgrat això, en l'adopció d'un nom per a un artefacte industrial hi ha un cert acte de realització (paral·lela a l'ornament), sembla que aquest acte no es pugui deslligar de l'especificitat del nom que s'ha "construït-triat", sembla que no sigui una cerimònia generalitzada i independent d'aquell nom que es posa i que aparentment és l'únic possible. Tenint en

compte això no és l'acte d'una "expressió realitzativa", d'una forma del llenguatge, el que en determina el contingut. Són altres consideracions referents a la significació del mateix nom i al contingut estès per l'*Ornament* i que ha de pertànyer a tota la forma de l'artefacte i a la possibilitat de presumpció d'un concepte de la seva particularitat.

No ens estranya que Austin hagi pres justament uns exemples tant clars per mostrar el caràcter realitzador de les expressions de bateig. Els exemples de nom que proposa són de dos personatges polítics (*Queen Elizabeth* i *Stalin*)¹⁴ i que no tenen res a veure amb la particularitat de l'artefacte, sinó amb el fet d'una mena d'ofrena als símbols del poder. O, millor dit, que les particularitats no sembla que ofereixen cap mena de problema en la descripció de l'artefacte en qüestió (majestuositat, tamany, luxe, etc.). Una altra cosa seria si penséssim en els noms de *Nautilus*, *Titànic* o *Ictíneo*. Fixem-nos amb aquest darrer, que ve a recordar el nom comú grec *ichthys*, que podem traduir com a peix:

L'Ictíneo que construeixo tindrà aquestes condicions: la seva forma és la del peix, i com ell, té el propulsor en la cua, aletes per a la direcció, veixigues natatòries i last per a estar en equilibri amb l'aigua des del moment que es submergeixi.¹⁵

L'opció de la pregunta per la possibilitat d'un nom propi concret per a l'artefacte industrial és més (en el sentit de contingut) que intentar donar resposta a un tema formal del llenguatge, fins i tot del llenguatge ordinari en una cerimònia convencionalitzada. Creiem acceptable el qüestionament entre la significació del nom i la particularitat de l'artefacte que assenyala, en la mesura que aquesta significació pot fer explícita la possibilitat de la seva singularitat. També el nom d'una cosa pot ser això, entre altres coses. Un cop més creiem que podem veure aquesta possibilitat en les paraules de Wittgenstein (però també un cop més hem d'assenyalar que sabem que no és adequat extreure proposicions de la seva reflexió contínua).

¿Què és la relació entre el nom i la cosa denominada? Bé, ¿què és? Mira el joc del llenguatge, o bé un altre! Allà s'hi pot veure en què consisteix, més o menys, aquesta relació. Entre moltes altres coses, aquesta relació pot consistir també en el fet que sentir un nom evoqui en la nostra ment la imatge de la cosa anomenada, i consisteix, també, entre altres coses, en el fet que, sobre la cosa anomenada, hi ha el nom escrit, o bé que es pronuncia mentre s'assenyala la cosa anomenada.¹⁶

I en funció d'això podríem recórrer a les paraules de Cassirer, per veure com aquest significat pot ser construït artificialment:

Que nombre y esencia están ligados en una relación de íntima necesidad, que el nombre no sólo designa la esencia sino que inclusive es ella misma y que la virtud de ésta reside en él, todo ello es parte de los presupuestos fundamentales de la concepción mítica misma. Se diría que aun la investigación filosófica y científica de los mitos admitiera semejante premisa. Transformaba aquello que en el mito sigue vivo, como visión y convicción directas, en postulado del pensar reflexivo; establecía como exigencia metódica de su ámbito el parentesco entre cosa y nombre, la identidad latente de ambos.

(...)

Tómese el mito de Dafne, que se salva de la persecución de Apolo al convertirle en laurel su madre, la Tierra. Una vez más, sólo la historia lingüística hace 'comprensible' este mito y le otorga algún sentido. Pues ¿quién era Dafne? Para contestar hay que echar mano de la etimología: con otras palabras, hay que averiguar la historia de la palabra. Dafne puede remitirse al sánscrito Ahana, y en sánscrito Ahana alude a la aurora. Sabido esto, todo se aclara. La historia de Febo y Dafne no es más que una descripción de lo que se ve todos los días: primero el rosclear en el cielo oriental, luego la salida del dios, del Sol, que corre en pos de su pareja; ahora se van disipando los vivos matices de la aurora tocados por los ardientes rayos solares, hasta que muere o desaparece en el regazo de su madre, la Tierra.¹⁷

No es tracta de mites en els artefactes de disseny ni en el mateix disseny, encara no. Però, com que el nom de l'artefacte està decidit (i potser també construït) expressament, com que la indicació d'identitat és intencionada, podrien aparèixer també aquest tipus de connexions. Pensem, per exemple, en el llum Tolomeo, (Michele de Lucchi i Giancarlo Fassina) i en l'àmbit suggerit d'imatges d'estructures mecàniques rudimentàries que es pot posar en relació amb aquest nom propi (tot i que no correspongui estrictament al personatge històric que menciona), i la semblança amb les relacions proporcionals entre el cablejat de suport i l'estructura de braços i el moviment que constitueix aquest artefacte per a la il·luminació de taules de dibuix tècnic (una mecànica rudimentària per al moviment del llum d'aquest artefacte, per al moviment del llum dels estels). La qüestió ja no es limita a preguntar-se si aquests ornaments de "transferència formal" (i "en llocs d'importància tecnològica" en paraules de Martí) han fet pensar en el nom del llum. També

estem constantment temptats a interrogar-nos per si no ha estat el nom que, evocat per una imatge del problema cultural del treball en una taula de dibuix, ha indicat també el camí d'aquest sistema de proporcions i ornaments (què ha estat primer la conformació del llum o el nom?).

Malgrat creure en la possibilitat d'aquestes significacions del nom propi, que, de fet, és com preferir quedar-se amb el suggeriment erroni del "parentesco entre cosa y nombre", no podem oblidar que una part d'elles (o totalment) probablement ja compta de bon principi amb un significat molt més concret i convencionalitzat (generalitzable en diversos models d'artefactes) i que tal vegada tot plegat solament es tracti d'una forma més d'estratègia del càlcul comercial.

Notes de l'apartat 4.1.1

- 1 Collodi, Carlo (1870-1883): “Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino”. A: *Fiabe e racconti. I racconti delle fate. Le avventure di Pinocchio*. Ed. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 1992. Pàg. 213-320. Vegeu pàg. 217.
Trad. Cast.: *Aventuras de Pinocho. Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*. Ed. José J. de Olañeta (editor). Palma de Mallorca, 1992. Vegeu pàg. 15.
“Apenas Goro entró en su casa, tomó las herramientas y se dispuso a tallar y a fabricar el muñeco. —¿Qué nombre le pondré?—decía para su capote—. Voy a llamarle Pinocho. Este nombre le dará suerte. He conocido toda una familia de Pinochos: Pinocho el padre, Pinocha la madre y Pinochitos los hijos, y a todos les fue muy bien. El más rico de todos ellos pedía limosna. Resuelto el problema del nombre, empezó a trabajar con ahínco, y le hizo en seguida el pelo, después la frente y luego los ojos. Figuraos su asombro cuando, al terminar de hacer los ojos, vio que se movían y le miraban fijos, fijos. Maese Goro, viéndose mirar por aquellos dos ojos de madera, casi lo tomó a mal, y dijo con cierto enojo: —Ojitos de madera, ¿por qué me miráis?. Nadie contestó.”
- 2 L'autobús (o “gua-gua”) “camello” del parc de transports de l'Havana va obtenir aquest nom dels seus soferts usuaris.
- 3 Estem pensant en un exemple: en la imatge corporativa d'una entitat bancària del tipus caixa d'estalvis que, com a senyal de caixer mecànic, disposa a les façanes de les seves seus un gran cercle groc. Hem sentit a dir en una ocasió que es tractava de la “caixa d'oros”. Tota una interpretació, tal vegada no exempta de mofa.
La recerca filològica sobre el llenguatge col·loquial podria ser de gran utilitat en aquest cas. Per exemple, el text *Proses de ponent* (Vallverdú, Josep (1970): Ed. Edicions Destino. Barcelona) indica, entre altres, justament la mateixa expressió que acabem de citar. Vegeu pàg. 107. També podria ser d'utilitat la recerca sobre la història de les patents i de la legislació corresponent. En aquest sentit, i també com a exemple, recordem el text: Bijker, Wiebe E. (1987): “The Social Construction of Bakelite: Toward a Theory of Invention”. A: Bijker W., Hughes, T. P. i Pinch, T. (editors) (1987): *The Social Construction of Technological Systems: new directions in the sociology and history of technology*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts). Pàg. 159-187.
Trad. Cast.: “La construcción social de la baquelita: hacia una teoría de la invención”. A: González García, Marta I., López Cerezo, José A. i Luis Luján, José. (1997): *Ciencia, tecnología y sociedad. Lecturas seleccionadas*. Ed. Ariel. Barcelona. Pàg. 103 a 129. Vegeu especialment la referència a la màquina d'afaitar “Philishave 7735” coneguda com “l'ou”. Pàg. 124.
- 4 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 340.
- 5 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 346.
- 6 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 246.
- 7 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 249-250.
- 8 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 209.

- 9 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 288.
- 10 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 270.
- 11 És cert que es podria considerar que el *concepte d'una particularitat* no és més que un ornament de la socialització de l'artefacte feta per experts (així tractats) que li aporta un 'valor afegit', i també que l'Ornament no és més que una disposició formal per facilitar la 'lectura' del mateix artefacte (com recorda Martí, per exemple, per orientar el seu ús). Pensem que aquestes dues consideracions no fan més que desproblematitzar el disseny, tot considerant-lo un fet inqüestionable i una qualitat observable directament i fàcilment en els artefactes, que per això poden tenir un 'valor afegit' o una 'lectura' que solament cal facilitar.
- 12 Austin, John Langshaw (1962): *How to do things with words*. Ed. Oxford University Press, Inc. Oxford.
Trad. Cast.: *Cómo hacer cosas con palabras*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona i Buenos Aires, 1981. Vegeu Pàg. 45 i 46.
- 13 Austin, John Langshaw (1962): Vegeu Pàg. 56.
- 14 Austin, John Langshaw (1962): Vegeu Pàg. 46 i 65.
- 15 Monturiol, Narcís (1891): *Ensayo sobre el arte de navegar por debajo del agua*. Ed. Henrich y C^a. Barcelona.
Trad. Cat. (Carles Rahola, 1919): *Assaig sobre l'art de navegar per dessota l'aigua*. Ed. Edicions científiques catalanes. Barcelona, 1986. Pàg. 55.
- 16 Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen*. Ed. Basil Blackwell Publisher Ltd. Oxford.
Trad. Cat.: *Investigacions filosòfiques*. Ed. Laia. Barcelona, 1983. Pàg. 78.
- 17 Cassirer, Ernst (1956): *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.
Trad. Cast.: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Mèxic, 1975. Pàg. 80 i 81.

4.1.2. Apunt 2: Què aporta el nom propi d'un artefacte. Producte i nom

Es pretén fer algunes anotacions sobre què és el que pot aportar el nom d'un artefacte i sobre alguns límits que cal tenir en consideració en l'àmbit del disseny.

Juste après l'éclat de pierre, la généalogie de l'outil place les racloirs, ainsi dénommés suivant l'utilisation supposée, de ces objets tranchants. Désignation audacieuse quoique vraisemblable, car rien ne permet d'affirmer ce que fut leur emploi exclusif.¹

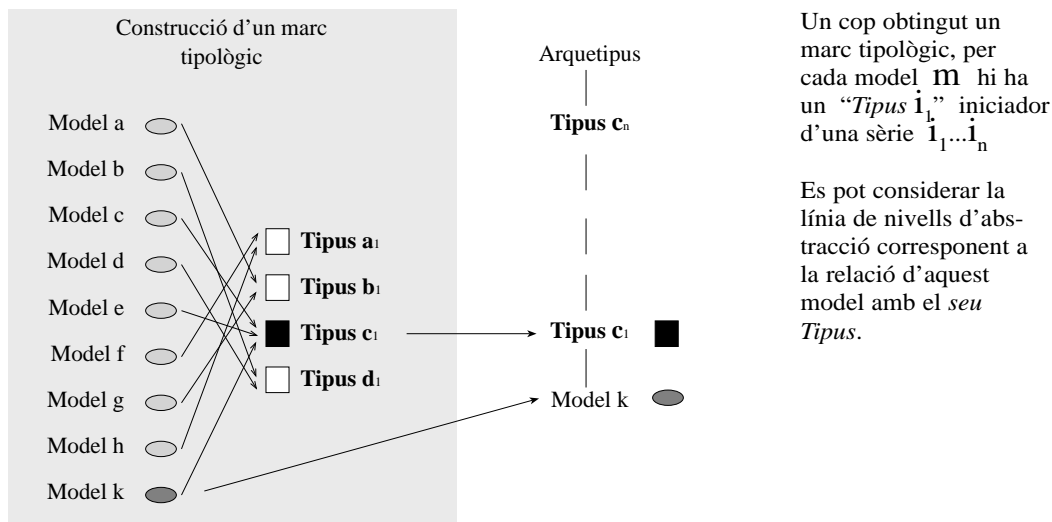
4.1.2. a. Procés i convencionalitat

Els noms que acompanyen alguns artefactes industrials desdibuixen l'àmbit del seu procés de disseny en la mateixa mesura de la pretensió que cada un d'aquests noms assenyalin una singularitat. És la individualitat reclamada en el nom la que envia qualsevol consideració sobre cada artefacte més enllà del procés. Ja no interessa la dependència de la coherència procedimental de la seva preconfiguració, només la fortuna de la seva autonomia en una nova situació contextual (com el nom propi en el bateig d'un infant reclama una individualitat específica més enllà dels cognoms dels seus progenitors).

No té sentit al·legar en el nom la possibilitat de referir-se al "context del problema", com passava amb el *concepte d'una particularitat*. Aquesta referència era un mitjà per vindicar la possibilitat d'un lloc d'elaboració d'una solució per al problema, sota l'argument de la responsabilitat assumida. El nom s'ha de referir a la situació posterior, en la qual el problema ja ha estat resolt i ja no té sentit esperar cap mena de context problemàtic específic ante-

rior que constitueixi la seva comprensió (ja no és en funció d'una necessitat passada, simplement és en un nou àmbit) ni cap mena d'àmbit de treball projectual que parteixi d'aquesta comprensió.

La negació de la possibilitat d'una determinació processal a partir del nom d'un artefacte també apareix en contrast amb el *Tipus*. Recordem, per exemple, el diagrama que va de la forma fins a l'arquetipus, que mostra diversos nivells d'abstracció tipològica a partir del *Model*. La construcció d'un marc tipològic necessita sempre la referència a la descripció de diversos *Models*; solament quan s'ha obtingut aquest marc, cada *Model* pot vincular-se a una sola línia d'abstracció tipològica. Cada *Model* tindrà el seu *Tipus*, però sempre segons resulti de la construcció tipològica amb els altres *Models*.



Aquesta vinculació lineal entre *Model* i *Tipus* es pot formular justament per la consciència de la seva relativitat. És possible en tant que es pot considerar que tota descripció és progressivament optimitzable, que no està emmarcada encara en un context últim determinat definitivament, que els *Tipus* són eines pel tractament projectual de l'artefacte. Els nivells d'abstracció de cada cadena tipològica, limitada entre el *Model* i l'*Arquetipus*, es poden enfocar en la singularitat de cada *Model*, com un centre geomètric originari, però sempre és present la seva modèstia i relativitat instrumental.

En canvi, quan ja no tractem el progrés del coneixement descriptiu de l'artefacte sinó la seva 'vida' concreta i efectiva, no es pot transferir sobre ell

aquesta idea de progrés. El mateix dissenyar no és una tasca d'optimització com recorda Martí i fins i tot Alexander:

Sempre és imaginable un mètode que faci transparents totes les decisions del procés i establir així un ideal metodològic, però aquesta pretensió se'ns mostra com a impossible d'aconseguir en tant que hi ha decisions que no són quantificables en cap cas al llarg del propi procés, tal com mostrem en un altre lloc d'aquestes mateixes pàgines. La crítica a la tipologia que Colquhoun cita en el seu article és un bon exemple d'aquest fracàs, és a dir, la idea de la provisionalitat del concepte de *tipus* en tant que no sigui possible el desenvolupament d'un mètode exacte i universal que faci possible la resolució total del procés de disseny de tal manera que doni com a resultat una optimització del resultat projectual.²

A design problem is not an optimization problem.³

Per aquest motiu, cada artefacte s'ofereix amb tota la seva aptitud definitiva per fer-se realitat, i és això el que sintetitza el nom. El *nom* d'un artefacte d'ús resideix en l'univers de les paraules i les coses.

Tanmateix, que el nom precipiti l'artefacte que el porta a la 'crua realitat' del seu ús no significa llançar-lo a un àmbit 'des-culturitzat': Ben al contrari, el lliura a un nucli de l'esperança de coherència convencional definitiva. Mostra el caràcter utòpic del disseny, gràcies a la integració en aquest univers que el nom representa com a possibilitat, sigui o no present en el moment de la formulació utòpica.

Las utopías consuelan; pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la 'sintaxis' y no sólo la que construye las frases -aquella menos evidente que hace 'mantenerse juntas' (unas al lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas.⁴

No era el concepte construït el que convencionalitzava l'artefacte més enllà del procés de disseny, com deia Alexander; en tant que determinació cognoscitiva, el *concepte d'una particularitat* també està en un àmbit de progrés. Era el nom de la classe (en tant que nom) el que introduïa en l'artefacte⁵ la possibilitat d'una coherència prèviament establerta.

Com ja hem dit, els instruments de treball en el procés de disseny tanquen aquest procés en la recerca contínua de la seva coherència interna (i poden arribar, fins i tot, a oblidar el caràcter material dels artefactes, com de fet hem vist que esdevé en l'oblit del sofriment de les “cultures inconscients de si mateixes”). En contrast amb això, el nom dels artefactes pot arribar a descuidar el seu origen projectat, i amb això experimentar de més a prop i de manera completa la responsabilitat material en la qual està implicat. Com ens indicava fa poc la doctora Anna Calvera, la utopia que conté el disseny no es pot deslligar del seu caràcter material sense assumir la responsabilitat que això representa.

Morris havia anat construint una utopia que, com la majoria d'utopies clàssiques, servia perfectament per comprendre i valorar la societat existent; presentava, però, algunes característiques que la diferenciaven de les anteriors en el sentit que des de bon començament havia incorporat a la reflexió utòpica els criteris i els mitjans per a poder-la fer realitat.⁶

Nosaltres afegiríem que això és així mentre hi hagi quelcom que pugui llençar l'artefacte veritablement més enllà del procés. Això no ho aconsegueix la gestió (productiva, promocional o de distribució) en el seu intent d'assegurar aquest ascens de l'artefacte que s'està projectant a l'àmbit de la seva existència com a artefacte d'ús, atès que els seus procediments expeditius són perfectament aptes per modificar-lo segons criteris generals d'efectivitat, és a dir, destruir la seva inicial configuració específica. Tampoc no són la concepció de la particularitat de l'artefacte ni la teoria de disseny les que aporten aquesta integració; les paraules dels dissenyadors sempre sonen a aïllament, ho hem vist en la comunicació de les teories de disseny al principi d'aquest treball. En canvi, probablement el nom pot mantenir la seva singularitat, fins i tot reforçar-la, i promoure la integració de la seva específica llei d'existència.

4.1.2. b. Nomenclatura

Malgrat aquesta unitat nom-artefacte, quan l'artefacte ja ha estat transmès a l'exterior, el nom torna a oferir una possibilitat de convertir-se en nom de classe. En la mesura que inaugura una 'existència' singular d'aquest artefacte, es converteix en experiència repetible. Nom propi i nom de classe

es confonen sovint.

En España hay multitud de nombres propios que se han asentado como comunes: es el caso de Rimmel, el Cello, los Kleenex, el Delco, las Tiritas, la Mercromina, el Panty, el Meyba, la Minipimer, los Tampax o los Dodotis, por poner algunos ejemplos.⁷

El caràcter utòpic no és gaire lluny d'aquesta confusió; l'aptitud crítica de la mateixa utopia depèn d'una capacitat d'insinuar la 'repetibilitat' material d'un projecte específic que solament té un lloc imaginari. Però la confusió entre nom propi i nom de classe encara és més evident quan l'artefacte es troba situat sota els "codis primaris",⁸ en l'existència ordinària del seu ús (i els hàbits de rigor científic i lògic no estan vigilants per restringir enèrgicament a la pura arbitrariedad la relació entre els noms propis i els artefactes). En aquest lloc de la quotidianitat, el nom pren "carta de naturalesa",⁹ es converteix en element d'una nomenclatura i espera la seva definició. Una definició que només es pot aportar amb l'audàcia de conjecturar un origen, com és el cas d'algunes divagacions presumptivament filològiques. Però això només és un apunt, caldria endegar una recerca a partir de la recerca actual sobre la nomenclatura i la seva problemàtica.

Relacionat amb la tendència del nom a la generalització de la nomenclatura apareix un altre aspecte que caldria assenyalar i que posa límits al paper del nom d'un artefacte-disseny per no haver d'admetre qualsevol nom per motius aliens a l'especificitat de l'artefacte o per no arribar a una arbitrariedad immotivada absoluta. La integració del nom d'un artefacte en el sentit de disseny que pretenem delimitar no s'hauria de confondre amb la idea del nom comercial d'un producte. Ho podem veure en un petit repàs dels tipus de noms que podem recordar.

El nom d'un artefacte té una primera funció en el marc de la producció i distribució: fer de dada referencial en un catàleg, per a ordres telefòniques i documentació comercial. Molts noms es queden solament en això; altres, però, fins i tot utilitzen aquest fet per indicar també totes les propietats que es puguin deduir d'aquest mateix fet organitzatiu. Les xifres numèriques són habituals en aquest cas, siguin o no vertaders nombres amb significat classificatori. Pensem, per exemple, en un dels artefactes més reconeguts com disseny correcte; el llum L-1 de Jac Jacobsen de 1937.

Altres artefactes constitueixen sèries amb un nom repetit i expressions afegides que diferencien cada un dels models de la sèrie, o bé per associació d'altres sèries conegudes que prenen d'aquest fet serial la seva aptitud evocadora. Pensem, per exemple, en el sofà del dissenyador Ricard Melet anomenat 'Assai' que pretén evocar el marc d'una sèrie de noms de tècnica i tradició musical.

Però la majoria de noms tenen un caràcter suggeridor que no transita pel fet de la disposició de dades productives. Tal vegada un dels més coneguts de la segona meitat del segle XX sigui el nom del vestit de bany Bikini de L. Réard, més petit i 'explosiu' encara que l'Àtom de Jaques Heim.¹⁰

Aquest darrer exemple ja sobrepassa, però, el sentit de nom d'artefacte que pretenem mantenir en aquests apunts. La seva oportunitat comercial és més influent que una indicació de progrés respecte a l'anterior referència a la petitesa 'científica'. Durant un llarg període, el juliol i Agost de 1946 (i de fet fins al 1958), la premsa diària no parava de parlar dels perills de les proves nuclears realitzades en aquest atol·ló; calia aprofitar la propaganda gratuïta.

Continuar per aquest camí significaria entrar en una temàtica que voldríem deixar al marge, tot i que en sabem la dificultat. Ens aniríem a la temàtica dels noms dels productes (i a la presumptuositat de les sigles), amb uns recursos diversos d'evocació que fan somriure quan els recordem passat un temps. Interessant somriure.

4.1.2. c. De l'artefacte al projecte

Però podríem hipotetitzar encara un lligam per parlar del nom d'un artefacte industrial com quelcom subtilment particular. Subtil, en la mesura que hom sigui sensible al vertigen d'aquest univers infinit, discontinu, quec. Sensible a un requeriment que tal vegada prové també d'aquest mateix univers de paraules i coses, que tal vegada envia també a l'interior del procés projectual algun requeriment general en el sentit que en el procés projectual cal acabar l'artefacte perquè pertanyi a algun univers. Formulem-lo d'una altra manera, tot i que encara no sabem de què es tracta, si d'una necessitat, o bé d'un mandat, o bé d'un desig, o de totes tres coses: la dificultat de donar nom al producte d'un procés de disseny no hauria de consistir solament en l'adequació denotativa (preestablerta, conjecturable). Hauria de tenir significació,

tota la seva significació.

Recordem un cas artesanal en el qual existeix ja un model preestablert: Geppetto davant el ninot a mig fer. Un artefacte conegut o previsible, com és aquest cas, pot només assenyalar la individualitat del model establert per la tradició mentre el projectem o el produïm, com a mera indicació del lloc geomètric de la seva presència. Pot ajornar tota connotació en qualsevol de les situacions de la seva 'vida' premeditada. Si tal vegada sentim la impertinència de la seva mirada de fit a fit pot ser simplement perquè encara no és complet, perquè encara li manca la boca.

Però si s'intentés determinar el nom en el mateix procés de disseny, la inquietud podria ser motivada també perquè ha aparegut, per necessitat, mandat o desig la següent pregunta: està efectivament premeditada la seva desimboltura existencial? La mirada de qualsevol prototipus, simulació gràfica per ordinador o maqueta no conté també la foscor d'aquells ulls buits de l'esquelet d'un dinosaure? Sigui el que sigui el que faci aparèixer aquesta interpel·lació de l'artefacte al projectista, creiem que només un nom propi pot projectar un contingut esperançador de resposta. És això que podria mantenir lligada dins els límits del procés projectual l'acció d'anomenar un artefacte de disseny en el procés. El nom assenyalaria el disseny en la mesura que aquest sigui indeterminable: esperança per l'artefacte i pel disseny en general, encara que hagin de viure d'"elemosina".

És aquesta dificultat, ja no complexitat, la que omple de contingut veritable la mateixa expressió *procés de disseny*. Contra el processualisme formal de la metodologia, contra el suport d'un operativisme pragmàtic, contra la valència de mer passatemps del joc dels mots encreuats, tots els instruments o 'moments' del procés de disseny s'apleguen en l'acte de la decisió final en la qual l'artefacte passarà al món. Podríem formular una altra síntesi de caracterització provisional d'això que anomenem el nom propi d'un artefacte industrial, però ara en la direcció contrària, la que sembla aparèixer a partir de l'artefacte en configuració projectual. El nom d'un artefacte assenyala també la possibilitat de la decisió final de cada procés de disseny i del mateix disseny en la mesura de l'aparició en cada cas projectual de la seva indeterminació genèrica. Creiem que aquesta segona delimitació permet aclarir el sentit de la hipòtesi general esmentada en l'apartat anterior.

El nom propi d'un artefacte industrial, en la mesura que pogués significar el *concepte d'una particularitat* del model en qüestió, aposta per la possibilitat de la unitat de les decisions projectuals, però ho fa justament a través de tot allò que s'escapa a aquesta conceptualització en el marc del procés projectual, per la promoció, i el reconeixement públic i l'acceptació de l'artefacte.

Notes de l'apartat 4.1.2

- 1 Velter, André, i Lamothe, Marie-José (1976): *Le livre de l'outil*. Tom II. Ed. Denoël/Gonthier. París. Pàg. 147.
 “Tot just després de l'esclat de la pedra, la genealogia de l'eina estableix els rascadors, denominats així seguint la suposada utilització d'aquests objectes de tall. Designació audaç, tot i que versemblant, ja que res impedeix afirmar el que va ser el seu ús exclusiu.”
- 2 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 352-353.
- 3 Alexander, Christopher (1964): Pàg. 99. Trad. Cast., vegeu pàg. 98.
 “Un problema de diseño no es un problema de optimización.”
- 4 Foucault, Michel (1966): *Les monts et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Ed. Éditions Gallimard. París.
 Trad. Cast.: *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI editores. Mèxic i Madrid, 1968. Segona edició, 1993. Pàg. 3.
- 5 Fixem-nos en la sinonímia forçada entre *item*, *concepte* i *nom* en el següent text, en part ja citat:
 “To put it in the language of psychology, there are limits on the number of distinct concepts which we can manipulate cognitively at any one time, and we are therefore forced, if we wish to get a view of the whole problem, to re-encode these items.¹⁰ Thus, in the case of the kettle, we might think about the class of requirements generated by the process of the kettle's manufacture, its capacity, its safety requirements, the economics of heating water, and its good looks. Each of these concepts is a general name for a number of the specific requirements.”
 Trad Cast.
 “Para decirlo con el vocabulario de la psicología: hay límites para el número de conceptos distintos que podemos manipular cognoscitivamente en un momento dado y por otro lado nos vemos obligados, si deseamos llegar a la visión del problema total, a recifrar esos rubros ¹⁰. Así, en el caso de la tetera, podríamos pensar en el género de requisitos generados por el proceso de fabricación de la tetera, su capacidad, sus requisitos de seguridad, la economía para calentar agua y el buen aspecto. Cada uno de estos conceptos constituye un nombre general para cierto número de exigencias específicas.”
 Alexander, Christopher (1964). Pàg. 61. Trad. Cast., pàg. 64.
- 6 Calvera, Anna (1992): *La formació del pensament de William Morris*. Ed. Edicions Destino. Barcelona. Pàg. 350.
- 7 Sánchez-Vidal, Agustín (1990): *Sol y sombra*. Ed. Planeta. Barcelona. Pàg. 273.
- 8 Foucault, Michel (1966): Trad Cast., pàg. 6.

- 9 No pretenem fer aquí afirmacions ni de psicologia ni de sociologia de la classificació, tot i que tenim presents textos com el de:
Durkheim, Émile. Mauss, Marcel (1901-1902): “De quelques formes primitives de classification. Contribution a l'étude des représentations collectives”. A: *L'Année sociologique*. Ed. Félix Alcan, éditeur. Ancienne librairie Germer Baillière et Cia. París, 1903. Vol. VI. Pàg. 1-72.
Trad. Cast.: “Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”. A: *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*. Ed. Ariel SA. Barcelona, 1996. Pàg. 23-103.
De fet, tampoc antropologia a l'estil civilitzador. Només pretenem limitar-nos a l'àmbit del disseny, encara que som conscients de les dificultats d'aquesta pretensió plantejades en el primer capítol.
- 10 Sánchez-Vidal, Agustín (1990): Pàg. 224.

4.2. Notes per a una aproximació

4.2.1. “Historia del nombrar”

Estudi del text de Carlos Thiebaut a través de tres apunts: identitat i orfandat; autonomia i text; nom i emancipació. Decisió final: dissenyar.

Vamos a llamarlo *Conquistador*, y la gente podrá identificarse con el control sobrematic de cambios.¹

4.2.1. a. Introducció

Els dos apunts anteriors intenten formular respectivament cada una de les dues direccions que, de manera més immediata, apareixen en el recorregut de la present recerca: del procés de disseny al nom propi i al revés. En relació amb la tasca projectual, el primer apunt assenyala el caràcter fonamentalment extern del nom propi, en comparació amb l’ambivalència interior-exterior de l’*Ornament* tal com ve determinat en el text de Martí. Si no es tracta només d’una mera estratègia comercial, el nom propi podria mostrar la presència del disseny, i per tant la seva possibilitat general, assenyalant la singularitat d’uns artefactes concrets (els que comparteixen el mateix model), però afeblint la capacitat del procés de generar una teoria específica. En la mesura que pronunciem el nom assenyalant el model en la seva ‘vida’ efectiva, és a dir, ens oblidem del procés que l’ha ‘engendrat’.² En canvi, el segon apunt, presenta com, un cop establert el nom d’un artefacte, aquest torna a plantejar la necessitat d’una coherència per a la constitució del *concepte d’una particularitat* en la decisió en el marc projectual de disseny, és a dir, torna a obrir el procés de disseny, però, això sí, ara en un àmbit molt més ampli que el que es limitaria a la labor explícita dels especialistes.

Segons això, la pregunta pel nom propi dels artefactes industrials genera un nou plantejament per a la possibilitat de la teoria de disseny. Recordem que la segona i la tercera condició trobaven un àmbit confortable de solució conjunta en el procés de disseny: promesa de protecció pel progrés constant i preservació de la possibilitat de compromís radical del propi procedir. Però que, en contraposició a aquest benestar entre els murs de la reflexió merament processal, la primera condició exigia, una vegada i una altra, un vertader debat sobre l'aplicabilitat efectiva del que s'oferia des de l'interior d'aquest recinte artificios, tan complagut de bones intencions però sense més presència temporal que el sempre més enllà o l'infinit de l'instant.

Doncs bé, la doble direccionalitat de la relació interior-exterior que acabem de trobar amb el nom propi dels artefactes sembla exigir, i tal vegada possibilitar, una recerca que aporti també un debat teòric específic pel neguit de la intervenció efectiva de la primera condició. Partint del qüestionament del nom propi, d'una aposta per la 'vida' d'una singularitat, sembla que no seria acceptable, per més urgència que s'adueixi, donar peu solament a l'ús exclusiu de normatives procedimentals preestablertes, o solament a l'aplicació indiscriminada de models formalitzats. El nom propi sembla exigir una atenció tècnica també particularitzada, i és aquesta particularització que mobilitza una vegada i una altra el debat entre procediment i norma formal.

I també sembla que les altres dues condicions poden ser respectades: no es podrà ajornar sistemàticament cada un dels compromisos assumits tot esperant que el context sigui suficientment progressista, ja que el mateix context s'obre pas també en el nou procés de disseny; i és evident la dedicació de cada procés a la seva particularitat, ara assenyalada per al cas específic que reclama el nom propi. El disseny s'ha convertit en una actitud generalitzada a tots els implicats en la relació productiva, d'ús i conservació dels artefactes, és a dir a tothom; actitud d'atenció a l'especificitat de cada cas, que actua sobre les professions projectuals enteses com fet de pública responsabilitat de progrés; actitud delegada a algun projectista en cada circumstància concreta, però només per motius del requeriment d'efectivitat de la primera condició. Des del nom propi dels artefactes els dissenyadors o dissenyadores són solament comissionats d'un manament que està 'a l'ambient' del desenvolupament humà general.

Per portar a terme aquesta recerca sobre la teoria de disseny generada en la proposta dels noms propis dels artefactes, seria necessari, en primer lloc, comptar amb un nombre suficient de referències i reflexions sobre l'ús d'aquests noms. Com no hem sabut trobar més que algunes insinuacions sense la suficient entitat per a la nostra tasca, només podem optar per ajornar la present investigació i, al marge, iniciar nosaltres mateixos aquestes referències. Aquesta és una tasca que queda per fer; pel que inicialment podem creure que està en joc, el seu interès sembla clar. Per exemple, la història sobre la legislació sobre els noms propis comercials és ja un bon incentiu. També ho hauria de ser la legislació sobre les patents, ja que, en cas d'existència d'un nom propi per a l'artefacte, lliguen aquest nom (referencial) amb una determinació funcional i amb una descripció específica de l'artefacte.

Tot i així, creiem que és obvi que la investigació filosòfica sobre el nom propi ofereix ja la possibilitat d'establir algunes consideracions inicials molt completes. En aquest sentit, sense poder al·legar una justificació determinant i com a mera indicació inicial, hem triat un text voluntàriament filosòfic que ofereix un repàs força general i alhora proper a aquesta mirada nostra sobre la cultura material. Es tracta del llibre de Carlos Thiebaut *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. El proposem solament com un nou apunt, una lectura comparativa en la qual es puguin fer presents el màxim de qüestions, i que així tal vegada orienti els primers passos de l'obtenció de les referències que ens han mancat fins ara.

4.2.1. b. Presentació del text i procediment de treball

Sense pretensió de fer una síntesi única d'un text força suggeridor de diferents lectures i d'elevada complexitat temàtica, podríem dir que Thiebaut presenta el nucli argumental del seu text amb l'expressió "El rostro ético del presente". Allò que pretén tractar és el problema de la identitat (humana): què és el que som, quina és la nostra fisonomia específica. Però no com una pregunta que exhauriria el seu interès amb alguna resposta ontològica positiva presumptament neutral sobre l'ésser humà en general, sinó com una pregunta les respostes de la qual sempre obren també un qüestionament ètic, un compromís inexcusable amb el present. Es tracta de la interrogació pel punt de confluència entre els plans argumentals sobre la identitat, l'ètica i el present.

Però endegar una reflexió d'aquest tipus pot portar a una "única y confusa noche retórica donde todos los gatos suelen ser pardos", una mera articulació positiva de fragments de diversa procedència i dubtosa oportunitat si no és que justament aquesta oportunitat és ja predeterminada i la mateixa recerca no és més que una excusa.

Per no caure en aquest 'bricolatge' i per tirar endavant la seva investigació incorporant-hi totes les visions implicades, Thiebaut planteja la mirada sobre la història i la interrogació de l'anomenar com dos "principios metodológicos": és a dir, proposa el títol "Historia del nombrar". Amb aquests criteris i objectius, el llibre presenta l'actual pregunta per la identitat fent referència a una genealogia de la modernitat. A partir d'un antic donar nom es pot abordar anomenar modern com una pèrdua d'una identitat dependent, però també significa apostar per una autonomia. Però aquesta autonomia desitjada esdevé ben aviat la reconstrucció de meres "islas de salvación", simples pertinences per retornar a un estat de dependència tranquil·litzador però regressiu, sense opció a la pregunta ètica sobre el present. Per anar delineant la comprensió d'aquesta genealogia el text circula per una sèrie de temàtiques recurrents: llenguatge, representació, subjectivitat, autobiografia, romanticisme-modernitat, dialèctica de la il·lustració... La darrera qüestió que planteja és el programa d'una història material de la subjectivitat, com una història de les diverses formes de construcció de la identitat i de les seves relacions.

No pretenem ara entrar en un treball exhaustiu del contingut del llibre. En primer lloc, perquè creiem que aquest text no permetria un tracte simplificador; no hi ha una sola idea presentada sinó algunes preocupacions que s'encreuen i continuen després el seu camí més o menys independent. En segon lloc, no ho podem fer perquè, si bé és cert que en la nostra indagació hi ha quelcom d'aquella història de la identitat que Thiebaut planteja al final, no ha estat el nostre tema tractar els nostres mateixos criteris de treball filosòfic, ni per una proposta de treball concreta ni en la seva pertinença a un esdevenir general de la cultura. En tercer lloc, perquè el nostre objectiu és molt més modest. No tenim a disposició cap historiografia del nom propi dels artefactes i no creiem oportú, de bon començament, utilitzar les dades concretes en què es fonamenta aquest autor com a dades pròpies, i tampoc assimilar la problemàtica de l'autonomia del subjecte humà a l'especificitat d'una activitat

que es vol inicialment molt més concreta i limitada al cas de l'artefacte industrial. L'única pretensió que tenim és la de prendre algunes anotacions en la lectura d'aquest text. Per aquest motiu ens limitarem a comentar les proposicions del llibre que de manera fragmentada trobem d'interès per a la nostra temàtica.

4.2.1. c. Primera anotació: identitat i orfandat

Les primeres línies del llibre de Thiebaut presenten el problema de la identitat com un problema ètic, insistint en aquest qüestionament per sobre d'altres consideracions aparentment menys problemàtiques.

La pregunta que inquiriere por nuestra identidad es una pregunta radical. Así es no tanto porque, ignorándonos, nos cuestionemos quiénes somos —como si por un avatar hubiésemos sido privados de nuestras señas de identidad conocidas, y hubiéramos sido abandonados a una situación de orfandad— cuanto porque esa pregunta exige respuestas que una vez ofrecidas no dejan las cosas tal como están, y parecen tirar de nosotros hacia otra parte; esas respuestas no sólo nos ubican, sino que de alguna manera nos comprometen. La pregunta por la identidad adquiere de esa forma un carácter ético difícilmente eludible.³

Respecte al nostre qüestionament, en aquest text es mostra clarament que pel cap baix es pot indicar de tres maneres que s'està tractant una altra temàtica més fonamental que la del nom propi dels artefactes. La primera és la no-igualtat d'aquesta pregunta per la identitat i la pregunta pel disseny. Tot i que és obvi, no està de més recordar que el disseny és solament una activitat que, per més humanisme que pretengui portar a les seves espatlles, està limitada a l'àmbit exclusiu del seu procedir i de les seves preocupacions. El que planteja Thiebaut travessa, en canvi, qualsevol tipus d'activitat i d'acció humanes. La segona manera és també l'extremada concreció de la pregunta per la teoria de disseny, en contrast amb una altra preocupació sobre allò que en diem *home*, que ni tan sols es pot assimilar, sense greus interrogacions, a una qüestió que sigui solament de tipus teòric. I la tercera, en relació amb la *identitat* dels artefactes industrials, la desigualtat amb la *identitat humana* no solament ens apareix evident, sinó que és una exigència bàsica de 'sanitat' ètica: cap identitat humana ha de ser un mitjà funcional com ho és un artefacte.

Tanmateix, l'extremada generalitat de la qüestió humana que tracta Thiebaut no tindria més que sentit formal a menys que s'aconseguís tenir sempre present que la seva efectivitat és sempre concreta. Està present també en tota activitat humana, en tota especificitat teòrica construïda per humans, i així mateix en tot artefacte, sempre produït, construït, distribuït, comprat, usat, admirat per algú. La pregunta que indaga la nostra identitat trastorna en qualsevol àmbit, i no solament en un marc específicament qüestionador com la filosofia. És aquest també el sentit radical de la pregunta. És per aquest plantejament que hem de considerar que el qüestionament del disseny, de la seva teoria i dels artefactes industrials contenen aquesta interrogació radical. Una mostra d'això és el fet que alguns artefactes d'ús, segurament insignificants si els mirem amb voluntat 'objectiva', siguin reconeguts i molt apreciats com a propis pel seu usuari o pels seus usuaris habituals, gairebé com miralls en l'acció reflexiva d'una identitat individual o col·lectiva humana. Aquest fet també el coneixen molt bé les campanyes publicitàries que sovint prometen només la capacitat de determinat producte per produir en el consumidor justament un feliç efecte autoidentificador. La qüestió ètica que planteja Thiebaut també està continguda en l'ús dels artefactes i la seva configuració projectual ho tracta sigui o no conscientment, cosa que no vol dir que el disseny es limiti solament a aquest contingut.

No es pot assimilar a la lleugera l'especificitat de la *teoria de disseny* al plantejament d'aquest contingut, però tampoc no es pot separar de la pregunta per la unitat formal de l'artefacte. En el cas dels artefactes d'ús, la situació de la identitat és encara més completa que el que proposa Thiebaut perquè no són presents les senyes d'identitat de manera que sigui més o menys fàcil al·legar que només es perdin per una circumstància molt esporàdica.⁴ Ho podem constatar clarament en el disseny gràfic d'imatge corporativa o del disseny editorial, però també en altres especialitats projectuals: l'aparadorisme modern parteix, entre altres requeriments, de la constatació d'aquesta dificultat; l'especialitat del disseny d'interiors parteix precisament de la insuficiència dels límits materials per a la definició d'un àmbit específic acabat. El paral·lisme entre ornament i nom propi el retrobem en aquest punt en la mesura que en ambdós casos es fa patent que els límits materials (el contorn) no són suficients per determinar inequívocament la singularitat d'un artefacte:

La junta és la 'terra de ningú' de dos elements materials components d'un artefacte. En aquest sentit, la junta és el buit, el que és immaterial entre dues matèries, o entre la mateixa matèria en dos components. Però, tal com dèiem, la conquesta d'una substantivitat en la junta esdevé possible. Si això s'esdevé, la junta ja no és l'element passiu entre dues entitats materials sinó que esdevé el centre (si es vol immaterial) que les defineix clarament. En aquest cas, la inexistència de la junta, o la falta de sensibilitat en el seu tractament, tindria conseqüències nefastes per als components que la junta uneix. Aquests ja no es veurien com a realçats per la junta sinó que la trivialitat d'aquesta no faria altra cosa que remarcar la trivialitat i la manca d'interès formal dels components, i, per extensió, de l'artefacte en la seva totalitat. Podem trobar molts exemples d'artefactes poc interessants o formalment trivials en els quals la manca d'interès estètic no es troba en la mala qualitat del tractament formal global o d'altres aspectes similars, sinó en una manca de sensibilitat en el tractament formal de les juntes.⁵

L'efectivitat material i concreta que estem vindicant per la pregunta ja no pot passar per alt, com una preocupació únicament circumstancial, el problema de l'orfandat que Thiebaut si que aparta per assenyalar el seu sentit ètic. En la mesura que el nom de l'artefacte industrial contingui el problema de la identitat humana, no es pot separar del seu anonimat inicial, i menys encara si allò que assenyala està en alguns moments solament en gestació en el procés projectual.⁶

4.2.1. d. Segona anotació: autonomia i text

Amb les nocions de nom, text i identitat, Thiebaut construeix el primer mapa conceptual general que ha de permetre l'entrada a la reflexió sobre el problema del sentit ètic de la identitat. Divideix aquesta construcció en tres moments diferents de qüestionament. En un primer apartat segueix una direcció que va de la pregunta semàntica pel nom a la pragmàtica del text. El cercle viciós, que es produeix entre aquests dos moments de la reflexió sobre el nom, li permet, en segon lloc, proposar un esquema fonamental entre dues suposades situacions històriques: el passat i el present de l'anomenar. I, finalment, amb aquest esquema pot formular la necessitat d'una història material de l'anomenar que hauria de permetre la crítica ètica del present.

Seguint la reflexió de diversos autors,⁷ parteix de la resposta bàsica a la pregunta per la identitat que ve contestada per un nom: la relació semànti-

ca. Hi hauria d'haver un lligam entre el nom i la identitat referida, un lligam que es referís a allò de singular d'aquesta identitat i que no fos solament un demostratiu o un deíctic, que no situés la presència de la cosa anomenada en funció únicament del pronunciament temporal i espacial del nom. Però: cada nom propi és una 'referència directa' a una identitat, sense cap coneixement intermediari? Si fos així, el nom propi d'algú inexistent no tindria cap mena d'identitat a la qual referir-se, cosa la qual no esdevé, per exemple, amb els noms de personatges històrics o de fantasia. La referència ha de ser 'indirecta', és a dir, s'ha de referir a una entitat d'alguna manera coneguda. Tanmateix, tampoc no és possible determinar quin és el coneixement necessàriament fonamental de cada identitat (la descripció última i total de l'especificitat) a la qual es refereix el nom propi i només ell. Per assolir una determinació d'aquesta mena, com que no hi ha generalització possible, seria imprescindible comparar el coneixement indicat com a fonamental per cada entitat amb ella mateixa, però, justament perquè només tenim el nom per referir-nos-hi, això significaria tornar a creure en la possibilitat de la 'referència directa' del nom propi.

Thiebaut proposa recordar dues solucions possibles a aquest cercle tancat. Podria considerar-se els noms propis com a conglomerats de descripcions sense una configuració completament determinada, com a indicacions aproximades del mateix parlar, per 'penjar' d'ells els atributs als quals es fa referència en cada cas. En relació amb les nostres consideracions anteriors, podríem indagar quina relació podria haver entre aquesta 'solució' i la determinació, sempre vaga, dels *Tipus*. Però també podríem considerar que els noms propis són lligams semàntics amb entitats sense cap mena de consideració cognoscitiva determinada, però que, en el moment de ser decidits i imposats, van tenir un sentit per la seva determinació. Respecte a la primera proposta, Thiebaut reté el fet de mantenir la constatació de la necessitat d'un sentit sempre que fem ús d'un nom propi: al conglomerat només hi podem accedir per un camí que tendeix a la concreció. De la segona proposta l'autor està interessat a mantenir la idea d'un moment inicial en el qual es bateja i constitueix la identitat i que té la característica de situació primigènia de significació. Totes dues respostes poden coexistir atès que la consciència de vaguetat de la primera no afecta la rigidesa referencial de la segona: el context de sentit de cada pronunciament no és més que un cas concret en l'evo-

lució històrica concreta (social i cultural) de les creences de sentit, que tenen el moment del bateig com a referència de possibilitat de determinació precisa. La pregunta pel nom, tot i esperar una resposta vaga i relativa a un text, continua sent la pregunta ètica per la identitat, ja que el moment del bateig va ser de manera efectiva un moment de determinació clara que indica que la singularitat a la qual ens referim amb el nom és efectiva.

Tanmateix, la visió analítica que fins ara semblava dominar queda sobrepassada per aquestes respostes. Ens traslladem a una mirada hermenèutica en la qual la possibilitat de resposta no pot limitar-se a un problema formal; depèn dels continguts materials concrets de la mateixa història social i cultural de l'anomenar. Cal entendre amb més detall què és el que passa quan es perd efectivament i històricament aquest lligam semàntic originari del moment del bateig.

¿Mas qué ocurre cuando se produce una desarticulación entre referencia y contexto creencial? La cuestión no es ya una cuestión lógica, sino que lo que pasa a debatirse es también, y fundamentalmente, como veremos, un diagnóstico social y cultural. En efecto, cuando no es tan obvia una referencia pragmática tan clara, cuando hemos perdido (o nunca hemos tenido) un contexto de significación que no permita dudas o cuando la identidad-referencia no se resuelve como identidad-sentido y viceversa, surgen infinidad de problemas. El primero de ellos, quizá el más importante, es que la pregunta ética, y política, por nuestra identidad parece quedar colgada del aire.⁸

Ja en el segon apartat, un cop perdut el caràcter merament formalitzat de la interrogació inicial, i per entrar en aquest debat social i cultural a fi que la pregunta no quedi "penjada a l'aire", Thiebaut pot fer menció de la doble direcció de l'anomenar (amb certa coincidència amb els dos apunts anteriors del nostre text). Paral·lelament a la qüestió de què 'diu' el nom propi (qüestió lligada a un debat sense fi entre semàntica i pragmàtica) hi ha també la qüestió sobre què és el que es pretén en l'acció del pronunciament d'un nom i que no queda resolt en un text prèviament establert ja que està necessàriament vinculat a aquells aspectes circumstancials no previstos. Aquesta és la qüestió actual, sempre actual, sobre el nom, perquè és la pregunta que formula simultàniament una interrogació sobre ell i sobre el text respectiu de significació. Però, per això mateix, és una pregunta que cal respondre amb un aclariment de la situació històrica concreta de cada present.

Avui, aquest aclariment ha de partir de la relació de les formes d'anomenar de l'antiguitat i de la modernitat. A través dels continguts concrets d'aquesta relació entre el passat i la modernitat, els noms propis actuals obren la possibilitat de constitució progressiva d'una entitat futura, és a dir, el caràcter ètic del nostre present. La relació entre les formes d'anomenar del passat i de la modernitat aclareixen el nou àmbit de reflexió present sobre el nom.

[Para la aclaración] de las formas en las que construimos nuestra identidad del presente (...) podemos establecer una historia hipotética e ideal-típica en la que, como hemos apuntado, se marquen las diferencias entre la forma antigua y moderna de establecer las relaciones entre nombre y texto.⁹

Amb aquest esquema, ja no és possible retornar a la idea mecànica de la relació semàntica. El nom ja no està lligat, per raons merament formals, a una entitat efectiva, 'real' (ni conceptuada). I tampoc ja no pot proposar-se un retorn a la situació passada. Si és possible sintetitzar el que escriu Thiebaut en el tercer apartat d'aquest capítol (per si mateix ja és un escrit sintètic pel seu caràcter metodològic), diríem que la situació present de l'anomenar només pot tenir com a context de sentit la consciència de la nova situació respecte de la relació entre un passat inicial i la modernitat: el caràcter històric del nom i, amb ell, el debat crític entre l'absolut convencionalisme i la fragmentació que representa el conjunt dels diversos testimonis de la història material de cada identitat. Si en l'anomenar modern no hi ha text fonamentador, la vinculació entre nom i identitat depèn exclusivament de la normativa contingent que s'apliqui en cada circumstància. Però l'acceptació acrítica d'això comporta el lliurament cec de qualsevol identitat a aquella convenció que pugui ser predominant, com per exemple, el convencionalisme del valor comercial, i això compromet tant la mateixa consciència del convencionalisme com la de la nova situació. Tanmateix, l'acceptació tàcita de la fragmentació (sense establir un debat amb la consciència del convencionalisme que suporta els noms referits a una identitat) es compromet a si mateixa en tant que no pot referir-se a cap mena d'identitat específica sobre la qual al·legar fragmentació.

Un cop més, sembla aparèixer el debat inicial sobre el nom propi, entre la relació semàntica i la pragmàtica del text. Però Thiebaut troba en aquesta formulació la possibilitat d'un projecte: la història material de l'anomenar com una comprensió del present. Aquesta història hauria de comprendre la

història dels diversos mecanismes de construcció d'identitat, constituint, així, els testimonis de la dominació de la convencionalitat i de la presència dels diversos fragments que podrien integrar el problema ètic de la identitat.

Si acceptem, amb el comentari a les notes del fragment anterior, que el nom propi dels artefactes industrials conté també aquesta pregunta més general sobre la identitat humana, podem trobar un cert paral·lelisme entre la formulació de Thiebaut d'una història hipotètica 'ideal-típica' i els plantejaments metodològics que parlen de la situació específiconormativa del procés de disseny com una novetat respecte d'una situació hipotètica del passat artesanal (Alexander, Chaves, Manzini). Aquí, però, l'estratègia no és la mateixa. Allò que serveix de model no és solament una situació del passat, sinó un 'moviment' històric entre passat i modernitat respecte del qual el present ja es troba en una altra circumstància. El que es 'tematitza' en el text de Thiebaut no és una situació històrica, és solament un canvi històric, i això no possibilita una determinació immediata de la situació present, sinó que mobilitza una recerca històrica en la qual els moments passats queden per determinar. La crítica que portàvem a terme, per exemple, a la proposta metodològica de Ch. Alexander sobre l'artificialitat del model que s'aplica sobre la història dels procediments de producció, aquí no té sentit. Probablement, aquest fet mostra una vegada més el tancament formal en si mateix de la reflexió sobre el procés de disseny, en contraposició amb l'obertura material que representa el nom.

Tanmateix, en el cas del nom dels artefactes, l'acceptació d'un model històric, com el que proposa Thiebaut, comporta, també, un grau d'imposició d'artificialitat, en la mesura que els noms proposats pels artefactes també estenen (com hem indicat) el procés de disseny més enllà dels terrenys especialitzats. Per exemple, si l'usuari es converteix, gràcies al nom de l'artefacte que està utilitzant, també en projectista del seu sentit (i per tant també dels atributs culturals de l'ús de l'artefacte), pot perfectament no admetre (o no conèixer) la imposició de les reflexions sobre l'actualitat que vinguin adherides al nom aportat pels projectistes o comercials. Mentre el nom propi de les persones situa aquestes en un món i un moment històric general (i per això tota comprensió d'aquest moment parla també d'ell), el nom d'un artefacte (com el d'un animal domèstic) pot adoptar-se o reinterpretar-se en contextos molt més reduïts. Preguntem, per exemple, si el model de canvi històric general de la

cultura i societat proposat per Thiebaut i la visió corresponent de la situació actual és aplicable al contingut humà del nom que dona espontàniament infant un molt petit a una joguina en el moment del seu ús.

La reducció del disseny a les qualitats lúdiques dels artefactes que va imperar durant els anys vuitanta pretenia certament reduir l'ús de tot artefacte al cas en què es veu més clarament la possibilitat de partir de situacions semiaïllades, per fomentar així un pensament dèbil sobre la reflexió radical del disseny. No estem proposant, de cap manera, la sobrevaloració d'aquest pensament sobre les coses petites i els moments íntims, ni tampoc estem defensant una visió no teòrica per al disseny (com per exemple amb una comprensió psicològica). Justament a la inversa, pretenem constatar que la pregunta per l'obertura que provoca el nom dels artefactes és més àmplia encara, precisament per la banalitat cultural a la qual pot estar abocada. Ja ho havíem indicat amb anterioritat: el disseny pot ser simplement un error, i havíem insistit que aquest fet no es pot oblidar en cap moment.

Aquesta limitació de les propostes de Thiebaut al cas del nom propi dels artefactes d'ús té també altres conseqüències. Recordem que una de les exigències per a la teoria de disseny que havíem indicat al començament del segon apartat de la present recerca va ser la que obligava la teoria a ser capaç d'atendre les noves propostes que es poguessin formular, fins i tot aquelles que encara no estaven prou configurades per defensar per si mateixes les seves argumentacions. Amb la idea de la genealogia de fons, ho expressàvem així: "Atendre tot nou brot inexpert". Haig d'agrair als meus alumnes que durant quinze anys m'han recordat insistentment, curs rere curs, que totes les tesis sobre el disseny que es fonamenten en la idea d'una separació històrica entre dos estadis (antic/nou) tenen el perill de rebutjar implícitament el component antic que conté necessàriament tot intent d'una nova proposta. En la mesura que la novetat encara no està desenvolupada, el rebuig ataca un dels pocs fonaments possibles per a aquestes noves propostes: el fonament de ser precisament continuació d'un estat de coses tradicional l'eficiència del qual mostra la possibilitat d'allò nou. És cert que podríem argumentar que és ingenu creure en la possibilitat de tornar a un presumpte estadi anterior, però també ho és creure que el nou estadi no conté res de l'anterior, o fins i tot que probablement ell mateix no és vertaderament un estadi sinó solament una mera

transició. Les crítiques que hem portat a terme del text d'Alexander (amb la hipòtesi, que malgrat ser-ho es converteix en dogma, sobre l'evolució "inconsciència de si mateix — autoconsciència") i del de Chaves (doctrina de l'escissió 'definitiva' entre la labor projectual i la productiva) tenien present aquesta protesta.

La proposta de Thiebaut s'està fonamentant en una hipòtesi d'una evolució irrenunciable ("nombrar antiguo - nombrar moderno"), que acaba establint-se com a criteri fonamental. Com succeïa amb Alexander, és conscient de l'artificialitat de la proposta:

Más bien esa historia sería la ficción hipotética de una secuencia de etapas ideal-típicas en las que se recogen algunas de las formas de relacionar un nombre y un texto, e implicaría, por lo tanto, una consiguiente ordenación secuencial de las formas de comprender la pregunta por nuestra identidad y, por lo tanto, de entender su carácter ético. Y, por lo tanto, podría establecerse también a partir de esa historia una secuencia de formas de argumentación y de maneras de significación por medio de las cuales comprender, también, las formas de la moral. La historia del nombrar, la secuencia y el tránsito desde lo que hemos llamado el nombrar antiguo hasta el nombrar moderno que habitamos es, así, una pregunta que interroga por el presente desde el mismo presente, radicalizándolo, y es, así, una indagación sobre su constitución. Ella misma sólo es, en suma, un emblema de ese relato del presente.¹⁰

Però no sembla preocupar-se pel caràcter antic que conté aquest emblema, pel fet de ser un text la veritat del qual s'imposa també com a origen (clau, accés):

Una historia de los textos, de las formas de textualidad, y aunque sea también una historia hipotética y reconstructiva, pudiera ser una clave de entrada a la historia de los procesos de construcción de identidad al ser, precisamente, el acceso a la historia del nombrar.¹¹

Però, més específicament, el que pot ser més greu és que aquest mapa, en el moment que es converteix en mapa històric de base, deixa de ser capaç de comprendre la complexitat de 'l'antiga' situació, que queda excessivament simplificada per la idea d'un "engany d'harmonia total". Només cal recórrer al text de la Bíblia per poder comprovar que l'harmonia no s'ha assolit per simple convenciment innat, que ha estat necessari un difícil, constant i dolorós esforç i testimoniatge de convenciment.¹²

Amb aquesta simplificació no és gens fàcil comprendre què hi ha d'antic en la presumpta nova situació. Però el més greu és que el mapa es pot convertir així en un argument, gairebé diríem una arma de rebuig en contra d'aquelles idees que no estan 'al dia', que no assumeixen la complexitat actual. Contra aquest atac es revelen els meus alumnes, l'actualitat dels quals no s'ha de sobrevalorar, però és difícil de negar.

4.2.1. e.Tercera anotació: nom i emancipació

Tanmateix, Carlos Thiebaut no assenyala pas que la situació actual es pugui resumir únicament en l'esquema de la pèrdua d'una situació antiga, en una major dificultat per aconseguir un text constituent del sentit del nom en el moment originari del bateig. No es tracta solament de la complexitat del debat entre els diversos textos presumptament constituents de cada un dels subjectes moderns: aquest debat es tancaria contemplativament en el seu propi procés (com si fos aquell circuit en el qual es tancaven els estudis exclusivament processals de l'activitat projectual de disseny o el moment de conceptualització), i es podria encara al·legar que el tancament és refugi d'humanisme. Recordant M. Horkheimer, Thiebaut exposa:

Horkheimer, al final de los años treinta ((...) en pleno delirio de irracionalidad social, y cuando el refugio del yo parecía un proyecto nada despreciable), arguye que, aunque ese humanismo posee el contenido positivo que supone la idea de individualidad, se articula en torno a un yo solitario, centro de fuerzas y única realidad que parece ser comprensible. (...) Ante la tiranía no cabe argumento, sólo huida, refugio, humanidad como resistencia, lucidez como salvación. La barbarie no se contrarresta con palabras.¹³

Més aviat, és que la contínua confrontació de textos acaba o bé per instituir l'absoluta arbitrarietat del nom o bé torna buida tota consideració de singularitat, perquè només fa esment a una referència d'una nomenclatura i classificació preestablerta.

En breve, esa dialéctica del nombrar indica que el proceso por el que nombramos y nos nombramos acaba por aprisionar y matar lo nombrado pues o bien consagra la separación del nombre y el ser o bien anula aquél en éste.¹⁴

Enfront d'aquesta situació C. Thiebaut proposa, com a conclusió gene-

ral del llibre al què ens estem referint, el que anomena una "història material de la subjectivitat".

Si la historia hipotética de esa subjetividad, la historia del nombrar, ha iluminado su noción al vincular la idea de identidad y la del rostro ético del presente, y ello porque nos ha podido aclarar su estructura y su carácter, otro relato histórico distinto, el relato material de su génesis, podrá iluminar sus condiciones estructurales en la sociedad contemporánea. El diagnóstico del presente no será sólo, entonces, el de un imperativo ético, que dejado a sí mismo puede resolverse en voluntarismo. Una historia material de la subjetividad puede abrir la perspectiva de un estudio de las condiciones sociales y políticas que posibilitan y hacen crítica aquella dimensión de la autonomía como mandato de la identidad.¹⁵

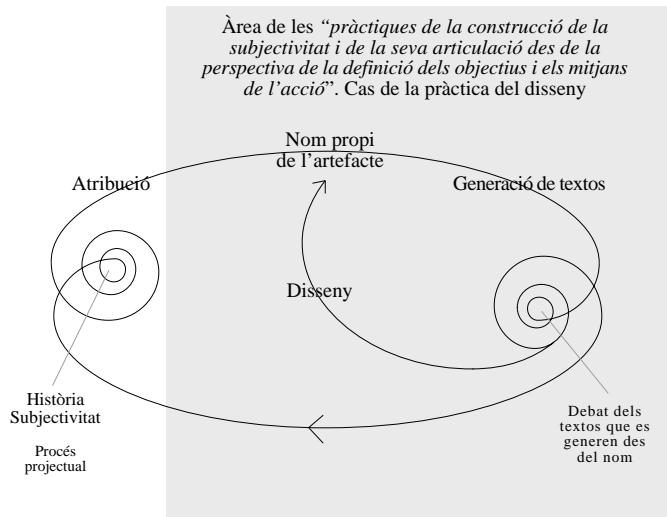
Si entenem correctament la breu exposició d'aquest nou projecte de treball a partir de la filosofia de l'anomenar, podríem també considerar com un possible material d'estudi d'aquesta història la mateixa preocupació que ha guiat la nostra indagació:

La historia material de la subjetividad habrá de ser también en parte la historia de las relaciones entre los diversos tipos de prácticas de construcción de la subjetividad y de su articulación desde la perspectiva de la definición de los objetivos y los medios de la acción.¹⁶

Sense voler ser massa esquemàtics, entenem que el nom de l'artefacte s'inclouria com una "pràctica de construcció de la subjectivitat", en la qual la 'vida' del nom propi dels artefactes, exterior al procés projectual de disseny, hauria de determinar la porta d'accés per la qual es pot establir la relació externa d'aquest procés, és a dir, el seu lloc social i cultural, la teoria de disseny. Cada nom d'artefacte que no sigui concedit de bon començament per una voluntat únicament classificadora o comercial (nom de producte, no de model) s'incorpora en la pràctica de construcció de la subjectivitat humana en tant que pràctica d'usuari o fruïdor destinatari de l'artefacte. La identitat del nom passa a ser l'acció d'identificació en l'ús de l'artefacte, gràcies al text o al debat de textos que es pot generar en el seu pronunciament. Al bell mig d'aquest procés constant s'articula un accés de comunicació entre el procés de disseny i l'exterior. Això es pot produir en la mesura que el mencionat debat assenyali, per la labor de conceptualització, un límit equivalent al que estableix l'*Arquetipus* per al moment de construcció del *Tipus* (vegeu 3.2.2), atès

que presumptivament prové d'una experiència externa (social i cultural) de la relació projectada o efectiva entre l'artefacte concret i el seu nom.

Amb una voluntat solament expositiva tal vegada es podria expressar amb el següent diagrama:



Aquesta "història material de la subjectivitat", en la qual la mateixa pràctica del disseny seria un dels seus protagonistes, prové del compromís amb una 'moral de resistència' a les inèrcies que converteixen el reconeixement en dominació.

Si nos percibimos éticamente, y no como fruto de una ontología consoladora de las opacidades de ese presente, podremos tematizar ese desacuerdo con lo real; podremos oponernos a la imposición omnipotente y brutal que nos asigna un nombre y un lugar desde los textos supremos y ajenos que no pretenden reconocimiento sino dominación; podremos, tal vez, resistir la disolución de nuestra autonomía en un conjunto de fragmentaciones silenciadas. Sabemos, por lo menos, que tal ha sido el ideal que se ha plasmado en el mandato de autonomía y de emancipación que ha definido la modernidad.¹⁷

Però el disseny sí que en seria un protagonista, justament per la seva recerca constant de la identitat d'aquesta activitat projectual; la teoria de disseny en seria una part, tal vegada una part important, d'aquesta història que ens proposa Thiebaut. Hauria nascut dipositant en el nom propi de cada artefacte la promesa d'una identitat en el model corresponent, d'una entitat que defensa així, amb la gallardia del seu pronunciament, el dret a no ser el mer

resultat d'una fórmula preestablerta sobre el seu ús humà. En el debat entre els textos que genera el nom en la recerca de la presumpta identitat de l'artefacte, es destil·la la teoria com a exigència que l'exterior del procés projectual atengui aquest procés: exigència de creació efectiva i material d'un espai per al disseny que correspongui al "mandat d'autonomia i d'emancipació que ha definit la modernitat"¹⁸ i que el dissenyar assumeix en la forma de recerca de la *imprescindibilitat del projectar* (vegeu definició al subapartat 1.1.1.b 2B).

L'obertura absoluta del procés de disseny comporta que el nom propi dels artefactes certifiqui el fracàs del compromís del disseny com a activitat delimitable, però retorna al context impulsor (en podríem dir la modernitat?) la idea i la irrenunciabilitat d'aquest compromís. No s'accepta el compromís fins que qui el mana no ordeni alhora un espai de vinculació entre l'exterior i el procés, és a dir, un espai per al seu desenvolupament que no pot prendre per si mateix. Dit d'una altra manera: en la mesura que el nom propi d'un artefacte contingui la pèrdua de la seva determinació i per tant del disseny, es converteix en recordatori del requeriment ètic d'emancipació. Però aquest no és de cap manera l'únic contingut del nom propi dels artefactes. També compromet tot el procés projectual implicat en cada artefacte a ser simplificat en una interpretació codificada segons valors financers, de màrqueting o de gestió (productiva i de distribució). En aquest cas, aquestes serien respectivament les úniques formulacions de les tres condicions indicades al començament.

Entre aquests dos continguts possibles *només queda una opció per a la teoria de disseny, per al seu procés, per al concepte de cada artefacte, per a la identitat promesa en cada nom: posar-se a dissenyar, tornar-ho a intentar un cop més.*

Amb aquests tres aspectes suggerits de la lectura del text de Thiebaut i els que havíem assenyalat en els dos apunts anteriors, es podria resumir, a tall d'hipòtesi per a una investigació que queda pendent, els següents punts:

- El nom propi de l'artefacte pretén resumir la necessitat d'una singularitat conceptualitzada que correspongui a la recerca de la unitat del model.
- És efectivament extern al procés projectual, o invoca aquesta exterioritat.

- Assenyala el debat de textos que havien d'aportar el seu sentit.
- Compromet l'artefacte, i amb ell el dissenyar, o bé l'intent constant de delimitar la seva singularitat (sempre fallida en fer-se efectiva), o bé l'anul·lació sistemàtica d'aquesta singularitat a través d'una nomenclatura classificatòria del producte, en la qual les tres condicions inicials de la teoria de disseny s'han convertit en tres condicions d'existència (finança, mercat i gestió) del text convencional.

Notes de l'apartat 4.2

- 1 Papanek, Victor (1972): *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Ed. H. Blume. Madrid, 1973. Pàg. 172.
“(...) Estas conversaciones imaginadas son totalmente auténticas: así hablan los diseñadores en muchas oficinas y escuelas, de esta manera suelen originarse nuevos productos.”
- 2 Creiem que un dels problemes de la historiografia sobre el disseny és que, gairebé exclusivament, estudia els models dels artefactes històrics en funció de la seva ‘vida’ efectiva o en els escrits que s’han fet sobre ella. Al·lega que aquesta ‘vida’ és l’únic moment històric vertader dels artefactes dissenyats. Per tot el que hem dit fins ara, ens sembla que queda demostrat que aquesta és, pel cap baix, una historiografia parcial. S’oblida de la problemàtica teòrica i la seva capacitat de decisió en el procés específic del disseny. S’oblida d’allò que hauria de distingir el disseny de qualsevol altra activitat projectual o artesanal productiva: el procés ‘intern’ de disseny. Iguala el disseny a qualsevol altra activitat a través d’observar les seves dependències i els seus efectes contextuais. Dit d’una manera encara més radical i provocativa: per desconeixement o negligència en tractar tota la problemàtica teòrica del disseny, es queda sense criteri per distingir el seu objecte d’estudi, no fa historiografia del disseny sinó historiografia de la producció i l’ús, quan no es queda solament en una historiografia de dubtosos textos promocionals.
El problema d’una història crítica material sobre l’autonomia de l’art (Peter Bürger) torna a aparèixer. En les nostres indagacions hem necessitat sovint adduir l’existència històrica del disseny: de què parlàvem si no ens fonamentàvem en la creença d’aquesta existència? Però hem cregut important criticar aquest procediment. De fet, tot el recorregut de la nostra recerca es pot resumir en un intent de demostrar la realitat efectiva del disseny: de la coherència de la seva especificitat teòrica; de l’aplicabilitat d’un procediment específic en un indret (*topos*) entre passat i futur; de la possibilitat d’una conceptualització específica; d’un nom que sembla que és l’únic que mostra la realitat de la singularitat dels models dels artefactes, malgrat també es desdibuixen les fronteres de l’especificitat del disseny. Quant necessitem que la historiografia assumeixi també, sense embuts, l’existència de tota aquesta problemàtica i així puguem treballar plegats! L’afirmació errònia segons la qual la teoria de disseny és historiografia o també els muntatges d’Alexander sobre les “societats inconscients de si mateixes” tenen a veure amb aquesta mancança de la teoria i de la historiografia del disseny.
- 3 Thiebaut, Carlos. (1990): *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Ed. Visor. Madrid. Pàg. 33.
- 4 No volem tractar la qüestió, però pensem que també és així en el cas de les identitats humanes.
- 5 Martí i Font, Josep Maria (1990): Pàg. 306.
- 6 Encara que sigui un exercici desagradable de pensament, sempre podem estar segurs que

una identitat humana ho és encara que perdi algun component formal. En canvi, això no succeeix sempre amb un artefacte: l'activitat del redisseny, en tant que conservació d'una singularitat a partir del requeriment de canvi formal, es defineix com a problema complex.

- 7 En el mateix ordre del camí seguit per l'autor. J. S. Mill: "A System of Logic"; G. Frege "On Sense and Reference"; B. Russell: "Logic And Knowledge"; L. Wittgenstein: "Philosophical Investigations"; John Searle: "Proper Names"; Saul Kripke: "Naming and Necessity"; Alasdair MacIntyre: "Whose Justice? Which Rationality?".

Com ja indica Thiebaut, aquest camí no té una sola direcció, però, probablement, quedarà sempre pendent demostrar si en té alguna. No pretenem entrar en aquesta qüestió d'importància radical, per no perdre el sentit de simple apunt en el nostre text. Si més no, queda pendent, per al cas del nom de l'artefacte, una revisió detallada d'aquestes referències i evolucions proposades.

- 8 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 50.
 9 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 57.
 10 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 59.
 11 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 61.
 12 Evangeli segons Joan. Pròleg (1,1 i 1,6 a 8). Edició interconfessional. Associació Bíblica de Catalunya. Editorial Claret. Societats Bíbliques Unides. Barcelona, 1993. Pàg. 171.

Al principi existia el qui és la Paraula. (...) Déu envià un home que es deia Joan. Vingué com a testimoni a donar testimoni de la llum, perquè per ell tothom cregués. Ell no era la llum, venia solament a donar-ne testimoni.

- 13 C. Thiebaut menciona la crítica de Horkheimer a Montaigne del seu text "Montaigne y la función del escepticismo". Thiebaut, Carlos (1990): Pàg.169 i 170.
 14 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 171.
 15 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 208-209.
 16 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 210.

Aquestes pràctiques de construcció de la subjectivitat, que ara també ho serien de la *teoria de disseny* i de la construcció de la seva possibilitat, ens recorden els textos de W. Morris, W. Gropius i de Ch. Alexander mencionats a l'apartat 1.1.3.c.

- 17 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 208.
 18 Thiebaut, Carlos (1990): Pàg. 208.

Conclusions

Conclusions

Introducció

L'objectiu general de la present recerca no ha estat assolit. El recorregut que s'ha desenvolupat a fi d'establir la possibilitat de la nominació de l'artefacte en el procés de disseny no ha aportat més que diversos caràcters parcials de les formes en les quals s'ha pretès dividir aquesta tasca de teorització. Per a la teoria de disseny no s'ha obtingut més contingut que el recurs de l'arbitrària imatge genealògica per apaivagar el vertigen del projectar el projectar. Per a la metodologia de disseny no s'ha obtingut més que la dicotomia entre el tancament del procés que comporta el rigor metodològic o la desaparició de la possibilitat d'una unitat procedimental. Per a la concepció de la particularitat de cada artefacte en el procés de disseny no s'ha assolit més que l'observació de la seva parcialitat. I per al desitjat nom de l'artefacte, en principi tan directament unificador, no s'ha assolit més que la dissolució del mateix disseny. Ni s'ha pogut mantenir la divisió entre aquestes quatre formes de nominació, sembla que els límits d'una sigui el que mou al miratge de la possibilitat de l'altra. Potser s'ha arribat a alguna crítica apropiada per posar al descobert els límits de més d'una proposta entre les més reconegudes de la història de la teorització en l'activitat del disseny, però tampoc no es pot aventurar que el conjunt de treballs estudiats sigui complet.

Es podria pensar si aquest resultat no era d'esperar ja al començament de la recerca; si l'evident dissolució del mateix disseny en els nostres àmbits culturals no feien presumir ja aquest resultat. Potser no calia passar per tots els aspectes que s'han intentat tractar amb el màxim deteniment possible, ni era

necessària una pesada obstinació en els detalls que censuraria la més bàsica regla de lleugeresa argumental. És cert que, ja fa temps, hi ha també un rebuig sistemàtic a tota teorització en l'àmbit del disseny, i el fantasma de les seves veus es fa sentir en aquest moment. Però ens hem resistit i ens resistirem a donar-li crèdit, ja que la qüestió que queda davant aquesta pregunta ja no és ni la qualitat ni la possibilitat de resolució d'un treball d'aquest tipus, sinó una pregunta més general que, segons el nostre criteri, remou una i una altra vegada la necessitat d'una recerca d'aquestes qüestions: a quins interessos es deixen llavors els artefactes de la nostra vida quotidiana? Quines 'tesis teòriques' queden privilegiades sense reserva? No estem aquí per donar una clara resposta a això, però només cal observar els excessos de producció, distribució publicitat i venda de tota mena d'artefactes i models innecessaris per intuir quins són aquests interessos i quina pot ser la qualitat ètica resultant. Aquest exercici no ha obtingut un resultat adequat a les seves expectatives, però això vol dir només que la pregunta estratègica i fonamental que fèiem a l'apartat 3.1.1.(b) no ha obtingut resposta, i encara està a l'espera d'un argument satisfactori: "per què una cadira més?". Estem convençuts que l'esforç per donar una solució a aquesta qüestió portarà un altre cop a una recerca d'aquest tipus.

Una revisió de les hipòtesis inicials

La hipòtesi, que pretenia concentrar tota la present recerca, postulava que el conjunt de les formes de la nominació podien constituir un àmbit determinat per a la reflexió en la teorització constantment fundadora del disseny, i que aquest àmbit era paral·lel al que quedava constituït entre *Tipus* i *Ornament* segons la investigació citada de Josep Maria Martí. Es tractava d'arribar a formular una definició d'aquest àmbit, de manera que quedessin exposades la forma i la possibilitat del seu desenvolupament específic i efectiu en el marc del procés de disseny i en relació amb els altres àmbits teòrics. I també d'esbossar els continguts que li haurien de ser propis per assolir la determinació ('argumental', en relació amb la descriptiva) de l'especificitat del disseny, en sentit tècnic, de progrés i de compromís amb els processos concrets que aquesta activitat porta a terme.

Si considerem els resultats que hem anat obtenint, és per a nosaltres evident que no podem aportar aquesta definició de la nominació de l'artefac-

te en el procés de disseny. Però, tal vegada, el que sí que aporta la present recerca és una reformulació, en termes més modestos, de la mateixa hipòtesi. Ja no es tracta de formular una definició sinó de veure, a partir de la seva necessitat, quins són els límits de la seva determinació, fins a quin punt és possible encara parlar de la nominació. O, dit d'una altra manera, en les diverses situacions del procés de disseny i en relació amb altres àmbits teòrics, què podem esperar que assenyali els seus límits particulars i, en el millor dels casos, també la seva forma de desenvolupar-se, i de constituir-se com un cos teòric específic.

En aquesta 'nova' formulació de la hipòtesi es planteja la qüestió des de l'altre costat de la frontera; els protagonistes (els responsables) directes ja no serien els esforços teòrics, metodològics generals, conceptuals o de nom els que plantejarien des de dins la pregunta per la seva possibilitat. Si allò que queda sense qüestionament és la necessitat de la nominació, ara seran les altres formes de reflexió i classificació sobre l'artefacte en el procés de disseny les quals, tal vegada, haurien de marcar el seu camp específic.

En els plantejaments inicials de la present recerca es va proposar també la possibilitat de divisió de la hipòtesi general en quatre qüestions fonamentals que van permetre articular-la segons les quatre formes de nominació considerades, suposadament independents. El treball portat a terme ens ha mostrat que aquesta independència no es pot afirmar, com a mínim, fins que no es compti amb una determinació de la mateixa nominació de l'artefacte en el procés de disseny. Si poguéssim generalitzar el que ha esdevingut en la present recerca, diríem que les diverses formes de nominació proposades es cri-den les unes a les altres com a continuació de la seva especificitat. O si més no, això és el que ha passat en el moment que en els suposats límits d'algunes d'elles semblava que es constatava la seva impossibilitat de reeixir en la part corresponent de la determinació global.

Tanmateix, la revisió de cada una de les preguntes sota la nova proposta d'hipòtesi podria fer més explícit algun aspecte de la nova situació. Només en aquest sentit les tornem a proposar amb la corresponent revisió.

- 1) En la crítica a la possibilitat de tractament del camp formal (tècnic, etc.) del disseny en general: com s'entén allò que ha de quedar al marge d'aquest camp, i, si més no, permet assegurar que s'està considerant precisament l'àmbit del disseny?

- 2) En la crítica a la possibilitat d'ensenyament (o simplement, d'explicitació) de procediments de creació formal (o tècnica) de disseny: com es determina que es tracta precisament de procediments específics de disseny i no de procediments generals o d'altres especialitats (com, per exemple, de creació artística)?
- 3) Quan es pregona l'estructuració d'una descripció formal de cada artefacte a través de diagrames formals (interns) o de creació i recreació de tipus, de quina manera es presumeix en cada cas que es tracta de diagrames i tipologies d'artefactes en el procés de disseny? (El paral·lelisme amb les propostes sobre la tipologia de Josep Maria Martí ja no va en el sentit de la crítica al *concepte d'una particularitat* enfront del tipus, sinó en el de demanar a la construcció tipològica en el procés de disseny com constitueix la nominació dels artefactes que tracta. O, dit d'una altra manera, quan es faci referència a la forma d'un artefacte en el procés de disseny, es tracta de qüestionar de quina manera es pot presumir que es tracta precisament d'un artefacte.)
- 4) En relació amb l'acceptació general de noms de productes, hi ha alguna constant en els diversos criteris al·legats en l'acceptació o el rebuig dels noms proposats per a un artefacte, quan aquest artefacte és considerat prèviament com a artefacte dissenyat?

Es podria plantejar també la pregunta en el marc de l'especialitat professional de classificació i tractament de nomenclatura i de registre comercial de noms, especialment en el moment present en què el registre de noms de les planes de la xarxa de publicitat electrònica internacional està en ple moviment frenètic.

Resum dels resultats obtinguts

En contrast amb aquesta recerca 'externa' que es proposa sobre la nominació de l'artefacte en el procés de disseny, la present recerca ha pretès mantenir-se en un treball estrictament 'intern'. És en aquest sentit que podem entendre el que aquí ha esdevingut.

La recerca portada a terme en el primer capítol va resultar dividida en dos apartats. En el primer es va intentar desgranar una possibilitat per a la teoria de disseny a partir de la mateixa experiència del dissenyar i, per tant, de la

seva labor reflexiva intrínseca.

Pensant sempre que aquesta experiència justificava, i alhora exigia, l'esforç per descobrir què té d'específic aquesta teorització, es va poder partir de la constatació que l'expressió *teoria de disseny* és molt habitual. Però no es podia afirmar que la teoria correspongués a un àmbit, el disseny, que gaudís d'un espai clarament delimitat, ni en sentit social, ni temporal, ni solament a un àmbit específic pels seus professionals, com en canvi esdevé (amb seguretat o no) en la professió de l'arquitectura. I tampoc no es va poder afirmar una claredat de fórmules com exigeix la comparació amb les teories de les especialitats de l'enginyeria. Sempre amb la ferma voluntat de donar resposta a aquesta expressió, que ja està tan acceptada, i aconseguir una determinació específica a una experiència que sembla imposar-se indefugiblement, i malgrat aquestes limitacions, es van poder determinar alguns caràcters generals d'aquesta teoria. Tots ells es concentren en una presumptiva nova *forma d'experiència*, com si en el procedir projectual de disseny es consolidés tècnicament, progressivament i reflexivament una unitat d'experiència específica. És allò que creiem modestament que afirmarien molts professionals del disseny: "No ho podem dir i tampoc ensenyar, però llancem constantment la hipòtesi de l'existència d'un pòsit unitari específic que es consolida en els litigis de la nostra labor projectual quotidiana." La seva determinació es basa en el fet d'assumir simultàniament els debats que comporten les tres condicions fonamentals: la voluntat de tenir un lloc com a activitat tècnica, el tractament de temàtiques complexes i el compromís del desenvolupament projectual en l'especificitat de cada cas que es tracti. Així, es va poder arribar a una primera conclusió: Si partim de la mateixa pràctica de la teoria i del mateix dissenyar, la *teoria de disseny* es configura com la constant gènesi problemàtica d'una *forma d'experiència* projectual hipotètica encarada amb una realitat específica.

Però aquesta determinació és formal, no especifica continguts. Obtenir aquests continguts específics va ser la labor encomanada a la segona part del mateix primer capítol. El fet d'assumir alhora les tres condicions en una acció que es desplega en el temps comporta també uns conflictes entre les tres formes de temporalitat que cada una d'elles representa (respectivament: la urgència, el progrés i l'accident). És necessària una visió temporal apta per a una

comprensió del disseny (que el situï temporalment) que inclogui el conflicte que es genera entre elles. És això que fa exclamar a alguns dissenyadors i teòrics que l'únic contingut específic per a la *teoria de disseny* és aquell que esdevé en l'àmbit temporal que s'entén com a pròpiament humà: la història. És la història la qual hauria de poder assumir l'especificitat del disseny com a únic àmbit de proposta de sentit, capaç de contenir alhora la urgència d'aplicabilitat immediata (subsistència en cada cas concret), el seu lligam amb la progressió entre passat i futur, i també el mateix dubte radical respecte a aquest mateix sentit proposat. Però, si bé és obvi que no podem deixar de pensar que la pregunta per l'especificitat del disseny és història i la conté, aquesta pregunta no està formulada en termes històrics sinó en termes de necessitat de certificació projectual, és a dir, en termes d'una 'temporalitat' que no és històrica. Les tres condicions només determinen el disseny com una entitat formalment hipotètica, i pot semblar que la comprensió historiogràfica podria aportar el contingut que li manca. Però aquesta comprensió no pot assumir la legitimació del compromís contextual que representa el disseny; bé podria ser que, per exemple, fos solament un repte erroni de fer-se realitat a si mateix. La *forma de temporalitat* desitjada no cal anar-la a buscar a la història, és la *forma de temporalitat* constituïda per la frenada del distanciament projectual, però ara aplicada, una i altra vegada, a la seva mateixa constitució genèrica sempre a partir de les seves aplicacions concretes. La teoria es defineix llavors com la pregunta per la legitimació d'aquest projectar el projectar. I, per a aquesta legitimació només hem pogut trobar una imatge, l'emblema genealògic, que hauria de fer efectiu la possibilitat dels seus continguts específics. El projectar anterior hauria de legitimar la generació de nous activitats projectuals assolides aplicant-se sobre les seves mateixes aptituds projectuals.

El recorregut portat a terme en el primer capítol acaba, doncs, en una determinació formal d'una *forma d'experiència* que es vol específica, però que només assoleix com a contingut una activitat reflexiva legitimada per un mer emblema genealògic. En aquest context s'aborda la pregunta per la metodologia de disseny com a pregunta fonamental del segon capítol. Ja no es pot esperar que la metodologia de disseny sigui solament una preocupació operativa sota una determinació genèrica de la teoria. La conclusió a què s'ha arribat obliga aquesta reflexió a resoldre aquesta imatge amb algun procedir específic per al disseny que assumeixi tot el que la preocupació teòrica no ha pogut

resoldre. Si la teoria de disseny és la reflexió sobre el projectar el projectar, hauria de ser la reflexió sobre la legitimitat dels procediments que la substitueixen com a teorització centrada solament en l'objecte i no en el procés. En aquest punt, la teoria sobre el disseny com a procés substitueix la teoria sobre el disseny com a activitat. I cal passar pel major nombre de propostes sobre aquest procés. En primer lloc, s'accedeix a aquelles propostes que volen partir d'alguna consideració encara general, com si aquesta generalització hagués de permetre una visió més propera a la definició del disseny que no pas les visions més clarament procedimentals. El resultat que s'ha obtingut ha estat, però, que cap de les tres propostes estudiades ha arribat a determinar un contorn específic per al disseny com a procés. Només el situen en alguna classificació, respectivament, d'instints, d'orígens i de comportaments. En segon lloc s'accedeix a aquelles propostes metodològiques que van assumir la determinació d'un espai professional específic. Però, un cop més, l'espai que (com a teories metodològiques) aconseguen delimitar per al disseny passa a ser un àmbit tancat per les pròpies normatives i que només poden pretendre la seva legitimació en situacions en les quals, de fet, ja haurien estat acceptades aquestes normatives per motius completament aliens i circumstancials; és a dir, el disseny ja hauria de ser reconegut prèviament com a activitat i no seria pas la normativa metodològica allò que el determinaria. Finalment, s'estudien les propostes metodològiques més directament dedicades al procés i menys entregades a la voluntat de classificar o d'establir una llei general del procediment de disseny, és a dir, més adaptades a les diverses situacions que poden esdevenir. Aquest camí vers la concreció ja no tindrà retorn en tota la resta de la nostra recerca, però en les indagacions metodològiques estudiades s'acaba traslladant la reflexió sobre la legitimitat de cada procés concret o bé a una capacitat de decisió indeterminada o bé al sentit no explícit d'un futur solament esperat. La possibilitat de la teoria de disseny es precipita en la pregunta per la possibilitat de concebre cada un dels debats entre el context i l'artefacte, és a dir de constituir un *concepte de la particularitat* de cada artefacte en vies de configuració projectual.

Ja no cal dir que el tercer capítol ha d'assumir aquest resultat. Però ho ha de fer amb molt poc material d'estudi. Solament hem pogut comptar amb dos aspectes: el debat entre l'automatisme matemàtic dels diagrames i el convencionalisme indefugible de la determinació conceptual; i amb el paral·lelisme

me entre la possibilitat de determinació de la teoria de disseny amb el *concepte d'una particularitat* i amb el *Tipus* com dos hipotètics moments del procés de disseny. Però cap dels dos aspectes no són aptes per a aquesta determinació progressiva de l'especificitat de la teoria de disseny a partir de la definició dels casos concrets. En el primer cas, perquè el debat entre els diagrames i els conceptes no és un vertader debat ja que estan situats en terrenys no comparables: dels primers no és possible extreure una delimitació generalitzable per al disseny (a menys que la teoria de disseny sigui la teoria de *grafs*, cosa la qual és inacceptable per altres motius). I en el segon cas, el del *Tipus* i del *concepte d'una particularitat*, perquè no defineixen, ni que sigui conjuntament, la totalitat del procés de disseny de cada artefacte.

Aquestes conclusions tan limitades per la manca de material d'estudi específic per al disseny porten a assenyalar el nom, entès com a indicador de la singularitat de cada artefacte, com a últim recorregut teòric per a la possibilitat de la teoria de disseny. Aquest és el contingut que es pretén tractar en el quart capítol. Però, un cop més, ens trobem amb manca de material de treball, ara, a més, de forma gairebé total. Només queda, de fet, la possibilitat de portar a terme uns apunts que ja indiquen que probablement en la mateixa mesura que sigui assenyalada la singularitat de cada artefacte anirà desapareixent la possibilitat de definició d'un àmbit específic per al disseny. La teoria del nom dels artefactes seria una teoria general de qualsevol artefacte i en qualsevol moment de la seva existència. El disseny s'ha evaporat en la immensitat.

Però el disseny encara és el que era, i mentre s'anomeni d'alguna manera, un antic advertiment latent en el seu nom (fins i tot si aquest canvia) exigirà determinar la seva especificitat.

Bibliografia

Bibliografia

En correspondència amb la *transdisciplinarietat* de la reflexió del disseny, la bibliografia directament indicada en el text forma un grup molt heterogeni de dates, temàtiques, ussos, predileccions o desaprovacions. Per aquest motiu, preferim no classificar el textos que indiquem a continuació. Tot i això, hem inclòs en un apartat bàsic aquells llibres i articles que, de fet, formen el nucli bibliogràfic fonamental de la recerca. Són aquests textos els que han generat aquest ventall tant ampli d'interessos.

S'ha procurat incloure les dades completes de totes les referències bibliogràfiques, tot i que, en alguns casos això no ha estat possible. Aquests casos els indiquem amb el senyal '(*)'.

Bibliografia bàsica

Alexander, Christopher (1964): *Notes on the Synthesis of Form*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).

Trad. Cast: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1969.

A les edicions castellaness s'indica que la primera edició anglesa és del 1966. Però, el «copyright» d'aquesta edició anglesa {i fins i tot, estranyament, la referències de Chermayeff, S. i Alexander, Ch. (1963)(/), [Pàg. 16, cast.]}, i altres, indiquen l'any 1964. D'altra banda, s'ha obtingut informació de relativa fiabilitat segons la qual el text original va ser escrit el 1961.

A partir de la sisena edició de 1971, Alexander afegeix un prefaci que no apareix després a les edicions castellaness consultades. En canvi, si hi és en l'edició en castellà de 1973, segons cita de Bonsiepe, Gui (1975) [Pàg. 146, Trad. Cast., traducció parcial]. Ens referirem a aquest text com: Alexander, Christopher (1971): "Prefaci a la sisena edició".

Archer, L. Bruce (1979): "Whatever became of design methodology?" A:

Design Studies. Ed. IPC Science and Technology Press in co-operation with the Design Research Society. Guildford. Vol 1, núm 1. Pàg. 17-18.

Trad. Cat.: "Què s'en ha fet, de la metodologia de disseny?". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de publicacions Elisava. Barcelona, 1986. Núm. 1. Pàg. 61-66.

- Bohigas, Oriol (1972)a: *Proceso y erótica del diseño*. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona. Aquest escrit és un extracte de la “Memòria justificativa” per les Oposicions a Càtedra de *Composició II* de l’Escola d’Arquitectura de Barcelona, l’any 1970.
- Bonsiepe, Gui (1975): *Teoria e pratica del disegno industriale*. Elementi per una manualistica critica. Ed. Giangiacomo Feltrinelle Editore. Miláno. Trad. Cast.: *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978.
- Bonta, Juan Pablo (1969): “Notas sobre temas discutidos en Portsmouth”. A: Jones, John Christopher, Broadbent, Geoffrey H. i Bonta, Juan Pablo: *El Simposio de Portsmouth. Problemas de Metodología del Diseño Arquitectónico*. Ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1969.
- Boudon, Philippe (1975): *Architecture et architecturologie*. Edició de DGRST. París. (Fascicule 1: “Concepts”. Fascicule 2: “Système”. Fascicule 3 “Analyses et éléments de théorie”.)
- Boutinet, Jean-Pierre (1990): *Anthropologie du projet*. Ed. Presses Universitaires de France. París. Quarta edició augmentada, 1996.
- Bürdek, Bernhard E. (1971)b: “Design-Theorien, Design-Methoden. 10 methodische und systematische Verfahren für den Design-Proceß”. A: *Form. Zeitschrift für Gestaltung*. Ed. Verlag Form GmbH: Hans Otto Döring. Frankfurt, 1971. Núm. 56, pàg. 9-14. Trad. Cat. (parcial) de Santiago Pey Estrany. Segons un document intern del *Seminari sobre metodologia de disseny* impartit a l’Escola Massana el curs 1972-1973.
- Colquhoun, Alan
- (1971-72): “Displacement of concepts”. A: *Architectural Design*. Ed. Academy Editions. London. (*AD* és continuació d’*Architectural design and construction*, a partir del juny de 1969, Vol. 39, núm. 6)). Secció: *Summer Session ‘71*. Vol. 43. Abril, 1972. Pàg. 236.
- (1985): “Displacement of concepts in Le Corbusier”. A: *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. Ed. The Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, i The Institute for Architecture and Urban Studies. The Massachusetts Institute of Technology Press. (Respectivament): Chicago (Illinois), Nova York, Cambridge (Massachusetts) i Londres. Pàg. 51-66. (Aquest article és una reedició molt augmentada de l’article publicat a *Architectural Design* a l’any 1972. Vegeu: Colquhoun, Alan (1971-1972)).

Trad. Cast.: “Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier”. A: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978. Pàg. 113-126 (sense imatges). (Segons indicació de l’editorial, l’obra sencera és la versió castellana d’un manuscrit no publicat en anglès: Colquhoun, Alan (1978): *Meaning and Chance in Architecture*.)

Eder, W. Ernst (1966): “Definitions and Methodologies”. A: Gregory S. A. (1966): *The Design Method*. Ed. Botterworths. Londres.

Trad. It.: “Definizioni e metodologie”. A: *Progettazione razionale*. Ed. Marsilio Editori. Pàdua, 1970. Pàg. 37-57.

Jones, John Christopher (1970): *Design Methods. Seeds of Human Futures*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Chichester (GB). (Hi ha una nova edició de 1992 de Van Nostrand Reinhold. Nova York, 1992.)

Trad. Cast.: *Métodos de diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978.

Martí Font, Josep Maria

—(1990): *Aportacions a l’Estètica de l’artefacte contemporani: Model, Tipus i ornament en la Metodologia de la Projectació*. Barcelona. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antonio Aguilera Pedrosa. Facultat de Filosofia i Ciències de l’Educació. Departament d’Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura. Universitat de Barcelona.

—(1999): *Introducció a la metodologia del disseny*. Ed. Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Peirce, Charles Sanders (1931-1935): *Collected Papers*. Ed. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, 1965. Especialment: Vol. IV. The Simplest Mathematics, § 4.537.

Trad. Cast. (parcial): *Obra Lógico semiótica*. Ed. Taurus. Madrid, 1987. Pàg. 381-382. (Recull de textos).

Thiebaut, Carlos (1990): *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Ed. Visor. Madrid.

Wolf, Laurent (1971): *Ideologie et production. Le design*. Ed. Editions Anthropos. París.

Trad. Cast.: *Ideología y producción. El diseño*. Colección Beta. Ed. A. Redondo. Barcelona, 1972.

Bibliografia general

Ackoff, R. L.

—(1962): *Scientific Method: Optimizing Applied Research Decisions*. Ed. Wiley. Nova York. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 10.

—(1978): *The Art of Problem Solving. Accompanied by Ackoff's fables*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.

Trad. Cast.: *El Arte de resolver problemas: las fabulas de Ackoff*. Ed. Limusa. Mèxic, 1983.

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund

—(1962-1963): *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt del Main, 1973.

Trad. Cast.: *Terminología filosófica*. Vols I i II. Ed. Taurus Ediciones, SA. Madrid, 1991.

—(1969): *Stichworte*. (Kritische Modelle 2). Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt del Main.

Trad. Cast.: *Consignas*. Ed. Cast. Amorrortu. Buenos Aires, 1993.

Agulló Batlle, Joaquim (1983): “Del compromís formació generalista-formació especialista de l'enginyer industrial i altres consideracions”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 198-206.

Aicher, Otl (1987): *Die Welt als Entwurf*. Ed. Ernst. Berlín.

Trad. Cast.: *El mundo como proyecto*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, Mèxic, 1994. Vegeu: “La Bauhaus y Ulm”. Pàg. 81-88.

Alexander, Christopher

—(1964): “A much asked Questions about Computers and Design”. Conferència pronunciada a la *First Boston Architectural Center Conference* el 5 del 12 de 1964. Vegeu també: *Architecture and Computer*. Boston.

Trad. Cast.: “Un tema muy solicitado: computadores y diseño”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 9-15.

- (1965): “A City is not a tree”. A: *Architectural Forum*. (Maig-Abril).
Trad. Cast.: “La ciudad no es un árbol”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 17-56.
- (1965 ?): “Systems generating Systems”. A: *Systemat*. De l’empresa «Inland-Ryerson Construction Co». Milwaukee. (*)
Trad. Cast.: “Sistemas que generan sistemas”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 57-72.
- (1968): “Changes in form”. Conferència pronunciada al *International Symposium on Regional Development* del 17 al 19 del 9 de 1968. Vegeu també: *Architectural Design*. Març de 1970. Ed. Academy Editions. Londres.
Trad. Cast.: “Cambios en la forma”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 109-133.
- (1971): *The Environment* (manuscrit cedit per la edició castellana) (*).
Trad. Cast.: “El medio ambiente”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 91-108.
- (1979): *The Timeless Way of Building*. Ed. Oxford University Press, Inc. Nova York. (*).
Trad. Cast.: *El modo intemporal de construir*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1981.
- Alexander, Christopher i Poyner, Barry (1968 ?): *The Atoms of environmental structure*. Ed. Ministry of Public Building and Works. Londres. (*).
Trad. Cast.: “Los átomos de la estructura del medio ambiente”. A: *La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets Editor. Barcelona, 1971. Pàg. 75-90.
- Alexander, Christopher, Ishikawa, Sara i Silverstein, Murray (1977): *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction*. Ed. Oxford University Press, Inc. Nova York, 1977.
Trad. Cast.: *Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1980.
- Alger, John R. M. i Hays, Carl V. (1964): *Creative Synthesis in Design*. Ed. Prentice-Hall. Englewood Cliffs, N. J. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 11-12.
Trad. Cast.: *Síntesis creadora en diseño*. Ed. Herrero Hermanos Sucesores. Mèxic, 1969.
- Anderson, J. R. (1981): *Cognitive Skills and their Acquisition*. Ed. L. Erlbaum Assoc. Hillsdale.
- Apel, K. O. (1967): *Der Denkweg von Ch. S. Peirce*. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt del Main. Pàg. 230 i 231. Citat a: Pérez Carreño, Francisca. (1988). Pàg. 57.

- Archer, E. James, Bourne, Jr. Lyle E. i Brown, Frederick, G. (1955): "Concept identification as a function of irrelevant information and instructions". A: *Journal of Experimental Psychology*. Ed. American Psychological Association. Washington. Vol 49, núm. 3. Març. Pàg. 153-164.
- Archer, L. Bruce (1963-1964): "Systematic Method for Designers". A: Cross, Nigel [editor]: *Developments in Design Methodology*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Londres i Chichester, 1964. Vegeu també: *Design*. 1963-1964. Núms. 172-181.^(*)
- Trad. It.: "Metodo sistematico per progettisti". A: Susani, Giuseppe [editor](1967): *Scienza e Progetto*. Ed. Marsilio Editori. Pàdua. Pàg. 220-262.
- Arendt, Hannah (1957 ?): *Labor, work, action. A lecture*. Manuscrit a: "The Papers of Hannah Arendt". Library of Congress.^(*)
- Trad. Cast.: "Labor, trabajo, acción. Una conferencia". A: *De la historia a la acción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1995. Pàg. 89-107.
- Argan, Giulio Carlo
- (1951): *Walter gropius e la Bauhaus*. Ed. Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torí.
- Trad. Cast.: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1983.
- (1965): *Progetto e destino*. Ed. Alberto Mondadori Editori. Milà.
- (1977): "Prólogo a la edición castellana". A: Maldonado, Tomas. (1977): [trad. Cast.: Pàg. 7-9.]
- Aristòtil: *Metafísica*. Vegeu: Llibre I. 980b fins 982a. Edició Cast.: Ed. Gredos, SA. Madrid, 1999. Pàg. 69-74.
- Ashby, W. Ross (1926-1933): *Design for a Brain. The origin of adaptive behaviour*. Ed. Chapman & Hall Ltd. Londres. Segona edició anglesa, 1960.
- Trad. Cast. (a partir també de la segona edició anglesa). *Proyecto para un cerebro*. El origen del comportamiento adaptativo. Ed. Tecnos, SA. Madrid, 1965.
- Assunto, Rosario
- (1967): *Stagioni e ragioni nell'estética del Settecento*. Ed. Mursia Editore. Milà.
- Trad. Cast.: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Ed. Visor. Madrid, 1989.
- (1973): *L'antichità come futuro. Estudio sull'estetica del neoclassicismo europeo*. Ed. Mursia Editore. Milà.
- Trad. Cast.: *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclassicismo europeo*. Ed. Visor. Madrid, 1990.

- Austin, John Langshaw (1962): *How to do things with words*. Ed. Oxford University Press, Inc. Oxford.
Trad. Cast.: *Cómo hacer cosas con palabras*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, SA. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona i Buenos Aires, 1981.
- Bacon, Francis (1629): *Instauratio Magna*. Londres.
Trad. Cast.: Bacon, Francis. (1629): *La gran Restauración*. (traducció de Miguel Ángel Granada). Ed. Alianza. Madrid, 1985. En concret l'aforisme VIII. Pàg. 89. I, vegeu també: Bacon, Francis (1629): *Novum Organum*. Trad. Cast. de Critóbal Litrán. Ed. Editorial Fontanella. Barcelona, 1979. Vegeu aforisme VIII. Pàg. 34.
- Banham, Reyner
—(1960): *Theory and Design in the First Machine Age*. Ed. The Architectural Press. Londres.
Trad. Cast.: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Ed. Ediciones Paidós Iberica, SA. Barcelona i Buenos Aires. (Revisió i nova introducció de l'edició d' Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1977).
—(1974): *The Aspen Papers: Twenty Years of Design Theory. From the International Design Conference in Aspen*. Ed. Pall Mall Press. Londres.
- Barthes, Ronald (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Ed. Cahiers du Cinéma, Gallimard i Seuil. París.
Trad. Cast.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, SA. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona i Buenos Aires, 1989. Quarta reimpressió, 1997.
- Bazjanac, Vladimir (1974): "Architectural design theory: models of the design process". A: Spillers, William R. [editor]. (1974): *Basic Questions of Design Theory*. Ed. North-Holland Publishing Company. Amsterdam i Oxford. Pàg. 3-19.
- Benjamin, Walter
—(1915): "Das Leben der Studenten". A: *Der Neue Merkur*. (1914-1915). Edició crítica. A: *Gesammelte Schriften*. Vol. II, 1. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1977 i 1980.
Trad. Cast.: "La vida de los estudiantes". A: *La metafísica de la juventud*. Ed. Ediciones Paidós i I.C.E. de la UAB. Barcelona, Buenos Aires i Mèxic. 1993.
—(1927): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (1923-1925). Berlín. Vegeu: Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt del Main. (1963, 1972).
Trad Cast.: *El origen del drama barroco alemán*. Ed. Taurus. 1990.

- Bertalanffy, Ludwig von (1968): *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. Ed. George Braziller. Nova York.
Trad. Cast.: *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. Ed. Fondo de Cultura Económica, SA. Mèxico, 1976.
- Bierut, Michael, Drenttel, William, Heller, Steven i Holland, D. K. [editors]. (1997): *Looking Closer 2*. Ed. American Institute of Graphic Arts i Allworth Press. Nova York.
- Bijker, Wiebe E. (1987): “The Social Construction of Bakelite: Toward a Theory of Invention”. A: Bijker W., Hughes, T.P. i Pinch, T. (editors) (1987): *The Social Construction of Technological Systems: new directions in the sociology and history of technology*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts). Pàg. 159-187.
Trad. Cast.: “La construcción social de la baquelita: hacia una teoría de la invención”. A: González García, Marta I., López Cerezo, José A. i Luis Luján, José. (1997): *Ciencia, tecnología y sociedad. Lecturas seleccionadas*. Ed. Ariel. Barcelona. Pàg. 103-129.
- Black, Max
—(1954): *Problems of Analysis. Philosophical essays*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres. Especialment primer capítol: “Problems Connected with Language”, pàgs. 8-92.
—(1972): “How Pictures Represent?”. A: E.H. Gombrich, Hochberg i Black, Max. (1972): *Art, perception and reality*. Ed. The Johns Hopkins University Press. Baltimore i Londres.
Trad. Cast.: “¿Cómo representan las imágenes?”. A: *Arte percepción y realidad*. Ed. Paidós. Barcelona i Buenos Aires, 1973. Pàg. 127-168.
- Blumenberg, Hans (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt del Main.
Trad. Cast.: *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Ed. Visor. Madrid, 1995.
- Bodily, Samuel. E. (1985): *Modern Decision Making: A Guide to Modeling with Decision Support Systems*. Ed. McGraw-Hill Book Co. Nova York [et al.]
- Bohigas, Oriol (1972)b: “Análisis semiológico y experiencia erótica del diseño”. Castelldefels. Resum de la ponència al Symposium sobre “Arquitectura, historia y teoría de los signos” Organitzat per la Comissió de Cultura del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya i Balears, 14-18 de març de 1972. Edició interna del Symposium.
- Bonsiepe, Gui
—(1975): “Diseño industrial, tecnología y subdesarrollo”. A: *Cuadernos Summa- Nueva Visión*. Ed. Ediciones Nueva Visión SAIC i Ediciones Summa, SACIFI. Buenos Aires. Any 3, núm 1. Abril, 1975.

- (1979): “Metodología clásica y alternativismo”. A: Bonsiepe, Gui (1982) [trad. Cast., Pàg. 90-96]. Conferència pronunciada en el «Encuentro Internacional de Diseño». CENFE. Madrid, Mayo 1979.
- (1982): *A «Tecnologia» da Tecnologia. Inovação tecnológica e desenho industrial*. Ed. Edgard Blucher. São Paulo.
Trad. Cast.: *El diseño de la periferia*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona i Mèxic, 1985.
- (1997): “Über die unerquickliche Beziehung zwischen Theorie und Praxis”. A: *Formdiskurs. Zeitschrift für Design und Theorie*. Ed. Form Verlag. Frankfurt del Main. Any 2, I/1997. Pàg. 6-17.
- Borgmann, Albert (1995): “The Depth of Design”. A: Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995): Pàg. 13-22.
- Bourbaki, Nicolas (1969): *Éléments d’histoire des mathématiques*. Ed. Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts. París.
Trad. Cast.: *Elementos de historia de las matemáticas*. Ed. Alianza. Madrid. Segona edició, 1976. Vegeu: “La noción de verdad en matemáticas” i “Objetos, modelos, estructuras”. Pàg. 24-43.
- Brézillon, Michel N. (1968): *La dénomination des objets de pierre taillée. Matériaux pour un vocabulaire des préhistoriens de langue française*. Ed. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. París.
(Vegeu la introducció, Pàg. 7-10)
- Broadbent, Geoffrey i Ward, Anthony (et al). (1971): *Design Methods in Architecture*. Ed. Lund Humphries. Londres. Architectural Association. Paper 4.
Trad. Cast.: *Metodología del diseño arquitectónico*. Ed. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1971.
- Bruner, Jerome. S.
- (1960): *The Process of Education*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).
- (1966): *Studies in cognitive Growth*. Ed. John Wiley & Sons, Inc. Nova York.
Trad. Cast. “Sobre el desarrollo cognitivo I” i “Sobre el desarrollo cognitivo II”. A: *Investigaciones sobre el desarrollo cognitivo*. Ed. Pablo el Río. Pàg. 23-88. Madrid, 1980.
- (1980): “Jerome. S. Bruner”. A: Lindzey, G. (1980): *The history of psychology in autobiography*. Ed. W. H. Freeman and Company. Nova York.
Trad. Cast. “Autobiografía”. A: Bruner, Jerome S.: *Desarrollo cognitivo y educación*. Ed. Morata. Madrid, 1988. Pàg. 211-271.

- (1986): *Actual Minds, Possible Worlds*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).
Trad. Cast.: *Realidad mental y mundos posibles*. Ed. Editorial Gedisa. Barcelona, tercera reimpressió, 1996.
- Bruner, Jerome S., Goodnow, J. J., i Austin, G. A. (1956): *A Study of Thinking*. Ed. John Wiley & Sons, Inc. Nova York, Londres i Sydney. (Amb l'annex sobre el llenguatge de Brown, Roger W.)
Trad. Cast.: *El proceso mental en el aprendizaje*. Ed. Narcea, S.A. ediciones. Madrid, 1978.
- Buchanan, Richard (1992): "Wicked Problems in Design Thinking". A: Margolin, Victor i Buchanan, Richard (Editors) (1995): Pàg. 3-20.
- Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995): *Discovering design. Explorations in design studies*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago i Londres.
- Bürdek, Bernhard E.
—(1971)a: *Design-Theorie. Problemlösungsverfahren, Planungsmethoden, Strukturierungsprozesse*. Ed. (autoedició ?). Stuttgart.
Trad. It.: *Teoria del design. Procedimenti di problem-solving. Metodi di pianificazione. Processi di strutturazione*. Ed. Mursia Editore. Milà, 1977.
—(1971)c: *Design-Theorie: methodische und systematische Verfahren im Industrial Design*. Ed. (autoedició). Stuttgart.
—(1991): *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Ed. DuMont Buchverlag. Colonia.
Trad. Cast.: *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona. 1994.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt del Main.
Trad. Cast.: *Teoría de la Vanguardia*. Ed. Ediciones Península i Edicions 62, SA. Barcelona.
- Burkhardt, François (1984): "Tendences of German Design Theories in the Past Fifteen Years". A: Margolin, Victor. [editor] (1989): Pàg. 49-54.
- Calero Pérez, Roque (1983): "Bases conceptuales para un adecuado enfoque de las enseñanzas de ingeniería". A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 185-197.

- Calvera, Anna (1992): *La formació del pensament de William Morris*. Ed. Edicions Destino. Barcelona.
- Carey, Susan (1985): *Conceptual change in childhood*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts) i Londres.
- Carnap, Rudolf (1956): "Meaning and Necessity". A: *A Study in Semantics and Modal Logic*. Ed. Phoenix Books. The University of Chicago Press. Chicago i Londres. Tercera edició, 1967.
- Carpintero, Helio (1996): *Historia de las ideas psicológicas*. Ed. Piràmide, SA. Madrid.
- Case, Robbie (1985): *Intellectual Development: Birth to Adulthood*. Ed. Academic Press, Inc. Londres.
Trad. Cast.: *El desarrollo intelectual del nacimiento a la edad madura*. Ed. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, Mèxic. 1989.
- Cassirer, Ernst
- (1910): *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. (Reprograf.) Berlín. (Reeditat el 1969, facsímil, per Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt).
Trad. Fr.: *Substance et fonction. Éléments pour une théorie du concept*. Ed. Les Editions de Minuit. París, 1977.
- (1956): *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.
Trad. Cast.: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Mèxic, 1975.
- Cellérier, Guy (1979): "Estrategias cognoscitivas en la resolución de problemas". A: Chomsky, Noam i Piaget, Jean. (et al.). (1979). Trad. Cast., pàgs. 105-128.
- Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. (1971): *Artigianato e tecnica nella Società dell'Alto Medioevo Occidentale*. XVIII Settimane di studio: 2-8 abril, 1970. Tomo 1. Ed. Presso la Sede del CISAM., Spoleto.
- Chaves, Norberto
- (1988): *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA., Barcelona.
- (1991): "Cuestiones de gustos". A: *Creativity Novas*. Ed. CEENE. Barcelona, Juny 1991. Núm 1.

- Chermayeff, Serge i Alexander, Christopher (1963): *Community and Privacy. Toward a Nova Architecture of Humanism*. Ed. Doubleday & Co. Inc. Nova York.
Trad. Cast.: *Comunidad y privacidad*. Ed. Ediciones Nueva Visión SAIC. Buenos Aires, 1973.
- Chomsky, Noam
- (1968-1972): *Language and mind*. Ed. Harcourt Brace Jovanovich, inc. Nova York.
Trad. Cast.: *El lenguaje y el entendimiento*. Ed. Planeta-De Agostini. Barcelona, 1986.
- (1979): “A propósito de las estructuras cognoscitivas y su desarrollo: una respuesta a Piaget”. A: Chomsky, Noam i Piaget, Jean (et al.) (1979):
Trad. Cast., pàgs. 62-86.
- Chomsky, Noam i Piaget, Jean (et al.) (1979): *Théories du langage, théories de l'apprentissage*. Ed. Éditions du Seuil. París.
Trad. Cast.: *Teorías del lenguaje, teorías del aprendizaje*. Ed. Editorial Crítica, S.A. Barcelona. 1983.
- Cohn-Bendit, Dany (1986): *Nous l'avons tant aimée, la révolution*. Ed. Bernard Barrault. París. Col. Points actuels.
Trad. Cast.: *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1987.
- Coleman Sellers, Jr. (1886): “Oliver Evans and His Inventions”. A: *The Journal of the Franklin Institute*. Ed. Franklin Institute of the State of Pennsylvania. Philadelphia. Vol. XCII. Pàg. 4. Citat a Giedion, Siegfried. (1948). [trad. cast., pàg. 140.]
- Colquhoun, Alan (1989): *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts).
Trad. Cast.: *Modernidad y tradición clásica*. Ed. Júcar Universidad. Madrid, 1991.
- Coll, Cesar i Gillieron, Christiane (1981): “Jean Piaget y la Escuela de Ginebra: itinerario y tendencias actuales”. A: *Infancia y aprendizaje. Monografías*. Ed. Pablo del Rio i Siglo XXI. Madrid. Pàg. 56-81. Núm 2. (*Piaget*)
- Collingwood, R. G. (1946): *The idea of history*. Ed. Oxford University Press, Inc. Londres.
Trad. Cast.: *Idea de la historia*. Ed. FCE. Mèxic, 1952.

- Collins, Peter (1959): "Biological Analogy". A: *Architectural Review*. Ed. EMAP, Business and Computer Publications. Londres. Núm. 126, desembre. Pàgs 303-306.
- Collodi, Carlo [Carlo Lorenzini] (1870-1883): "Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino". A: *Fiabe e racconti. I racconti delle fate. Le avventure di Pinocchio*. Ed. Grandi Tascabili Economici Novaton. Roma 1992. Pàg. 213-320.
Trad. Cast.: *Aventuras de Pinocho. Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*. Ed. José J. de Olañeta (editor). Palma de Mallorca, 1992.
- Connerton, Paul (1980): *The tragedy of enlightenment. An essay on the Frankfurt School*. Ed. Cambridge University Press. Cambridge (et al.).
- Cress H. A. i Cheaney E. S. (1963): "Determining Design Feasibility". A: *ASME*. Ed. McGraw-Hill Book Co. Nova York. Paper núm. 63-MD-38. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)a. [trad. It., pàg. 129].
- Croce, Benedetto (1905): *Logica come scienza del concetto puro*. Ed. Casa Editrice Gius. Laterza & Figli Spa. Bari. (1917).
Trad. Cast.: (de la cinquena edició italiana): *Lógica como ciencia del concepto puro*. Ed. Poblet. Madrid i Buenos Aires, 1933.
- Cross, Nigel (1986): "L'arribada del disseny postindustrial". A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, 1986. Núm. 1. Pàg. 67-75.
- Cruz Rodríguez, Manuel (1986): *Narratividad: la nueva síntesis*. Ed. Ediciones Península i Edicions 62, SA. Barcelona.
- De Bono, Edward
- (1971): *Practical thinking: four ways to be right, five ways to be wrong, five ways to understand*. Ed. Cape. Londres.
Trad. Cast.: *La pràctica de pensar o como resolver problemas cotidianos*. Ed. Editorial Kairós, SA. Barcelona, 1973.
- (1974): *Eureka! Illustrated History of Inventions from the Wheel to the Computer*. Ed. Holt, Rinehart and Wiston. Nova York.
Trad. Cast.: *!Eureka!. Cómo y cuándo se realizaron los grandes inventos*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
- De Fusco, Renato (1970): *Storia e struttura: teoria della storiografia Architettonica*. Ed. Scientifiche italiane. Nápols.
Trad. Cast.: *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1974.

- De Fusco, Renato i Scavini, Maria Luisa (1969): “Significanti e significati della Rotonda palladiana”. A: «*Op. cit.*». Ed. Il centro i Electa. Napoli. Settembre, 1969. Núm. 16.
Trad. Cast.: “Significantes y significados de la rotonda palladiana”. A: *Para una teoría de la arquitectura*. Ed. Publicaciones del COACB. Barcelona, 1972. Pàg. 81-96.
- Dixon, John R.
—(1966): *Design Engineering: Inventiveness, Analysis and Decision Making*. Ed. McGraw-Hill Book Co. Nova York.
Trad. Cast.: *Diseño en ingeniería: inventiva, análisis y toma de decisiones*. Ed. Limusa-Wiley. Mèxic D.F.
—(1991): “Engineering Design Science. The State of Education”. A: *Mechanical Engineering*. Febrer. Ed. The American Society of Mechanical Engineering. Nova York. Pàg. 64-67.
- Doordan, Dennis P. (1995): *Design History. An Anthology*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts).
- Durkheim, Émile i Mauss, Marcel (1901-1902): “De quelques formes primitives de classification. Contribution a l’étude des représentations collectives”. A: *L’Année sociologique*. Ed. Félix Alcan, éditeur. Ancienne librairie Germer Baillière et Cia. París, 1903. Vol VI. Pàg. 1-72.
Trad. Cast.: “Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”. A: *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*. Ed. Ariel. SA. Barcelona, 1996. Pàg. 23-103.
- Eco, Umberto (1976): *A theory of semiotics*. Ed. Valentino Bompiani & Co. Milà.
Trad. Cast.: *Tratado de semiótica general*. Ed. Lumen. Barcelona, 1977.
- Ertas, A. i Jones, John Christopher (1993): *The Engineering Design Process*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.
- Escorsa Castells, Pere (1983): “L’enginyer industrial com a innovador”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l’enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 168-170.
- Farrington, Benjamin (1951): *Francis Bacon. Philosopher of Industrial Science*. Ed. Lawrence and Wishart Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Francis Bacon. Filósofo de la revolución industrial*. Ed. Editorial Ayuso. Madrid, 1971.

- Ferré Casamada, Francesc (1983): “Definició del que ha d’ésser l’Enginyer Industrial: un bon Director d’Empreses Industrials”. A: *Jornades sobre la formació i titulació de l’enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 160-161.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Ed. Éditions Gallimard. París.
Trad. Cast.: *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI editores. Mèxic i Madrid, 1968. Segona edició, 1993.
- Frampton, Kenneth (1980): *Modern Architecture: A Critical History*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres.
Trad. Cast. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona. Setena edició, 1994.
- Freeze, Karen J. (1991)(?): “Research Strategy and the Case Study Methodology”. A: *Designing for Product Success*. Ed. The Design Management Institute. The Design Council. Londres. Pàg. 15-19. (*)
- Frege, Gottlob (1892): “Über Sinn und Bedeutung”. A: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. Ed. Pfeffer. Halle an der Saale (Leipzig). Núm. 100 (nova sèrie). Pàg. 25-50.
Trad. Cast.: “Sobre sentido y referencia”. A: *Estudios sobre semántica*. Ed. Editorial Ariel, S.A. Barcelona. Pags. 49-84.
- Fry, Tony (1995): “Sacred Design I. A Re-creational Theory”. A: Buchanan, Richard i Margolin, Victor (1995): Pàg. 190-218.
- Fullaondo, Juan Daniel (1973): “Max Bill”. A: *Nueva Forma*. Setembre. Ed. Nueva Forma (HISA). Madrid, 1973. Núm. 92.
- García Bacca, Juan David (1982): *Antropología filosófica contemporánea (Diez Conferencias, 1955)*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- García-Noblejas, Juan José (1982): *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Ed. Universidad de Navarra. Pamplona.
- Garroni, Emilio (1972): *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali. Problemi teorici e applicativi*. Ed. Casa Editrice Gius. Laterza & Figli Spa. Bari.
Trad. Cast.: *Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1975.

- Giedion, Siegfried (1948): *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonimous History*. Ed. Oxford University Press, Inc. Oxford.
Trad. Cast.: *La mecanización toma el mando*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978.
- Gimpel, Jean (1975): *La Révolution industrielle du Moyen-Âge*. Ed. Éditions du Seuil. París.
Trad. Cast.: *La revolución industrial en la Edad Media*. Ed. Taurus Ediciones, SA. Madrid, 1981.
- Goethe, Johan Wolfgang von (1790; 1808; 1832-1842): *Faust*.
Edicions: *Faust, Ein fragment*. Ed. Göschen, 1790; *Faust, Eine Tragödie. Erster Teil*. Ed. Cotta. Tübingen, 1808; *Faust*. Ed. Cotta. Tübingen, 1832-1842.
Trad. Cast. consultada: *Fausto*. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.
- Gombrich, E. H. (1963): *Meditations on a Hobby Horse*. Ed. Phaidon Press Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1968.
- Gregory, S. A.
—(1972): *Creativity and Innovation in Engineering*. Ed. Botterworths. Londres.
—[editor] (1966): *The Design Method*. Ed. Botterworths. Londres.
Trad. It.: *Progettazione razionale*. Ed. Marsilio Editori. Pàdua, 1970.
- Gropius, Walter
—(1922): “La vitalidad de la idea de la Bauhaus”. Citat a: Wingler, Hans M. (1962), (trad. Cast. Pàg. 68-70). (Apunts del 3 de Febrer de 1922 per una circular als professors de la Bauhaus).
—(1956-1967): *Apollo in der demokratie*. (Al·locució pronunciada en ocasió de la recepció del «Premi Goethe». Hamburg, 1956). Ed. Florian Kuferberg Verlag. Mainz.
Trad. Cast.: *Apolo en la democracia*. Ed. Monte Avila. Caracas, 1968. Pàg. 15-20.
—(1961-1967): (Al·locució pronunciada en ocasió de la recepció de la Medalla Albert a la Royal Society of Arts. Londres, 9 novembre 1961). A: *Apollo in der demokratie*. Ed. Florian Kuferberg Verlag. Mainz.
Trad. Cast.: “«El Árbol de la Vida» y las «Espirales de Venta»”. A: *Apolo en la democracia*. Ed. Monte Avila. Caracas, 1968. Pàg. 35-37.

- Gros, Jochen (1983): *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache*. Ed. Hochschule für Gestaltung. Offenbach am Main.
- Guespin, L. (1971): “Le discours politique”. A: *Langages*. Núm.23. Setembre. Ed. Larousse. París. Pàg. 10. Citat a: García-Noblejas, Juan José (1982). Pàg. 25.
- Guillaume, Paul. (1937): *La psychologie de la forme*. Ed. Flammarion. París. Trad. Cast.: *Psicología de la forma*. Ed. Psique. Buenos Aires, 1976.
- Hall, Arthur. D. (1962): *A Methodology for Systems Engineering*. Ed. Van Nostrand Company. Princeton, N J.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1817-1827-1830): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Heidelberg. Trad. Cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1997.
- Heskett, John
- (1980): *Industrial design*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres. Trad. Cast.: *Breve historia del diseño industrial*. Ed. Del Serbal. Madrid, 1985.
 - (1989): “Integrating Design into Industry. Part I”. A: *Design Processes Newsletter*. Ed. Illinois Institute of Technology, Institute of Design. Chicago, 1989. Vol. 3, Núm 2. Pàg. 1-6.
- Hintikka, Jaakko (1976): “The Intentions of intentionality”. A: Hintikka, Jaakko, Macintyre, Alasdair, Winch, Peter, (et al.) (Manninen, Juha i Toumela, Raimo [Compiladors]: *Articles from «Essays on Explanation and Understanding»*. Ed. D. Reidel Publishing Company. Dordrecht. Trad. Cast.: “Las intenciones de la intencionalidad”. A: *Ensayos sobre explicación y comprensión*. Ed. Alianza. Madrid, 1980. Pàg. 9-40.
- Höfler, Kandel, Kohlsdorf, Kreuz (1970): “Der Entwurfsprozeß und Verfahren zum methodischen Entwerfen”. A: Joedicke J. [editor]: *Arbeitsberichte zur Planungsmethodik*. Ed. Institut für Grundlagen der modernen Architektur (IGMA). Stuttgart. Vol. IV, Entwurfsmethoden in der Bauplanung. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 9.
- Horkheimer, Max, i Adorno, Theodor W. (1944-1947): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ed. Querido Verlag N. V. Amsterdam. (per l’edició de 1947). Primera edició com *Philosophische Fragmente*, 1944. Segona edició, 1947. Tercera edició en alemany de 1969, Ed. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt del Main. Trad. Cast.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Editorial Trotta, SA. Madrid, 1994.

- Horta, Victor (1936): “Le Diplôme d’architecte”. A: Victor Horta. *Questions d’architecture et d’urbanisme. Textes choisis*. Ed. Académie royale de Belgique. Brussel·les, 1996. Pàg. 47-59.
- Hubka, Vladimir i Eder, W. Ernst
- (1980): *Allgemeines Vorgehensmodell des Konstruierens*. Ed. Fachpresse Goldach. Zürich.
- Trad. angl. (segona edició). *Engineering Design. General Procedural Model of Engineering Design*. Ed. Heurista. Zürich, 1992.
- Trad. It.: *Modello Generale del Processo di Progettazione*. Ed. Marsilio Editori. Venècia, 1981. Especialment cap. I. “Storia di Robinson”, pàg. 11-12.
- (1984): *Theorie Technischer Systeme: Grundlagen einer wissenschaftlichen*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg, Nova York. (segona edició).
- Trad. angl.: *Theory of Technical Systems. A total concept theory for engineering design*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg (et al.), 1988. Edició revisada de l’original.
- (1992): *Einführung in die Konstruktionswissenschaft*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg.
- Trad. angl. (edició revisada i augmentada): *Design Science: Introduction to the Needs, Scope and Organization of Engineering Design Knowledge*. Ed. Springer-Verlag Londres, htd. Londres, 1996.
- Huchingson, R. Dale (1981): *Nova Horizons for Human Factors in Design*. Ed. McGraw-Hill Book Co. Nova York (et al.).
- Inhelder, Bärbel i Piaget, Jean (1959): *La gènese des structures logiques élémentaires. Classifications et sériations*. Ed. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel i París.
- Trad. Cast.: *Genesis de las estructuras logicas elementales. Clasificaciones y seriaciones*. Ed. Guadalupe. Buenos Aires, 1975. Especialment cap III. [trad. cast., pàgs. 71-165].
- Jacob, A. i Auroux, S. (1989 -): “Dictionnaire: Les notions philosophiques”. A: *Encyclopédie philosophique universelle*. Ed. Presses Universitaires de France. París. Tome II. Pàg. 2590-2594.
- Jacobson, Max / Alexander, Christopher (1971): A: *Design Methods Novasletter*. Març 1971. (*)
- Trad. Cast.: Jacobson, Max - Alexander, Christopher: “Max Jacobson entrevista a Christopher Alexander”. A: *Alexander, Christopher: La estructura del medio ambiente*. Ed. Tusquets editor. Barcelona, 1971. Pàg. 1-10. (Separata).

- Jones, John Christopher ('Chris Jones')
- (1963): "A Method of Systematic Design". A: Jones, Christopher John i Thornley, D. G. [editors]: *Conference on Design Methods*. Ed. Pergamon Press Ltd. Oxford.
Trad. It.: "Un metodo di progettazione sistematica". A: Jones, Christopher John i Thornley, D. G.: *La metodologia del progettare*. Ed. Marsilio Editori. Vicenza, 1967. Pàg. 53-77.
 - (1966): "Design Methods Reviewed". A: Gregory, S. [editor]. (1966): *The Design Method*. Ed. Botterworths. Londres.
Trad. It. (que conté la traducció de l'article de Jones amb el títol: "Rassegna dei metodi di progettazione") *Scienza e progetto*. Ed. Marsilio Editori. Padua. 1967.
 - (1968): "Report on the State of Design Methodology"(?). A: Broadbent, Geoffrey, Ward, Anthony (et al.) (1971).
Trad. Cast.: "Informe sobre la situación de la metodología de diseño". A: trad. Cast. Pàg. 385-395.
 - (1984): *Essays in Design*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Chichester.
Trad. Cast.: *Diseñar el Diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1985.
- Kahn, Louis I. (1955): "Order and Form". A: *Perspecta. The Yale architectural Journal*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts). Núm. 3.
Trad. Cast.: "Orden y forma". A: *Forma y diseño*. Ed. Ediciones Nueva Visión SAIC. Buenos Aires, 1984. Pàg. 62-63.
- Kant, Immanuel (1781-1787): *Kritik der Reinen Vernunft*. Ed. Johann Friedrich Hartknoch. Riga.
Trad. Cast. consultada: *Crítica de la razón pura*. Ed. Ediciones Alfaguara. 1978.
- Katz, R.H. (1985): *Information Management for Engineering Design Applications*. Ed. Springer Verlag. Nova York.
- Kennedy, J. F. (1961): "Missatge al Congrés sobre el desenvolupament de la vivenda i la comunitat." Citat a: Chermayeff, Serge y Alexander, Christopher (1963): Pàg. 25.
- Kesselring, F. (1964): "Technisch-wirtschaftliches Konstruieren". A: *VDI-Zeitschrift*. (Vereines Deutscher Ingenieure). Berlín. Núm 30.
- Kimpel, Dieter. (1986): "La sociogenèse de l'architecte moderne". A: *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age*. Ed. Picard. París. Vol I. "Les Homes". Pàg. 135-149.

Klee, Paul (1898-1918): *Tagebücher 1898-1918*. Editat per Felix Klee. Colonia, 1957. Pàg. 317. Citat a: Wick, Rainer (1982). Pàg. 209.

Klir, George J. (1985): *Architecture of Systems Problem Solving*. Ed. Plenum Press. Nova York.

Koen, B. V. (1985): *Definition of the Engineering Method*. Ed. ASEE. Washington DC.

Koenig, Giovanni Klaus (1991): *Il design è un pipistrello, mezzo topo mezzo uccello*. Ed. La casa Usher. Grupo editoriales fiorentino. Florència.

Köhler, Wolfgang

—(1929): *Gestalt Psychology*. Ed. Liveright Publishing Corporation. Nova York.

Trad. Cast.: *Psicología de la Configuración*. Ed. Ediciones Morata, SA. Madrid, 1967.

—(1930(?)): “Some Tasks of Gestalt Psychology”. A: Alfred Adler, (et al.), Murchison, Carl. (1930): *Psychologies of 1930*. Ed. Clark Univeristy Press. Worcester [etc.], 1930. Col. The International University series in Psychology. 2. Cap. 8. Pàg. 143-160. (Nota: no s’ha pogut trobar una edició anterior en alemany.) (*)

Trad. Cast.: “Algunos aspectos de la psicología de la Gestalt”. A: Köhler, W., Koffka, K. i Sander, F.: *Psicología de la forma*. Ed. Editorial Paidós SACIF. Buenos Aires. Tercera edició, 1973. Pàg. 7-42.

—(1938): *The Place of Value in a World of Facts*. Ed. Liveright Publishing Corporation. Nova York.

Kosko, Bart. (1993): *Fuzzy Thinking. The Nova Science of Fuzzi Logic*. Ed. Harper Collins. Londres.

Trad. Cast.: *Pensamiento borroso. La nueva ciencia de la lógica borrosa*. Ed. Crítica. Barcelona, 1995.

Krick, Edward V.

—(1965): *An Introduction to Engineering and Engineering Design*. Ed. John Wiley & Sons, Inc. Nova York. Segona edició de 1969.

Trad. Cast.: *Introducción a la Ingeniería y al Proyecto en la Ingeniería*. Ed. Limusa-Wiley. Mèxic, 1967.

—(1976): *An Introduction to Engineering: methods, concepts and issues*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Nova York.

Kripke, Saul. A. (1988): *Naming and Necessity*. Ed. Basil Blackwell Publisher Ltd. Oxford.

Trad. Cast.: *El nombrar y la necesidad*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de Mèxic. Mèxic, 1995.

- Kruft, Hanno-Walter (1985): *Geshichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur gegenwart*. Ed. C. H. Beckshe Verlagsbuchhandlung. München.
Trad. Cast.: *Història de la teoria de la arquitectura*. Ed. Alianza. Madrid, 1990.
- Kuhn, Thomas S. (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Ed. University of Chicago Press. Chicago.
Trad. Cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Mèxic, Madrid i Buenos Aires, 1971. Novena edició 1984.
- Lampugnani, V. M. [Editor]. (1983): *Lexikon der Architektur des 20 Jahr/hunderts*. Ed. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart.
Trad. Cast.: *Enciclopedia de la arquitectura del siglo XX*. Ed. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1989.
- Le Corbusier
- (1925): “Carta de Le Corbusier a la senyora Meyer de 1925.” Citat a: Fernández, Francesc (1989): “L’ordre narratiu”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava. Barcelona. Núm. 3. Pàg. 35-39.
- (1926): “Carta de Le Corbusier a la senyora Meyer de febrer de 1926”. Citat a. Parcerisas, Jordi (1989): “Canvis. Ètica i estètica”. A: *Temes de disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava. Barcelona. Núm. 3. Pàg. 25-34.
- Leech, D. J. (1972): *Management of Engineering Design*. Ed. John Wiley & Sons, Ltd. Londres.
- Lenkiewicz, Wladyslaw, i Sielicki, Adam (1991): “Education in Design”. A: *Design Methods and Theories*. Ed. Donald. P. Grand (Design Methods Institute and Design Methods Grup. California Polytechnic State University) i Wojciech W. Gasparski. Sant Luis Obispo i Warsaw. 1991. Vol. 25, núm. 4.
- Lewin, Kurt
- (1949): “Cassires’s Philosophy of Science and the Social Sciences”. A: Schilpp, Paul Arthur (comp.): *The Philosophy of Ernst Cassirer*. Ed. Library of Living Philosophers. Evanston. Vol. III. Pàg. 275. Citat per Cartwright, Dorwin en el prefaci del llibre: Lewin, Kurt (1951). Trad. Cast., pàg. 14.
- (1951): *Field Theorie in social Science. Selected Theoretical Papers*. (Editat per Dorwin Cartwright). Ed. Tavistock Publications LTD. i Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *La teoria del campo en la ciencia social*. Ed. Paidós. SAICF. Buenos Aires, 1978.

- Löblich, Bernd (1976): *Grundlagen der Industrieproduktgestaltung*. Ed. Karl Thieming. München.
Trad. Cast.: *Diseño industrial. Bases para la configuración de los productos industriales*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1981.
- Loewy, Raymond (1951): *Never leave well enough alone. the personal record of an industrial designer*. Ed. Simon & Schuster. Nova York.
Versió alem.: *Häßlichkeit verkauft sich schlecht: die erlebnisse d. erfolgreichsten formgeslarters unserer zeit*. Ed. Hans Achim Weseloh. Düsseldorf, 1953.
Trad. Cast.: *Lo feo no se vende*. Ed. Editorial Iberia, SA. Barcelona, 1955.
- Logan, Brian (1995): “Entendre l’estructura de problemes com a formació heurística en disseny”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona. Núm. 12. Pàg. 165-228.
- Loos, Adolf
- (1903): “Aus meinem Leben”. A: *Trotzdem*. (*)
Trad. Cast.: “Un episodio de mi vida”. A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1972. Pàg. 155.
- (1903): “Das Heim”. A: *Das Andere*. (‘Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich’). Al primer núm. de la revista *Kunst* publicada per Peter Alterberg. Wien.
Trad. Cast.: “El hogar”. A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1972. Pàg. 156-157.
- (1903): “Was man druckt”. A: *Das Andere*. (‘Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich’). Any I, núm. 2, 15 d’octubre. Wien, 1903.
Trad. Cast.: “Lo que se imprime”. A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1972. Pàg. 116.
- (1904): “Keramika”. A: *Die Zukunft*. (*)
Trad. Cast.: “Cerámica”. A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1972. Pàg. 104.
- (1908): “Kulturentartung”. A: *Trotzdem*. (*)
Trad. Cast.: “Degeneración de la civilización”. A: Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1972. Pàg. 119.
- Loynaz, Dulce María (1958): *Un verano en Tenerife*. Ed. Editorial Letras Cubanas. L’Havana.

- Llovet, Jordi (et alt)(1979): *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.
- MacIntyre, Alasdair C. (1988): *Whose Justice? Which Rationality?*. Ed. Duckworth. Londres.
Trad. Cast.: *Justicia y racionalidad: conceptos y contextos*. Ed. Ediciones Internacionales Universitarias. Barcelona, 1994.
- Magalhães-Vilhena, Vasco de
- (1965): Comunicació presentada en el Col·loqui Internacional «Probleme der Spätantike», de l'Institut für griechisch-römische Altertumskunde de L'Acadèmia de ciències de Berlín. Del 29 de novembre al 3 de desembre de 1965. (*)
Trad. Cast.: *Desarrollo científico, tècnico y obstáculos sociales al final de la antigüedad*. Ed. Ayuso. Madrid, 1971.
 - (1984): *Antigos e modernos : estudos de história social das ideias*. Ed. Livros Horizonte. Lisboa.
Trad. Fr.: *Anciens et modernes. Études d'histoire sociale des idées*. Ed. Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie. (amb la participació de la Fondation Gulbenkian). París, 1986.
- Maldonado, Tomás.
- (1958): Conferencia pronunciada en la Gran Exposició Universal de Brussel·les (Expo 58), el 18 de setembre. (*)
Trad. Cast.: “El diseño y las nuevas perspectivas industriales”. A: Maldonado, Tomás. (1974)a. Trad. Cast., pàg. 71-79.
 - (1964): “Ciencia y proyectación”. A: Maldonado, Tomás. (1974)a: Trad. Cast., pàg. 171-186. (*)
 - (1974)b: “Apuntes sobre la iconicidad” (*). A: Maldonado, Tomás. (1974)a. Trad. Cast., pàg. 229-264.
 - (1974)a: *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets. 1946-1974*. Ed. Giulio Einaudi Editore, s.p.a. Torí.
Trad. Cast.: *Vanguardia y Racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1977.
 - (1976): *Disegno industriale: Un riesame. definizione*. Storia. Bibliografia. Ed. Feltrinelli. Milà.
Trad. Cast.: *El diseño industrial reconsiderado*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1977.

Mallol i Esquefa, Miquel

- (1989): “Procés de disseny i forma narrativa”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona. Núm. 3. Pàg. 83-91.
- (1996): “Memòria crítica de tres debats escolars”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona. Desembre 1996. Núm. 13. Pàg. 173-181.

Manieri Elia, Mario (1976): *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*. Ed. Laterza & Figli spa. Roma.

Trad. Cast.: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. SA. Barcelona, 1977.

Manzini, Ezio

- (1986): *La materia dell'invenzione*. Ed. Arcadia s.r.l. i Montedison. Milà.
Trad. Cast.: *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Ed. CEAC. Barcelona 1993.
- (1990): *Artefacti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*. Ed. Domus Academy. Milà.
Trad. Cast.: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Ed. Celeste y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid, 1992.
- (1994): “Physis i disseny. Interaccions entre natura i cultura”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona. Setembre, 1994. Núm. 10. Pàg. 95-129.

Marculli, Attilio (1970): *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Ed. G. C. Sansoni s.p.a. Florència. Segona edició, 1972.

Trad. Cast. *Teoría del campo. Curso de educación visual*. Ed. Xarait i Alberto Corazón. Madrid, 1978.

Margolin, Victor

- (1991): “Els estudis de disseny i l'educació dels dissenyadors”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, 1991. Núm. 6. Pàg. 37-54.
- [editor] (1989): *Design Discourse. History. Theory. Criticism*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago i Londres.

Margolin, Victor i Buchanan, Richard [editors] (1995): *The Idea of Design*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts).

- Marin, Louis (1971): *Estudes sémiologiques. Escritures, Peintures*. Ed. Klincksieck. París.
Trad. Cast.: *Estudios semiològicos*. Ed. Comunicación. Madrid, 1978.
Vegeu: “Elementos para una semiologia pictórica”. Pàg. 25-61.
- Martí Arís, Carlos (1993): *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Ed. Demarcación de Barcelona del Colegio de arquitectos de Cataluña i Ediciones del Serbal. Barcelona.
- Martí Font, Josep Maria
- (1985): “L’ornament en l’artefacte industrial, per un programa de recerca”. A: *Imatge i Entorn*. Ed. Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. Desembre, 1985. Núm. 1. Pàg. 123-141.
- (1986): “Disseny i ètica”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, octubre de 1986. Núm. 1. Pàg. 123-129.
- Martín Hernández, Manuel J. (1997): *La invención de la Arquitectura*. Ed. Celeste. Madrid.
- Martinell, Cesar.
- (1951): *Gaudí i La Sagrada Familia comentada per ell mateix*. Ed. Aymà. Barcelona.
- (1954): *Gaudinismo*. Ed. Amigos de Gaudí. Barcelona.
- Marx, Carl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. 1 Buch: Der Produktionsprozess des Kapitals. Ed. Meissner. Hamburg.
Trad. Cat.: *El capital*. Llibre primer. Secció primera. Ed. Edicions 62. Barcelona, 1984.
- Marzoa, Felipe Martínez (1990): *De Grecia y la filosofía*. Ed. Universidad de Murcia. Murcia.
- Maser, Siegfried (1970): “Methodische Grundlagen zum Entwerfen von Lösungen komplexer Probleme”. A: Joedicke J. [editor]: *Arbeitsberichte zur Planungsmethodik*. Ed. Institut für Grundlagen der modernen Architektur (IGMA). Stuttgart. Vol. IV. Entwurfsmethoden in der Bauplanung. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)a. (trad. It. pàg. 124). Citat també a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 11-12.
- McCrary R. J. (1966): “The Design Method in Practice”. A: Gregory S.A. [edit] (1966): *The Design Method*. Ed. Botterworths. Londres.
Trad. It.: “Il Metodo di Progettazione nella pratica professionale”. A: *Progettazione razionale*. Ed. Marsilio Editori. Pàdua, 1970. Pàg. 24-36.

- Mill, John Stuart (1875): "A System of Logic ratiocinative and inductive". A: *Collected works of John Stuart Mill*. Ed. University of Toronto Press i Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres, 1973-1974.
- Miller, George A. (1956): "The Magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information" A: *The Psychological Review*. Ed. American Psychological Association, (et al.). Washington, (et al.). Vol 63. Núm. 2. Març. Pàg. 81-97.
- Miller, George A., Galanter, Eugene, i Pribram, Karl H. (1960): *Plans and the Structure of Behavior*. Ed. Henry Holt and Company. Nova York.
- Mitchell, C. Thomas (1993): *Redefining designing. From Form to Experience*. Ed. Van Nostrand Reinhold. Nova York.
- Montañà, Jordi. (1988): *Cómo diseñar un producto*. Ed. IMPI. i Ministerio de Industria y Energía. Madrid.
- Montserrat, Josep (1983): "L'enginyer industrial, encara un home de la Il.lustració?" A: *Jornades sobre la formació i titulació de l'enginyer industrial*. Ed. Sirocco-COEIC. Barcelona, 1983. Pàg. 24-29.
- Monturiol, Narcís (1891): *Ensayo sobre el arte de navegar por debajo del agua*. Ed. Henrich y C^a. Barcelona.
Trad. Cat. (Carles Rahola, 1919): *Assaig sobre l'art de navegar per dessota l'aigua*. Ed. Edicions científiques catalanes. Barcelona, 1986.
- Morris Asimow (1962): *Introduction to Design*. Ed. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliff.
Trad. It.: *Principi di progettazione*. Ed. Marsilio Editore. Pàdua, 1968.
- Morris, Charles (1938): "Foundations of the Theory of Signs". A: *International Encyclopedia of Unified Science*. Ed. University of Chicago Press. Chicago. Vol. 1. Cap. 2.
Trad. Cast.: *Fundamentos de la teoria de los signos*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, SA. Barcelona, 1994. (segona edició).
- Morris, William (1885): "The worker's share of art". A: *Commonweal*. Abril, 1885. Vegeu: Briggs, Asa (1962): *William Morris Selected Writings and designs*. Ed. Penguin. Hardmonsworth. Pàg. 140-143.
Trad. Cast.: *Arte y sociedad industrial*. Ed. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975. Pàg. 183-188.
- Mounin, Georges (1968): *Saussure ou le structuraliste sans le savoir*. Ed. Éditions Seghers. París.
Trad. Cast.: *Saussure. Presentación y textos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1971.

- Mukarovsky, Jan (1942-1966): "Místo estetické funkce mezi ostatními". A: *Studie z estetiky*. Ed. Odeon. Praga. [conferencia en el Cercle lingüístic de Praga 26 de novembre de 1942].
Trad. Cast.: "El lugar de la función estética entre las demás funciones". A: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1977. Pàg. 122-138.
- Müller-Krauspe, Gerda (1978): "La teoría del diseño desde el punto de vista de una praxis en evolución". A: *Designtheorien*. Ed. IDZ. Berlín. Citat a Bürdek, Bernhard E. (1991). Pàg 169.
- Mumford, Lewis (1934): *Technics and Civilization*. Ed. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. & World, Inc. San Diego (et al.), 1963. Nova introducció a l'edició de 1962.
Trad. Cast.: *Técnica y Civilización*. Ed. Alianza. Madrid, 1982.
- Nowell, Allen, Shaw, J. C. i Simon, Herbert A. (1958): "Elements of a theory of human problem solving". A: *Psychological Review*. Ed. American Psychological Association, (et al.). Washington, (et al.). Vol. 65. Núm. 3. Pàg. 151-166.
- Ogden, C. K. i Richards, I. A. (1923): *The meaning of meaning*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *El significado del significado. Una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona, Buenos Aires. 1984.
- Ore, Oystein (1970): *Les Graphes et leur applications*. Ed. Dunod. París.
Trad. angl.: *Graphs and their Uses*. Ed. Mathematical Association of America (?). (*)
Trad. Cast.: *Grafos y sus aplicaciones*. Ed. DLS-Euler, Editores. Madrid, 1995.
- Pahl, G. i Beitz, W. (1977): *Konstruktionslehre*. Ed. Springer-Verlag. Berlín, Heidelberg.
Trad. angl.: *Engineering Design. A systematic approach*. Ed. The Design Council i Springen-Verlag. Londres, Berlín, Heidelberg (et al.), 1988.
- Palmer, Jerry i Dodson, Mo (1996): *Design and Aesthetics. A Reader*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres i Nova York.
- Papanek, Victor (1972): *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. Ed. H. Blume. Madrid, 1973.

- Papiol, Anna (1994): *La mirada de Narcís*. Ed. 3i4 edicions i Eliseu Climent, editor. València.
- Peacocke, Christopher (1992): *A Study of Concepts*. Ed. The Massachusetts Institute of Technology Press. Cambridge (Massachusetts) i Londres.
- Peirce, Charles Sanders. (1902):. A: Baldwin, James Mark [editor]: *Dictionary of philosophy and psychology*. Ed. Peter Smith, Gloucester, Massachusetts. Vegeu: Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers*. Ed. The Balknap Press i Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1931-1958. Ed. The Macmillan & Co., Ltd. Londres i Nova York, 1901-1905. Vol. 2. Citat a: Kosko, Bart (1993): Trad. Cast. pàg. 123. Nota: no hem sabut trobar el text original ni amb les indicacions de Kosko ni en l'edició de 1960 del "Dictionary.." (Caldria revisar aquesta cita amb més atenció que ho hem pogut fer nosaltres; el mateix tó de repté del text no correspon al que seria típic d'un diccionari)^(*)
- Pérez Carreño, Francisca (1988): *Los placeres del parecido. Icono y Representación*. Ed. Visor. Madrid.
- Pérez Otero, Manuel (1999): *Conceptos modales e identidad*. Ed. Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Pevsner, Nikolaus (1968): *The Sources of Modern Architecture and Design*. Ed. Thames & Hudson, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1978.
- Pey i Estrany, Santiago. (1963): *Introdució al Disseny industrial*. Ed. Rafael Dalmau. Barcelona.
- Piaget, Jean
—(1951): "L'explication en sociologie". A: *Introduction à l'épistémologie génétique*. Ed. Presses Universitaires de France. París. Vol. III. (La pensée biologique, la pensée psychologique et la pensée sociologique).
Trad. Cast.: "La explicación en sociología". A: *Estudios sociológicos*. Ed. Planeta-De Agostini. Barcelona, 1986. Pàg. 15-112.
—(1970): *Psychologie et Épistémologie*. Ed. Société Nouvelle des Éditions Gonthier. París.
Trad. Cast.: *Psicología y epistemología*. Ed. Editorial Ariel, SA. Barcelona, 1971.
- Piaget, Jean (et al.) (1967): *Problèmes de psycho-linguistique*. Ed. Presses Universitaires de France. París.
Trad. Cast.: *Introducción a la psicolingüística*. Ed. Nueva Visión, SAIC. Buenos Aires, 1977.

- Piaget, Jean i Berlyne, D. E. (1960): *Théorie du comportement et operations*. Ed. Presses Universitaires de France. París. Pàg. 61. Citat a: Coll, Cesar i Gillieron, Christiane (1981). Pàg. 61.
- Pitarch, Antonio José i De Dalmases Balañá, Nuria (1982): *Arte e indústria en España, 1774-1907*. Ed. Editorial Blume. Barcelona.
- Pizzocaro, Silvia (1994): “Una metàfora darwiniana. Objectes, sistemes artificials i mutacions tecnològiques en una perspectiva evolutiva”. A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, setembre 1994. Núm 10. Pàg. 53-92.
- Plató
- Gorgias*. Edició Cast. A: Diàlogos II. Ed. Editorial Gredos, S.A. Madrid. Pàg. 7-145.
- La República*. (Llibre IX, 582). Edició Cast. A: Ed. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1983. Pàg. 266 i 267.
- Ponge, Francis (1942): *Le parti pris des choses. Suivi de Proèmes*. Edició de 1967. Ed. Gallimard. París.
- Trad. Cat.: *El partit pres de les coses*. Ed. Edicions del Mall. Barcelona, 1987.
- Powell, Earl N. (1991(?)): “Design and Decisions”. A: *Designing for Product Success*. Ed. The Design Management Institute. The Design Council. Londres (?). Pàg. 11-14.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1925): “The Mother’s Brother in South Africa”. A: *South African Journal of Science*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres, 1969. Reeditat a: *Structure and Function in Primitive Society*. Núm. XXI. Pàg. 542-555.
- Trad. Cast.: *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Ed. Ediciones Península. Edicions 62, S.A. Barcelona, 1972.
- Ragué Arias, María-José (1970): “Christopher Alexander. Su visión de la arquitectura. Su lenguaje arquitectónico”. A: *CAU*. Ed. COAATCB. Barcelona, Maig-Juny 1971. Núm. 7. Pàg. 52-57.
- Read, Herbert (1934): *Art and Industry*. Ed. Faber and Faber, Ltd. Londres.
- Trad. Cast.: *Arte e Industria. Principios del diseño industrial*. Ed. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1961.
- Ricard, André
- (1982): *Diseño. ¿Por qué?*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.

- (1993): Resposta a la consulta: «El disseny, eina de futur». A: *Temes de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, abril 1993. Pàg. 80-81. Núm. 8.
- Riegl, Aloïs (1903): *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Ed. Braumüller. Wien.
Trad. Cast.: *El culto moderno a los monumentos*. Ed. Visor. Madrid, 1987.
- Rittel, H. (1970): “Der Planungsprozess als iterativer Vorgang von Varietäts-einschränkung”. A: *Entwurfsmethoden in der Bauplanung*. Ed. Krämer Verlag. Stuttgart, Berlín. Citat a Bonsiepe, Gui (1975). Pàg 151.
- Rodríguez, Gerardo M. (1987(?)): *Manual de Diseño Industrial*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. i UAM-A. Mèxic. (*)
- Rodríguez Morales, Luis (1989): *Para una teoría del diseño*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Tilde Editores, S.A. Mixcoac, Mèxic D. F.
- Rosenstein, Allen B., Rathbone, Robert R. i Schneerer, William F. (1964): *Engineering Communications*. Ed. Prentice-Hall, Inc. Nova York. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 11-12.
- Rossi, Paolo (1974): *Francesco Bacon*. Ed. Giulio Einaudi editore, s.p.a. Torí.
Trad. Cast.: *Francis Bacon. De la magia a la ciencia*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- Royal Institute of British Architects. RIBA. (1965): *Handbook of Architectural Practice and Management*. Londres.
- Russell, Bertrand (Robert Charles Marsh. [editor]). (1956): “Logic and Knowledge”. A: *Logic and Knowledge: essays, 1901-1950*. Ed. Allen & Unwin Hymn. Londres.
Trad. Cat.: *Lògica i coneixement: tres assaigs*. Ed. Laia. Barcelona, 1985.
- Sánchez-Vidal, Agustín (1990): *Sol y sombra*. Ed. Planeta. Barcelona.
- Sartre, Jean-Paul (1948): *L'Existencialisme est un humanisme*. Ed. Les Éditions Nagel. Genève.
Trad. Cast. *El existencialismo es un humanismo*. Ed. Edhasa. Barcelona, 1989.
- Schaer, Walter (1968-69): “Modell für einen Industrial Design-Prozeß” A: *General Information for Industrial Design Students*. Auburn University. Citat a: Bürdek, Bernhard E. (1971)b. Pàg. 11-12.

- Scheps, Ruth [coord.] (1996): *Les sciences de la prévision*. Ed. Éditions de Seuil i France Culture. París.
 Trad. Cat: *Ciències de la previsió*. Ed. La Magrana. Barcelona, 1998.
 En concret vegeu: “El perquè de la prospectiva. Entrevista amb Hugues de Jouvenel”. Pàg. 13-25, i també vegeu: “Previsió i concepció del temps. Entrevista amb Bernard Piettre”. Pàg. 26-37.
- Schön, Donald A.
 —(1983): *Reflective Practitioner*. Ed. Basic Books. Nova York.
 —(1987): *Educating the reflective Practitioner*. Ed. Jossey-Bass Publishers. San Francisco i Londres.
 Trad. Cast.: *La formación de los profesionales reflexivos. Hacia un diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Ed. Paidós i Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1992.
- Schricker, Edward A. (1986): “El vestit de festa de la ciència i el vestit d’artista del dissenyador”. A: *Temas de Disseny*. Ed. Servei de Publicacions Elisava, Fundació CIC. Barcelona, 1986. Núm. 1. Pàg. 85-94.
- Searle, John (1958): “Proper Names”. A: *Mind*. Ed. Oxford University Press (et al.). Oxford (et al.). Núm. 67. Abril.
- Selle, Gert (1973): *Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebund*. Ed. M. DuMont Buchverlag. Colonia.
 Trad. Cast.: *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1975.
- Sini, Carlo
 —(1981): *Passare il segno*. Ed. Il Saggiatore. Milà.
 Trad. Cast.: *Pasar el signo*. Ed. Mondadori España, S.A. Madrid, 1989.
 —(1992): *Pensare il progetto*. Ed. Tranchida Editore. Milà.
- Sottsass jr., Ettore. (1971): Text del fullet de propaganda de la màquina d’escriure T 300 d’Olivetti. Exposició Olivetti “Olivetti Investigación y diseño”, en el V Congrés Internacional de Disseny Industrial. Cala Sant Miquel. Eivissa, 1971.
- Spadolini, Pierluigi. (1991): Introducció al llibre: Koenig, Giovanni Klaus. (1991): Pàg. 7-10.
- Sparke, Penny. (1986): *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres. Reimpresió de 1995.

- Spedding, James, Leslie Ellis, Robert i Denon Heath, Douglas [editors] (1963): *The Works of F. Bacon*. (obres completes 1850 i seg.). Reimpressió: Ed. Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt. Londres. Segona part: Novum Organum. Aforisme VIII. Pàg. 158.
- Stegmüller, Wolfgang (1970): *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie. Band II: Theorie und Erfahrung*. Ed. Springer Verlag. Heidelberg.
Trad. Cast.: *Teoría y experiencia*. Ed. Editorial Ariel. Barcelona, Caracas i Mèxic. 1979.
- Stiny, George i Gips, James (1974): "Formalization of Analysis and Design in the Arts". A: Spillers, William R. [editor]. (1974): *Basic Questions of Design Theory*. Ed. North-Holland Publishing Company. Amsterdam i Oxford. Pàg. 507-530.
- Tafuri, Manfredo (1968): *Teoria e Storia dell'architettura*. Ed. Laterza & Figli spa. Roma.
Trad. Cast.: *Teorías e historia de la Arquitectura*. Ed. Celeste. Madrid, 1997.
- Taguchi, G. (1986): *Introduction to Quality Engineering: Designing Quality into Products and Processes*. Ed. White Plains. Nova York.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1975): *Dzieje szesciu pojec. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa.* (*)
Trad. Cast.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Ed. Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1987.
- Thompson, D'Arcy Wentworth (1961): *On Growth and Form*. Ed. Cambridge University Press. Cambridge (Massachusetts).
Trad. Cast.: *Sobre el crecimiento y la forma*. Ed. H. Blume. Madrid, 1980. (Edició abreujada).
- Valverde, José M^a. (1992): "Pròleg". Del llibre de Calvera, Anna. (1992): Pàg. 11-14.
- Vallverdú, Josep (1970): *Proses de ponent*. Ed. Edicions Destino. Barcelona.
- Van de Velde, Henry (1933): "La voie Sacrée". A: *Deblaiment d'art.. (Suivi de...)*. Ed. Archives d'Architecture Moderne. Brussel·les, 1979. Pàg. 159 i 181.
- Van Hoorebeeck, Claude (1997): *La Nomination. Mots, marques, appellations. Leurs origines et comment les créer*. Ed. Editions Quorum SPRL. Brussel·les.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1991): "Buscant la inutilitat desesperadament". A: *Temes de disseny*. Ed. SEE i Dept. De Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1991. Núm 5. Pàg. 49-51.

- Velter, André i Lamothe, Marie-José (1976): *Le livre de l'outil*. Tomo II. Ed. Denoël/Gonthier. París.
- Venturi, Robert (1966): *Complexity and Contradiction in Architecture*. Ed. MOMA. Nova York.
Trad. Cast.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1974.
- Visauta Vinacua, Bienvenido (1989): *Técnicas de Investigación Social; 1: recogida de datos*. Ed. Promociones y Publicaciones Universitarias, SA. Barcelona.
- Walker, John A. (1989): *Design History and the History of Design*. Ed. Pluto Press. Londres.
- White, Hayden
- (1973): *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*. Ed. The Johns Hopkins University Press. Baltimore i Londres.
Trad. Cast.: *Metahistòria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ed. Fondo de Cultura Económica, S.A. Mèxic, 1992.
- (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Ed. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.
Trad. Cast.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. i Editorial Paidós, SAICF. Barcelona i Buenos Aires, 1992.
- Whorf, Benjamin Lee
- (1941): “The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language”. A: *Language, Culture and Personality: Essays in Memory of Edward Sapir*. Ed. Leslie Spier. Sapir Memorial Publications Fund. Menasha. Pàg. 75-93.
Trad. Cast.: “La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje”. A: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Ed. Barral Editores. Barcelona 1971. Pàg. 155-183.
- (1953): “Linguistic Factors in the Terminology of Hopi Architecture”. A: *International Journal of American Linguistics*. Ed. Waverly Press by Indiana University. Baltimore. Núm. 19. Pàg. 141-145.
Trad. Cast.: “Factores lingüísticos en la terminología de la arquitectura hopi”. A: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Ed. Barral Editores. Barcelona, 1971. Pàg. 227-234.
- Wick, Rainer (1982): *Bauhaus-Pädagogik*. Ed. DuMont Buchverlag. Colonia.
Trad. Cast.: *Pedagogía de la Bauhaus*. Ed. Alianza. Madrid, 1986.

- Windelband, Wilhelm (1894): *Geschichte und Naturwissenschaft* (Discurs Rectoral pronunciat a Estrasburg). Ed. Präludien. Tubinga, 1915. Citat a: Von Wright, Georg Henrik (1971). Pàg. 23.
- Wingler, Hans M. (1962): *Das Bauhaus. 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlín*. Ed. Verlag Gebr. Rasch. & Co. Colonia.
Trad. Cast.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*. Ed. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 1975.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen*. Ed. Basil Blackwell Publisher Ltd. Oxford.
Trad. Cat.: *Investigacions filosòfiques*. Ed. Laia. Barcelona, 1983.
- Wolf, Tom (1981): *From Bauhaus to Our House*. Ed. Straus and Giroux. Nova York.
Trad. Cast.: *¿Quién teme al Bauhaus feroz?. El arquitecto como mandarín*. Ed. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 1982.
- Wolman, Benjamín B. (1973): *Handbook of General Psychology*. Ed. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, Nova Jersey.
Trad. Cast.: *Manual de psicología general*. Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1980. (Especialment: Vol. III. "Aprendizaje, lenguaje, pensamiento e inteligencia").
- Wolterstorff, Nicholas (1980): *Works and Worlds of Art*. Ed. Clarendon Press. Oxford, USA.
- Wollheim, Richard (1971): *Art and its objects: an introduction to aesthetics*. Ed. Harper & Row. Nova York.
Trad. Cast.: *El arte y sus objetos. Introducción a la estética*. Ed. Seix Barral, SA. Barcelona, 1972.
- Wright, Georg Henrik, Von (1971): *Explanatian and Understanding*. Ed. Routledge & Kegan Paul, Ltd. Londres.
Trad. Cast.: *Explicación y comprensión*. Ed. Alianza Editorial, SA. Madrid, 1979.
- Wukmir, V. J.
—(1967): *Emoción y sufrimiento*. Ed. Labor. Barcelona.
—(1973): "Esquema general de la teoría oréctica del comportamiento" A: *Convivium. Filosofía, Psicología, Humanidades*. Núm. 39. 1973/II. Ed. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona. Barcelona. Pàg. 51-62.
— *Evangelí segons Joan*. Pròleg. (1.1 i 1.6 a 8). Ed. Editorial Claret. Barcelona, 1993. Edició interconfessional. Associació Bíblica de Catalunya. Societats Bíbliques Unides.

