

# ALEXANDRE CIRICI, TRACTADISTA D'ART I IDEÒLEG DEL DISSENY

*Narcís Selles*

Alexandre Cirici Pellicer és un nom conegut i reconegut sobretot per la seva faceta d'assagista, historiador i crític d'art,<sup>1</sup> però alhora ocupa un lloc especialment important en la història del disseny a Catalunya i al conjunt de l'Estat espanyol.<sup>2</sup> No només va ser de les primeres persones a reflexionar i escriure sobre aquesta disciplina, a establir discursiva-

<sup>1</sup> Alexandre Cirici Pellicer (Barcelona 1914-1983) és un dels noms més rellevants entre els iniciadors de la renovació dels estudis artístics a l'Estat espanyol. Durant la postguerra va militar en la resistència democràtica i, anys més tard, va participar en la constitució de l'Assemblea de Catalunya i del Partit Socialista de Catalunya. En les primeres eleccions postfranquistes va ser elegit senador, un càrrec que renovà en les dues legislatures següents. També va formar part de l'Assemblea Parlamentària del Consell d'Europa. Professionalment, treballà de dissenyador i publicitari, i exercí la docència a la Universitat de Barcelona i en altres centres de la ciutat (Escola d'Art del FAD, Elisava, Eina, etc.). Va ser el primer director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona i va participar en nombrosos congressos arreu del món. Llibres seus es van publicar a Nova York, París, Milà o Ginebra, i l'any 1978 va ser elegit president de l'Associació Internacional de Crítics d'Art. Vegeu ALÍCIA SUÀREZ i Mercè VIDAL (coords.), *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Universitat de Barcelona, 1984, i NARCÍS SELLES, *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2007.

<sup>2</sup> Vegeu, per exemple, Emilio GIL, *Pioneros del diseño gráfico en España*, Barcelona, Index Book, 2007.

ment les seves credencials i a donar-hi fonamentació teòrica, sinó que també va introduir el seu estudi en el camp de l'ensenyament i va participar en la impulsió d'infraestructures des d'on promoure, consolidar i prestigiar l'especialitat emergent. D'altra banda, el grafisme i el disseny foren les activitats professionals a què va dedicar la major part de la seva vida i en les quals va fer aportacions remarcables en el terreny creatiu. I, alhora, va contribuir a instaurar noves maneres de fer en les agències de publicitat en moments de redefinició del seu caràcter i de les seves estructures i dinàmiques de funcionament.<sup>3</sup> Aquest capítol pretén repassar sumàriament el paper de Cirici com a teòric i divulgador del disseny, sempre en estreta connexió amb la qüestió artística, explicitar els seus principals plantejaments i punts de referència, i evidenciar alguns dels canvis de perspectiva que va experimentar al llarg de la seva carrera. No cal dir que unes modificacions com aquestes són indestriables de les profundes transformacions que va viure la societat en els anys que Cirici va desenvolupar la seva activitat, raó per la qual procurarem contextualitzar ni que sigui mínimament aquests processos de canvi.

Crec que fóra aclaridor iniciar l'assaig apuntant la concepció general que Cirici va anar modelant del fet artístic i com des d'ella va afrontar el tema del disseny. Si bé l'autor no va deixar de transformar i enriquir les maneres de copsar la realitat, diria que del conjunt de la seva trajectòria es pot extreure una visió global que parteix de la idea que l'art abraça tots els àmbits de la vida social i no només una esfera particular de l'experiència, atès que resulta consubstancial a la mateixa organització de la matèria i a tot allò que afecta les relacions entre les persones. Una concepció que alhora tendia a entendre l'art —les arts— com una manifestació de valors col·lectius i amb unes finalitats que anaven més enllà de la mera immanència. Aquesta visió va portar-

<sup>3</sup> Teresa Martínez ha dedicat la seva tesi doctoral —«Gràfica publicitaria: La trayectoria profesional de Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983). Una biografía gráfica», Barcelona, Facultat de Belles Arts-Universitat de Barcelona, 2007— a catalogar i comentar una part de l'aportació dissenyística de Cirici. En el moment de redactar aquest text s'anuncia la publicació d'una versió del treball amb l'editorial Campgràfic de València.

lo a permeabilitzar les fronteres entre un suposat art elevat i manifestacions tradicionalment adscrites a gèneres menors, i a endinsar-se sense prejudicis en la valoració de la creativitat popular. O bé a qüestionar la posició privilegiada de l'artista enfront de l'artesà, com també l'autonomia que havia anat adquirint el domini de l'estètica en el món occidental i que acabà comportant una pèrdua de funcionalitat de l'art i un progressiu aïllament del seu entorn. D'aquí derivà el distanciament i les reticències que el personatge tendí a manifestar cap a les formulacions més endogàmiques de l'art, i, per contra, els seus esforços per inserir-lo dins els processos culturals i/o socials de les societats, sense que això suposés en cap cas la renúncia a l'esperit de recerca o a l'excel·lència formalitzadora. La pintura mural, l'art religiós, el cartellisme, el cinema o la integració de les arts van ser algunes de les vies que en uns primers moments va atendre per eixir de l'enclaustrament estètic.

Fou des d'aquests plantejaments, inicialment sota l'influx de corrents de pensament transcendentalistes i organicistes, i posteriorment científistes i marxistes, que acabà assumint el paper del disseny com un dels mitjans més representatius de la societat contemporània, com a factor democratitzador i element de convergència entre l'estètica i la utilitat. L'eix central del seu discurs es fonamentava en un racionalisme, no estrictament funcionalista, receptiu a factors geoculturals i identitaris, però la seva voluntat d'aprehendre els batecs del temps va fer que entrés en diàleg crític amb una diversitat de tendències que enriquiren i fins i tot transformaren aspectes significatius d'aquella tradició. D'altra banda, va ser en part gràcies a la seva vinculació al món del grafisme i la publicitat, i a les noves relacions que des d'ells va establir amb determinats sectors de la societat del seu temps, que Cirici va anar modificant una mentalitat predominantment antimaterialista en una visió més realista de l'art i, alhora, més atenta als canvis socials i al món de la quotidianitat.

### **Camins d'un trajecte**

A mitjan anys quaranta ja trobem textos de Cirici en què, en nom d'un «retorn a l'harmonia», defensa una aspiració similar d'artisticitat en un monument, una gramola, un lavabo, una forquilla, un capell o

una arada,<sup>4</sup> però més que amb la idea moderna de disseny hauríem de relacionar aquest plantejament amb formulacions culturalistes d'arrel noucentista vinculades a la noció de «bellesa civil» i amb certes propostes dels anys trenta en les quals es propugnava la projecció de l'art en la vida de cada dia, per bé que des d'una òptica encara reclusa davant el valor estètic de la producció industrial. En la pretensió del tractadista barceloní també hi havia implícita una actitud d'afirmació i de resistència catalanista enfront de l'ocupació feixista. No podem obviar que, en aquells moments, l'Estat espanyol encara patia els efectes de la revolta militar del general Franco contra la legalitat republicana, cosa que va portar a la imposició d'un sistema polític totalitari. La nova situació va suposar una repressió ferotge contra les forces democràtiques i populars i les nacionalitats subestats, una manca de productes de primera necessitat i una davallada espectacular dels nivells de renda i de consum d'una immensa majoria de la població. D'altra banda, la posterior derrota de l'eix italoalemany amb el qual s'havia alineat el franquisme va comportar un tancament de fronteres davant la possibilitat que les forces aliades forcessin la reinstauració de la democràcia a Espanya. L'estat de persecució política, davallada industrial i tecnològica, penúria econòmica i aïllament internacional no era, evidentment, el camp de cultiu més adequat perquè emergís la preocupació per les noves formes de la comunicació visual. I si el context general era poc favorable, també s'ha de dir que el Cirici d'aquells anys mantenia una posició belligerant envers la civilització industrial, percebuda com la negació de la creativitat personal i la identitat pregona dels pobles. El vitalisme cristià del nostre personatge i l'influx d'ideologies catòliques o misticismes orientalistes el portaren a blasmar tot allò que, al seu entendre, enterbolia l'autenticitat i la lliure manifestació de l'esperit.

El decantament de Cirici cap al disseny no fou el resultat d'una decisió programada, sinó el fruit de diverses circumstàncies, especialment de la necessitat de disposar d'una feina fixa que s'adigués a les seves capacitats. La Barcelona de la postguerra no ofería gaires possibilitats als qui, com ell, formaven part del bàndol derrotat, aca-

<sup>4</sup> Alexandre CIRICI, «L'art de la saviesa», *Ariel*, juny de 1946, núm. 2, pàg. 32.

baven de retornar de l'exili i no tenien cap professió amb què guanyar-se la vida. Aquesta situació va forçar-lo a compaginar durant prop de deu anys una multiplicitat d'ocupacions inestables en unes condicions precàries. El capital cultural acumulat arran dels seus estudis inacabats d'arquitectura, la facilitat pel dibuix, els treballs esparsos com a il·lustrador i projectista, com també la faceta d'estudiós de l'art i de practicant de diverses activitats creatives van ser determinants per orientar-lo cap a l'aventura de participar en la fundació de l'agència Zen l'any

1951. Una modesta empresa que es presentava com un «laboratori científic» amb «tallers artístics de publicitat», i que oferia serveis de publicacions, cartells, aparadors, exposicions, presentació de productes, campanyes de venda i assessoria plàstica d'impremta.

Malgrat la feblesa infraestructural i l'escàs desenvolupament dels mecanismes que havien de possibilitar la inserció del disseny en els mitjans de producció espanyols, cal dir que Cirici va tenir ben aviat l'oportunitat de practicar diverses especialitats de la disciplina: el que avui en diríem disseny d'espais, disseny industrial i, sobretot, disseny gràfic. Un fet que hem de vincular a la més gran tradició industrial de Barcelona i Catalunya en relació amb altres zones de l'Estat espanyol. I també a una vocació europeïsta derivada de la seva posició geogràfica i del flux de contactes amb França. Durant tots aquests anys, Cirici va mantenir una estreta vinculació amb l'Institut Francès de Barcelona, que va ajudar-lo a reprendre el fil de la modernitat. La seva nova dedicació professional va afavorir que anés abandonant velles aprensions culturalistes i que assumís cada cop amb més entusiasme la cultura de la societat de masses, el que ell anomenava «l'art vulgar». Aquesta etapa correspon en el terreny socioeconòmic a la progressiva superació del franquisme autàrquic i a l'avenç cap a dinàmiques *desarrollistas*.



Treballs gràfics obra de Cirici Pellicer. Anunci de la botiga de roba Gales i de la colònia *Agua Lavanda* de la casa Puig.

El disseny va passar a ser vist per Cirici com un instrument al servei de la collectivitat i de millora de la qualitat de vida, i com una peça fonamental del procés productiu i la dinàmica mercantil. I sobretot com una via des d'on projectar les noves formes d'art i, alhora, com una mena d'equivalent contemporani dels antics oficis, en què també es dissolia la idea d'autoria, s'esvaïa l'elitisme del creador a favor del treball en equip i es passava a produir no tant per a uns nuclis selectes i minoritaris com per a una majoria social. Al seu entendre, calia desenvolupar una estètica pròpia que respongués als nous requeriments de la indústria. Bona part d'aquests plantejaments són recollits en la seva tesi de llicenciatura, *Evolución del diseño industrial* (1957), que constitueix el primer treball de caràcter acadèmic sobre aquesta temàtica que es va fer a l'Estat espanyol. Per construir el seu punt de vista, Cirici féu ús d'aportacions d'autors com Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Max Bill, Michel Ragon o René Huyghe. En l'estudi en qüestió, es tracen els precedents històrics del disseny, es caracteritza la disciplina, s'esmenten alguns dels principals centres internacionals on s'impartien aquests ensenyaments (l'Illinois Institute of Technology, la Design School de la Universitat de Harvard o la HfG d'Ulm) i es tracten els noms més emblemàtics. També s'hi apunten dues de les seves grans línies ideològiques: el corrent individualista encapçalat per Raymond Loewy i el corrent social lligat a la tradició del Bauhaus, amb el qual s'identificava Cirici. Finalment, l'assaig contempla la situació general del disseny de carrosseries de cotxe i de mobles. Quant a aquesta darrera especialitat, s'hi fa una primera recopilació d'aportacions catalanes recents i s'hi estableix una connexió amb l'experiència racionalista del GATCPAC, que es va desenvolupar durant els anys trenta i que es va veure estigmatitzada pel franquisme a causa de les seves vinculacions amb les polítiques arquitectòniques i urbanístiques dels governs republicans.<sup>5</sup>

En diversos articles a la premsa de l'època difondria alguns dels temes, en gran part inèdits, tractats en aquest treball d'investigació i

<sup>5</sup> Cirici havia estat en contacte amb Torres Clavé, un dels membres del GATCPAC, durant la seva etapa d'estudiant a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, on ja havien pretès tirar endavant un projecte inspirat en el model bauhasià.

n'incorporaria d'altres de nous. Un dels punts en què Cirici assentaria part del seu discurs teòric fou una teoria de la forma complementada per una progressiva atenció a elements d'ordre contextual. Però, ben aviat, els costats més puristes d'aquella concepció es van veure ultrapassats per noves aportacions, per exemple una idea desubjectivadora de la qualitat, que era entesa com «el grau d'acostament al millor rendiment del material, del mètode de treball, de la funció i de la comunicació de l'obra»,<sup>6</sup> amb la qual sortia de l'estricta formalisme per posar en relació els processos d'ideació, producció i recepció del producte. O bé una idea de quantitat vinculada a factors informatius, que deixava enrere el tradicional èmfasi en la qüestió expressiva.

La superació de l'estricta manualitat i la vinculació de l'art a la indústria es veien cada vegada més com les veritables vies de futur i alhora com unes opcions molt més gratificants que les arts tradicionals. Però Cirici no oblidava el paper dels artistes, sinó que pretenia integrar-los dins el seu plantejament utilitari. Així, el creador pur es comportaria com un inventor plàstic que tindria la missió de trobar formes inèdites i eficients per aplicar a la producció industrial; mentre que l'artista publicitari, amb coneixements de psicologia social, hauria de somoure les forces instintives de la societat per crear el consum massiu. Al costat d'aquestes opcions, l'artista també tenia, segons ell, la possibilitat de participar en el procés de confluència i unitat de les arts al voltant de l'arquitectura, perllongant la línia del corrent De Stijl o del Bauhaus. Ara bé, no tot l'art resultava igualment adequat per complir aquesta funció col·lectiva. Al seu entendre, la nova cultura visual pròpia de la dinàmica industrial requeria la sistematització, la normalització i la uniformitat, raó per la qual tot allò que comportés un protagonisme de la subjectivitat personal era vist com un inconvenient. Més endavant, amb la voluntat d'evitar derives estetitzants i fetitxitzacions de la forma, va formular el concepte de «metadisenyador»,<sup>7</sup> equivalent al de director d'orquestra, amb formació de lògica matemàtica i tècniques de coordinació, que escolliria els objectius i controlaria la formació i la

<sup>6</sup> Alexandre CIRICI, *Art i societat*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pàg. 220.

<sup>7</sup> Alexandre CIRICI, «Apuntes de las conversaciones de diseño industrial, en Valencia», *Suma y Sigue*, 1967, núm. 2, pàg. 40.



Alexandre Cirici a la seva taula de treball a l'estudi Zen.

realització dels programes. Un paper que Cirici ja desenvolupava en la seva activitat professional. Al seu costat, els dissenyadors de primer grau, els instrumentistes de l'orquestra.

S'ha de dir que la defensa de la certa tradició racionalista a què es va lliurar Cirici des de mitjan anys cinquanta també responia a la creença que aquesta tendència, amb les seves connotacions de

senzillesa, claredat i síntesi, era la que representava millor la idiosincràsia del poble català. De manera que optar pel racionalisme era allora una actitud de resistència democràtica i d'afirmació identitària enfront del relat promogut per l'Estat totalitari, que tendia a relacionar l'espanyolitat amb models retòrics més abarrocats, sentimentals i dramàtics.

El món bipolar instaurat per la Guerra Freda va possibilitar que un sistema d'arrel feixista aconseguís el favor de la principal potència occidentalista —els Estats Units— i que acabés essent reconegut per la majoria de països del bloc capitalista i les principals instàncies internacionals. D'altra banda, els canvis en les polítiques econòmiques del règim, amb l'aplicació de mesures liberalitzadores i la reintegració en un mercat internacional puixant, van afavorir durant els anys seixanta un augment de la demanda de béns i serveis, l'increment de les inversions estrangeres i una transformació de l'estructura productiva estatal. Un procés d'industrialització força salvatge que crearia les condicions per a un expandiment de la cultura burgesa de consum i de les indústries culturals. L'empresa on treballava Cirici va començar a projectar nous productes per a un mercat creixent que ja no tenia res a veure amb el de la postguerra.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> L'any 1957, Cirici va deixar l'agència Zen i va passar a treballar a Pan, que s'integrà en el potent entramat empresarial de Víctor Sagi, on ocupà diferents càrrecs directius. L'any 1965 va abandonar el grup Sagi, que mantenia

Aquesta nova situació també va suposar una més gran mobilitat i un accés més directe a la producció intel·lectual del moment. La participació de Cirici en els congressos de l'Associació Internacional de Crítics d'Art a partir del 1963 va posar-lo en contacte personal amb els plantejaments sociològics de Giulio Carlo Argan. De fet, l'enfocament sociològic ja es trobava implícit en els primers assajos de Cirici quan vinculava el concepte d'art al de cultura. Una opció que a final dels anys cinquanta havia reformulat sota l'influx d'autors com Arnold Hauser, Herbert Read o Pierre Francastel. El teòric italià era un estudiós de la línia bauhasiana i les seves derivacions i, en conseqüència, un decidit defensor de la integració de l'art a la vida quotidiana per tal d'inspirar-ne la transformació, i en aquest sentit coincidia amb alguns dels punts de vista que havia anat defensant el tractadista català. Una perspectiva amarada de voluntarisme progressista que atorgava a la pràctica dissenyística un paper destacat en el procés de canvi social. Però va ser sobretot l'adopció d'esquemes analítics d'arrel lingüística, ja avançada la dècada, la que suposà un significatiu renovellament dels seus plantejaments teòrics. En efecte, la voluntat d'enriquir la perspectiva va portar-lo a fer ús de models inspirats en l'estructuralisme i la semiòtica. En aquest cas, els seus principals referents foren analistes italians com Umberto Eco, Galvano della Volpe i, sobretot, Gillo Dorfles, i autors francesos com Claude Lévi-Strauss o Roland Barthes, entre molts d'altres. Aviat es decantà cap a una visió més elaborada fruit d'una síntesi original entre semiòtica i sociologia, en què la recerca de la significació partia de l'anàlisi formal de les obres i de la seva inserció en les dinàmiques socials.

Els canvis profunds que vivia la societat van portar Cirici a propugnar un art que manifestés una actitud de responsabilitat cap a les problemàtiques contemporànies, sense que això comportés caure en formes de paternalisme populista. Els principals corrents a què va donar suport durant aquells anys també es caracteritzaven per la voluntat d'establir un lligam amb el món industrial i les cultures urbanes emergents. En efecte, tant els corrents neoconcrets o la recerca vi-

---

lligams amb multinacionals com Publicis, i va muntar la societat Espira amb Pere Viladomiu, Francesc Sabaté i Vicent Sala.

sual, en un primer moment, com els nous realismes i l'art pop, posteriorment, s'inspiraven o feien ús d'objectes, materials, procediments o tècniques vinculats als nous sistemes productius i als processos de mecanització, reproductibilitat i estandardització que els eren propis. Els treballs de disseny gràfic de Cirici solien fer ús de recursos retòrics provinents de les tendències artístiques que defensava com a crític d'art, de manera que la finalitat estètica original sovint es posava al servei de la funció conativa pròpia de la publicitat.

### Punts d'inflexió

Si durant tots aquests anys Cirici havia mantingut una confiança en l'eficàcia del disseny per millorar la qualitat de vida de les persones i fins i tot com a eina del canvi social, les coses van començar a ser diferents durant la darrera fase del que s'ha anomenat l'edat d'or del capitalisme. En efecte, a final dels anys seixanta, la creixent politització, el ressò de la teoria frankfurtiana i altres ideologies anticapitalistes o l'influx del moviment contracultural, com també les tendències tecnocràtiques al servei de noves dinàmiques massificadores que cada vegada més envaïen el món dissenyístic, van afavorir l'obertura d'una certa mirada crítica cap a unes pràctiques que, més enllà del seu valor cultural i la funcionalitat, també eren percebudes com a generadores de desigs espuris, com a instruments al servei de necessitats irracionals de consum i de reforçament dels mecanismes d'estratificació i diferenciació social. La creença una mica prometeica en el paper del disseny defensada per Cirici es va veure trasbalsada en aquesta nova situació a causa de la presumpta desnaturalització de la disciplina, que hauria esdevingut una «complicada sociodinàmica imbricada de informàtica»,<sup>9</sup> allunyada dels coneixements propis dels artistes. Cal no perdre de vista que en aquells moments el nostre home ja no formava part de l'imperi publicitari de Víctor Sagi, sinó que regentava Espira, un model d'empresa més àgil, d'una dimensió molt menor i amb més capacitat d'adaptació a les noves formes de sensibilitat. L'abandonament del model de gran

<sup>9</sup> Alexandre CIRICI, «El diseño en el campo capitalista», *Cau*, setembre de 1970, núm. 2-3, pàg. 48.

agència dominada pel màrqueting va suposar una certa aproximació a la nova tipologia de les anomenades agències creatives.<sup>10</sup>

Pel que fa al terreny artístic, l'evolució tecnològica i la transformació del seu paper en les societats contemporànies hauria deixat sense sentit els afanys utòpics de les propostes d'arrel constructivista, en tant que integrades en l'engranatge capitalista i anul·lades en el seu esperit reformador. El nou estat de coses va portar Cirici a un posicionament inèdit de confrontació entre, per un costat, l'optimisme publicitari dels tecnòcrates i els consumistes de la societat neocapitalista, amb la seva defensa d'un art implicat i un disseny domesticat, i, per l'altre, els artistes arrenglerats en corrents neoavantguardistes, de les poètiques pobres als naixents conceptualismes, els quals representarien la repolitització de les subjectivitats i el qüestionament d'una racionalitat instrumental ofegadora dels impulsos creatius i de les aspiracions alliberadores presents en la societat.<sup>11</sup>

Aquesta nova circumstància també el va portar a matisar alguns valors del racionalisme, especialment els aspectes més doctrinaris que desatenien la complexitat dels fets socials, organitzatius i tècnics, com també la preeminència d'un cert progressisme tecnològic que obviava els costos en alienació i esforç implícits en un afany desenvolupista a ultrança. Però a diferència dels qui derivaren cap a un qüestionament global del projecte modern, Cirici no va renunciar a aquest llegat, sinó que va tendir a entendre'n la revisió crítica com una forma de reactivar els seus ideals emancipadors. Precisament, als darrers anys de vida mantingué una pugna ideològica amb el postmodernisme conservador, la nova dominant cultural tardocapitalista que s'imposà durant el postfranquisme en una conjuntura marcada per l'entronització de la monarquia parlamentària i la refundació juridicopolítica de l'Estat espanyol, la creixent hegemonia neoliberal, la progressiva desmobilitza-

<sup>10</sup> Anna CALVERA I SAGUÉ, «El disseny gràfic», a Xavier BARRAL (dir.), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 12, Barcelona, L'Isard, 1997, pàg. 121.

<sup>11</sup> Cal contemplar aquest nou plantejament també en relació amb els canvis que en aquells moments vivia el camp del disseny i les maneres confrontades que hi havia d'entendre la professió. Vegeu A. CALVERA, *op. cit.*, 1997, pàg. 85-87.

ció social i el *reflotamiento* d'opcions artístiques neotradicionalistes, dels nous expressionismes a la transavantguarda.

Un dels efectes de la derogació de la dictadura i de l'avenç democratitzador, malgrat la continuïtat d'estructures de poder pròpies de l'Estat totalitari, fou la reinstauració dels governs subestats —Catalunya i Euskadi— dels anys de la República i una regionalització generalitzada. En aquest nou context es va viure una recuperació de la memòria democràtica i una voluntat de construir unes identitats polítiques i culturals que el règim autoritari havia pretès eliminar. Si ja en els anys obscurs Cirici havia rescatat experiències marginades per la burocràcia cultural franquista, en la nova situació va redoblar els seus esforços. I, en aquesta represa, el disseny va passar a ser valorat com un signe d'identificació col·lectiva i com un mitjà per incidir en l'escena global en uns moments en què els vells països industrials veien trontollar les seves bases. Cirici va proposar al flamant Govern català que el disseny passés a ser considerat un tema d'interès nacional, una mica com havia passat a Finlàndia, a fi de construir una gran imatge de marca, assentada en el prestigi dels grans artistes del país, que permetés fer un salt endavant en el camp econòmic.

La situació política espanyola va afavorir que des del poder estatal s'impulsés la creació d'un nou imaginari per deixar enrere un passat fosc i ple de lluites i tensions. Es tractava d'instituir un esperit afirmatiu que fes taula rasa de les cultures d'oposició i de l'anomenada ideologia del compromís. La nova tesi dominant assumia aspectes de la revolució conservadora i celebrava la fi de les utopies, la destitució de la crítica, les alegries del cinisme i la fragmentació del real. En el camp del pensament es va donar un progressiu abandonament de propostes assentades en subjectes col·lectius o en qüestions socials. La voluntat de pensar el singular, la crítica de la racionalitat contemporània, la recerca d'un sensualisme vital o la revaloració de la privacitat foren alguns dels temes que van marcar aquells moments.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Vegeu Jaume LORÉS, *Societat, cultura i pensament*, Barcelona, Edicions 62, 1985; Eduardo SUBIRATS, *Después de la lluvia*, Madrid, Temas de Hoy, 1993; Teresa M. VILARÓS, *El mono del desencanto*, Madrid, Siglo XXI, 1998, i Julià GUILLMON, *La ciutat interrompuda*, Barcelona, La Magrana, 2001.

El camp del disseny es va mostrar en general molt receptiu a aquesta mutació dels codis ètics i estètics. L'entronització de la mirada enrere, el joc de cites, l'evocació irònica, el component lúdic, amb la reintroducció de les idees de decoració o ornament, formaven part dels nous llocs comuns. Alexandre Cirici, que havia estat un dels introductors de la teoria dels signes, va passar a qüestionar la retòrica gratuïta i el paper «purament semiòtic» cap als quals s'havia anat decantant el disseny.<sup>13</sup> Per entendre aquest aparent canvi de perspectiva cal tenir en compte que fins i tot quan Cirici situava la càrrega política de la producció visual en la subversió dels significants establerts, no solia obviar el seu sentit social ni la relació subjacent que mantenia amb els canvis i les transformacions del conjunt del sistema. Amb tot, molts dels usos semiòtics hegemònics que van tenir lloc durant el moment postmodern tendiren a eliminar aquesta connexió de fons per passar a respondre a opcions més individualistes, simbòliques i centrades en plantejaments circumscrits a l'esfera estètica. Aquesta nova orientació era vista críticament per Cirici, ja que, al seu entendre, negava la responsabilitat social i econòmica, substituïa el racionalisme per una idea d'especificitat que menystenia la funció en nom del mer joc formal i obria la porta als criteris comercials i al *kitsch*. La seva conclusió era terminant: «La transavantguarda treu al Disseny Industrial la voluntat de futur».<sup>14</sup> Davant d'aquest estat de coses, l'assagista va donar suport a les pràctiques que s'oposaven a aquest univers de valors i defensaven la connexió amb la vida de la societat real, lluny de descontextualitzacions socials i històriques o de mirades entotzolades. Poc abans de morir, mitjançant la reflexió historiogràfica, va apuntar la necessitat de reformular un projecte de modernitat des d'una visió «total: historicosociològica; dialèctica: viva, en perpetu moviment i il·luminadora de realitats humanes contradictòries».<sup>15</sup> Però el seu traspàs, l'any 1983, va cloure aquestes expectatives.

<sup>13</sup> Alexandre CIRICI, «Història del disseny a Catalunya», a *Llibre blanc del disseny a Catalunya*, vol. I, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1984, pàg. 24.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ximo COMPANYY i Alexandre CIRICI, «Combats per la història de l'art-III», *L'Avenç*, novembre de 1983, núm. 65, pàg. 62.