

DISSENY I TECNOLOGIA: HI HA LLOC PER AL SENTIT CRÍTIC?

MARGARITA BOLADERAS I CUCURELLA

INTRODUCCIÓ: LA RELACIÓ DISSENY, TECNOLOGIA I SOCIETAT

Una de les qüestions més apassionants que planteja l'evolució del disseny en els darrers temps és l'abast i la profunditat de l'activitat dissenyadora i la seva incorporació als mecanismes de configuració social i integració sistèmica. Sembla que, en un futur que ja és present, tot el que fa referència a la vida de les persones serà dissenyat pels tècnics competents al servei de les diferents cadenes empresarials: urbanístiques, de decoració, alimentàries, turístiques, esportives..., «d'ensenyament», «associatives», «religioses»... El futur dels dissenyadors està assegurat, sempre que esdevinguin bons receptors i intèrprets de les necessitats dels usuaris i de les condicions imposades per les empreses i organismes dispensadors de serveis; en altres paraules: sempre que siguin bons programadors de formes i processos, definits segons les conveniències d'aquells que estableixen els límits dels sistemes dins dels quals s'insereix el disseny. ¿Serà inevitable la submissió alienada del dissenyador? ¿Quin lloc quedarà per a la singularitat, la creativitat, la llibertat de l'artista i de tots i cadascun dels individus?

Són nombrosos els autors que parlen del canvi fonamental que s'ha produït en el terreny del disseny: del disseny-dibuix al disseny-programació de sistemes (del disseny de la peça al disseny de les condicions de possibilitat de determinades formes dins de macrosistemes pre-definits), un pas de gegant que va de la mà de la transformació tecnològica característica del nostre segle. Nigel Cross, per exemple, tot recollint les aportacions de J. Christopher Jones i Donald Schon, considera la possibilitat d'evolució del disseny, del clàssic «disseny-per-dibuix» (o de models a escala d'un determinat producte i els seus components), desenvolupat dins la societat industrial, cap a un disseny de la societat postindustrial, l'objecte del qual ja no serien productes últims, sinó sistemes i processos que permetin un subministrament diversificat i variable d'una o moltes gammes de productes:

Això significaria, per exemple, que una empresa comercial hauria de reconèixer que ha de diversificar-se, passar de produir, diguem, automòbils a produir sistemes de transport, o de produir cases a fer sistemes d'habitatge. Les conseqüències per al dissenyador són evidents: s'acudirà a ell a fi que creï innovacions en els sistemes, en lloc de limitar-se a modificacions del producte.¹

1. Cross, N., «Diseño y tecnología», dins Elliott, D., i Cross, N., *Diseño, tecnología y participación*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 119. Cross, N., «L'arribada del disseny postindustrial», *Temes de Disseny*, núm. 1, pp. 67-75. Les aportacions d'autors que

MARGARITA BOLADERAS I CUCURELLA

Doctora en Filosofia. Professora titular de Filosofia de la U. B. Premi d'assaig Joaquim Xirau de l'Ateneu Barcelonès 1989 per l'obra *Jocs de vida*, Edicions 62, Barcelona, 1990. Autora de *Metodologia de la ciència*, PVB, Unió de Barcelona, 1982, i de *Razón crítica y sociedad*, PPU, Barcelona, 1985.

Sembla, doncs, que el lligam entre disseny, tecnologia i societat s'estreny cada vegada més. Alguns teòrics del disseny en són tan conscients que acaben fent filosofia social. Per això crec que poden ser útils algunes reflexions sobre disseny i progrés, desenvolupament econòmic i societat de consum, massificació i indústria cultural, innovació tecnològica i noves formes de vida.

DISSENY I PROGRÉS

Dins la literatura sobre disseny, com també dins la que tracta de qüestions antropològiques, és un fet reconegut que

la millora de les formes i el perfeccionament de la producció dels objectes i eines necessaris per a la vida humana constitueixen un element clau de l'evolució de l'home.²

Pensem en la varietat d'aquests estris: olles i atuells, instruments de caça o utensilis imprescindibles per al conreu de la terra (sobretot, aquest senzill i meravellós artefacte que és l'arada); els diferents equipaments de transport que aprofiten la força animal o les possibilitats dels mitjans fluvial, marítim o altres recursos, les eines pròpies de cadascun dels diferents oficis, el vestit i l'habitatge, les armes defensives i ofensives, qualsevol objecte de culte, els elements d'ornamentació o d'ostentació..., tots ells han requerit un esforç creador i han sofert transformacions al llarg de la història. La recerca de noves primeres matèries i la millora de les tècniques productives han multiplicat imparablement el nombre d'objectes a l'abast de les persones. Aquests canvis han procurat una adequació cada vegada més acurada entre la *forma* (i els materials) i la *funció*, un millor ajustament entre la *forma* i el seu *context*.³

Durant el que s'anomena *cultura pre-industrial*, aquestes transformacions s'han produït lentament i gradual, amb molt d'esforç, mitjançant un procés «inconscient» (C. Alexander) o el que seria millor qualificar de procés incontrolat i atzarós. Els procediments artesans han evolucionat al llarg dels segles i han reeixit a produir formes instrumentals i organitzatives de complexitat creixent. Si el concepte de dis-

seny es delimita a partir de la idea d'elaboració de productes útils per a l'home mitjançant una forma i una tècnica prèviament projectades i sistematitzades («racionalització»), llavors podem dir que «dissenyar» consisteix a projectar formes i processos d'execució, amb l'ajut del dibuix i l'organització de les diferents operacions necessàries per a la realització del producte en qüestió. És a dir, des d'aquesta consideració, el disseny seria ja present en les produccions artesanes de les cultures pre-industrials. Cal afegir el requeriment de la seva dependència i aplicació a processos de producció *industrials* per a completar una noció de disseny adequada als tipus de procediment característics de l'època moderna, al procés de canvi accelerat de la societat occidental que ha tingut lloc per la industrialització i la tecnificació dels darrers segles.⁴

Aquesta continuïtat en el temps d'una activitat dissenyadora «genèrica» i aquest tomb brusc, quasi de ruptura, que comporta el naixement del disseny com a activitat inserida en el procés d'industrialització de l'època moderna, esdevenen components rellevants per a la comprensió de la grandesa i de la misèria de la situació contemporània de l'activitat dissenyadora i àdhuc del seu futur.

Parlar de disseny ens duu inevitablement a parlar de formes, de materials i de tècniques, és a dir, els elements que configuren la transformació material de les societats, a partir de la utilització dels recursos materials. Gràcies al treball humà, aquests elements transformen l'entorn natural en món a l'abast, l'espai físic, en espai per a l'home. El disseny es troba estretament unit a aquell tipus de canvi que anomenem progrés.

A partir de la relació disseny-progrés, entendrem que cal aplicar al disseny moltes de les precisions i consideracions crítiques que s'han fet sobre el progrés.

El mite del progrés «natural» i lineal al llarg de la història ja fa temps que s'ha esmicolat; no hi ha progrés per mera acumulació o superposició de fets; res no garanteix que les darreres realitzacions siguin «superiors» a les anteriors. Les formes que pretenen innovar no sempre són millors que les tradicionals; les innovacions de materials i de formes possibilitades pel disseny no sempre juguen a favor de les persones, no sempre s'ajusten a la funcionalitat pretesa, no sempre arraconen objectes i procediments «infe-

treballen en altres camps, com la sociologia, l'antropologia i la filosofia, ratifiquen i complementen les previsions d'aquest teòric del disseny; destacarà només l'obra de Bell, D., *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Alianza Universidad, Madrid, 1986.

2. Sturt, G., *The Wheelwright's Shop*, Cambridge University Press, 1923; Jones, J. C., *Métodos de diseño*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

3. Alexander, C., *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976.

4. Sobre altres consideracions del concepte de disseny vegeu Berrio, J., «Crítica social i cultura del disseny», *Temes de Disseny*, núm. 1, pp. 131-139; Maldonado, T., *El diseño industrial reconsiderado: definición, historia, bibliografía*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1977.

riors», ni molt menys obsolets. Com «el progrés», el disseny funciona dins una dinàmica de transformacions menada per impulsos diversos (de vegades inconscients, però també a voltes molt concretament interessats), que no s'aturen davant la distorsió de la realitat i la hipoteca de les possibilitats de futur. ¿Podem dir, però, que hi ha un avanç «malgrat tot», mitjançant ruptures i capgiraments imprevisos, que es produeix per la interdependència profunda entre tots els esdeveniments?

La mateixa història del disseny modern il·lustra aquesta dialèctica entre tradició, formes rupturistes i el sentit que els creadors donen al seu treball.

LA LLUITA DELS DISSENYADORS PER CREAR UN ENTORN ESTÈTIC

La història del disseny modern ens introdueix en un àmbit inquiet i ric d'iniciatives i disputes diverses, en el sentit suara esmentat. Tot seguit sintetitzo una contraposició paradigmàtica.

Com és sabut, William Morris fou alhora un creador teòric i un realitzador pràctic de disseny en un sentit modern, com ho prova la seva activa participació en la fundació i el desenvolupament d'una empresa «d'artistes i artesans»,⁵ i la seva empremta Kelmscott Press. Morris, que vivia l'impacte de la transformació industrial anglesa, considerava que s'estava produint una degradació social i ambiental que requeria una veritable revolució social i estètica.

Fastiguejat de les conseqüències socials que derivaven del liberalisme, passà del radicalisme al socialisme, en una línia que podem qualificar de revolucionària a llarg termini, i esteticista. En el seu cercle d'amics figuraven persones com Belfort Bax, Eleanor Marx (la filla predilecta de Karl Marx),⁶ el socialista austriac Andreas Scheu, Helen Taylor (fillastra de Stuart Mill), W. B. Yeats, etc.⁷

Les mateixes reflexions que el menen a una actitud política crítica donen peu al seu rebuig de certes formes de progrés, que degraden les condicions de vida humana (el maquinisme, la competitivitat, la

utilització arquitectònica del ferro i tantes altres coses són considerats per Morris com a elements destructius). Això fa que adopti una posició estètica tan anacrònica com crítica del context en què viu: creu en la necessitat d'integrar les arts i els oficis en un sentit cooperatiu i comunitari semblant al que caracteritzava l'època medieval (seguint Ruskin, veia l'Edat Mitjana com un temps d'art «social, orgànic, confiadament progressista», identificant «orgànic» amb «funcional»). Contrari a les divisions entre artista i artesà, arts «pures» i arts aplicades, estableix la utilitat i la funcionalitat (en altres paraules, la necessitat humana) com a base definitòria d'allò que convé fer, d'una manera bella.

A la seva utopia *News from Nowhere* explica el seu pensament:

Els productes que nosaltres fem són produïts perquè els necessitem; els homes produeixen per a l'ús de llurs veïns, com si fos per a ells mateixos, no per a un vague mercat del qual ells no saben res, i sobre el qual no tenen cap control...

Res no pot ser fet, excepte per a ser realment usat; per tant, no es fa cap producte de qualitat inferior. Altrament, hem trobat ara el que necessitem i, com que no fem més del que necessitem i com que tampoc no hem de fer una gran quantitat d'objectes sense cap ús, tenim temps i prou mitjans per a considerar un plaer el treball. Qualsevol treball que pugui ser molest de fer a mà, és fet per les màquines, i tot treball que sigui plaent de fer a mà, no es fa a màquina.

El mot «art» ha desaparegut de la llengua anglesa, ja que esdevé part integral de la vida i el treball quotidià. Les fàbriques són organitzades com a cooperatives, i noves fonts de poder fan possible la total descentralització política i econòmica.⁸

El treball en equip tal com l'entén i practica Morris es pot veure en la seva activitat com a vitraller, per exemple. Demanava els dibuixos a Burne-Jones, que considerava un gran artista, i ell els adaptava a les tècniques artesanes del vitrall. Com diu Mackail,

nari a Anglaterra a curt termini i que calia una transformació de les formes de vida, mitjançant l'educació i una millor organització del treball... Morris afirmà: «No es pot educar ni civilitzar els homes si no se'ls dona una participació en l'art» (Egbert, D. D., *op. cit.*, p. 411).

7. El 1888, en una reunió de la Lliga Socialista a Glasgow, Morris declarà: «M'anomeno socialista revolucionari perquè procuro una revolució completa de les condicions socials. No procuro reformar el sistema actual, sinó abolir-lo.» «La meua meta és el socialisme o el comunisme, no l'anarquisme.» Citat per Egbert, D. D., *op. cit.*, p. 721, nota 73.

8. Citat per Vila-Grau, J., i Rodon, F., *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 21

5. L'empresa s'anomenà primerament «Morris, Marshall, Faulkner and Company», i, a partir de 1875, «Morris and Company». Vegeu més detalls als llibres d'Egbert, D. D., *El arte y la izquierda en Europa*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1981, pp. 393-394, i de Watkinson, R., *William Morris Designer*, Trefoil Books, Londres, 1983. Una bona síntesi de l'obra de Morris, així com dels corrents i les obres més rellevants del disseny contemporani, es troba a Campi i Valls, I., *Història del disseny industrial*, Edicions 62, Barcelona, 1987, pp. 47 i ss.

6. Engels respectava Morris, però descriví el seu grup de militants com a «socialistes beneïts i emotius». Curiosament, el retret més important que es feia aleshores a Morris era el seu utopisme, però ell va pronosticar que no hi podria haver un canvi revolucio-

així se salvaren dos aspectes essencials: el disseny era d'un més gran valor imaginatiu, en deslliurar-se de la influència frenadora de l'artesa o de la seva simple manca d'imaginació, i l'execució tècnica correctament del disseny era lliure de l'amateurisme de l'artista imaginatiu.⁹

Morris representa, doncs, una posició arcaïtzant, de recuperació de la tradició, no perquè s'oposi al progrés, sinó, ben al contrari, perquè vol una transformació radical de les condicions de vida, que permeti a tothom de viure la bellesa i trenqui amb la utilització de l'art com a privilegi. Com és sabut, tingué una influència enorme, segons que van demostrar les exposicions d'*Arts and Crafts* i el desenvolupament de certs corrents d'estil posteriors.

Però aquesta posició va ser també durament criticada per altres autors, tot i que molts d'ells perseguïen ideals semblants. Se li retreu la seva manca d'objectivitat, ben palesa en l'afirmació del caràcter general de la capacitat artística, el seu romanticisme i subjectivisme, les seves incoherències... El seu rebuig a la utilització del ferro per a la construcció (odiava la torre Eiffel) el presenta a ulls de molts com un idealista que dona l'esquena a les noves possibilitats ofertes per la tècnica, incapaç d'imaginar l'estètica d'un món nou, un món que eixampla permanentment el ventall de recursos.

La Bauhaus representa en alguns aspectes bàsics el contrapunt, l'antítesi de l'estètica de Morris: experimentació amb nous materials, investigació «tècnico-científica» en l'àmbit del color, ruptura amb formes tradicionals... contraposen l'actitud de l'un i de l'altra, reflectint-se en coses aparentment insignificants com la següent:

Un dels oficis que la Bauhaus, igual que Morris, procurava reformar era la tipografia. Però, mentre que els tipus de Morris es basaven característicament en un disseny de lletres gòtiques simplificades i modernitzades, els de la Bauhaus, també característicament, procuraven ser moderns de manera més revolucionària, rebutjant tota reminiscència històrica i preferint una simplicitat sense relleus, que es considerava apropiada a una era industrial.¹⁰

La conflictiva història de la Bauhaus mostra les dissensions permanents que provoquen els diferents criteris sobre la relació entre art, disseny, tècnica i societat.

En la nostra societat el disseny té una doble via d'entrada: 1) mitjançant la seva aplicació a objectes i propaganda; 2) mitjançant la seva objectivació teòrica com a producte cultural. Com hem vist, pot ser innovador en ambdós sentits i inclou, de vegades, la utilització revolucionària de nous materials. Tot plegat esdevé una contribució rellevant per a la transformació d'usos i costums, com es fa palès en els casos de certs tipus d'habitatges, diferents formes d'ordenació del territori, disseny de mobiliari i aparells electrodomèstics, etc. Però ¿fins a quin punt el dissenyador s'identifica amb l'artista, fins a quin punt pot ser creador en el sentit d'actuar amb llibertat, d'acord amb la seva singularitat i els criteris estètics propis? ¿És quelcom més que un instrument de l'empresa, el mercat i la manipulació?

LA DEPENDÈNCIA DEL DISSENY QUANT AL DESENVOLUPAMENT ECONÒMIC I LA CULTURA DE CONSUM

La generalització i diversificació de les aplicacions del disseny constitueixen un fenomen característic d'un procés més ampli, que inclou l'explosió demogràfica dins els espais urbans, la disponibilitat monetària dels individus que formen aquesta massa humana, i la creació d'uns estàndards socials que introdueixen l'estètica com a factor rellevant de la qualitat de vida.

Voldria remarcar que aquests fenòmens propis del nostre segle, abstractament considerats, no presenten una cara especialment negativa. Podrien haver-se produït dins de marcs històrics diferents i haver configurat mons diversos del que ara tenim. Però cal adonar-se que s'han concretat en les formes socials d'una economia de consum i una «cultura» de masses.

La massa, ensinistrada en el consum voraç de tota mena d'objectes que el mercat li presenta com a necessaris, absorbeix també la cultura com una mercaderia més. La cultura esdevé producte de consum i

9. Citat per Vila Grau, J., i Rodon, F., *op. cit.*, p. 28. Els autors comenten tot seguit: «Aquesta col·laboració entre artista i artesà és també comú a Catalunya, des d'un Domènech i Montaner amb el vitraller Antoni Rigalt fins a Joaquim Mir amb "Rigalt i Grannell", ja en ple Modernisme, i és, tal com ens caldrà dir repetidament, un dels factors, potser el més important, que feren possible la renaixença de l'art del vitrall.» Vila-Grau i Rodon consideren Morris i Louis Comfort Tiffany com els precedents més importants per a comprendre el Modernisme català.

10. Egbert, D. D., *op. cit.*, p. 748, nota 56. El text continua: «Els nazis pensaren que tal tipografia eliminava totes les característiques nacionals i racionals, de manera que quan arribaren al poder tornaren als tipus basats en l'escriptura gòtica, per a ser més germànics.» Sobre la història de la Bauhaus, vegeu els llibres ja esmentats d'Egbert, D. D., i Campi i Valls, I. També Wingler, H. M., *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin: 1919-1933*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975; autors diversos, *La Bauhaus*, A. Corazón Ed., Madrid, 1971.

molta gent passa per alt que hi ha quelcom d'antitètic entre ambdues coses: consum i cultura proporcionen satisfacció, però l'actitud habitual del consumidor s'inscriu dins l'ordre de la comoditat, el mimetisme i l'evanescència, mentre que el concepte tradicional de cultura implica conreu, cultiu, esforç, persistència, posar en joc tota la personalitat amb el que té d'universal i de singular, experimentar, sentir-se.

MASSIFICACIÓ I REPRODUCCIÓ MECÀNICA DE L'ART

Molts autors han criticat el procés de massificació manipulada que configura la societat del nostre temps i, dins d'aquest, l'intent de convertir la cultura (i molt especialment l'art) en una mercaderia més. Només recordaré aquí alguns advertiments que W. Benjamin ens va fer a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductivitat tècnica* (1936) i a «L'autor com a productor»,¹¹ així com alguns escrits de T. W. Adorno i M. Horkheimer.¹²

Aquests darrers duen a terme una crítica radical de la indústria cultural com a element de mistificació i alienació de les masses, peça clau en el procés de desindividuació (o dissolució de la identitat personal) i de capgirament de la dinàmica pròpia entre l'universal i el particular (tot el que d'universal hi ha a la vida i tot allò que es caracteritza per la seva singularitat), instrument de pseudo-cultura que arriba a trastocar la força renovadora de la cultura (en el seu sentit ple).

Horkheimer i Adorno creuen que la societat de masses, convertida en societat de consum, ha desenvolupat mecanismes absolutament negatius que impliquen: l'aniquilació de les diferències, la dissolució de tot valor que no sigui el del mercat, continuament reforçat per la creació artificial (mitjançant la propaganda) de necessitats imperioses de consum (fetitxització del «tenir», de la possessió d'objectes). Dins d'aquesta societat, hi ha un domini total dels estàndards, de la producció en sèrie, la repetició, l'homogeneïtzació, l'anticipació prefabricada d'ordres conceptuals o estètics que estableixen l'estat dels fets i

de les experiències personals possibles. Els individus de la massa són convertits en «home mitjà», sense més atributs que els necessaris per a ser treballadors disciplinats i bons consumidors d'una producció en gran part inútil.

L'aparent llibertat rau a poder triar dins la gamma d'articles dels grans magatzems i altres empreses de serveis; gràcies a la pseudo-cultura, el pensament i la capacitat d'experimentar des d'un mateix han estat prèviament i subterràniament desarmats, programats per acomodar-se a la inhibició, l'*amusement* i la distracció propis d'una persona instal·lada en la inconsciència de la buida satisfacció general.

En aquest diagnòstic, premsa, ràdio, TV i cinema hi juguen un paper fonamental: llur poder configurador de mentalitats no té límits, i fins i tot la suposada llibertat d'escollir entre emissores és fallaç, perquè, en el fons, les programacions no difereixen substancialment, ja que reproduïxen els mateixos clixés.

Benjamin subratllà que les tècniques contemporànies de reproducció mecànica d'obres artístiques ens situen dins un univers d'objectes impersonals, ahistòrics, mancats de referents que permetin la singularització personal, i el distanciament necessari perquè pugui produir-se l'experiència del descobriment d'allò altre i l'existència de «l'aura».¹³ La proximitat del que és sempre disponible i a l'abast comporta la seva assimilació indiferenciada, la seva instrumentalització, la seva incorporació a l'ordre del conegut i del mateix; ¿on queden la fascinació de l'inquietant, la interrogació, l'anticipació del desconegut, el distanciament cultural, que havien estat característics de l'art? ¿Hem de conformar-nos amb la constatació d'aquest canvi?

Segons Benjamin, cal que l'autor es plantegi el seu paper com a «productor», que objectivi les condicions de producció de la seva època, i adopti una praxi de «transformació funcional» (concepte brechtian), per a evitar que l'aparell productiu dirigeixi i controli la seva activitat; el control i la direcció han d'estar en mans de l'autor i no a l'inrevés. El seu model és Brecht:

11. Benjamin, W., *L'obra d'art a l'època de la seva reproductivitat tècnica*, Edicions 62, Barcelona, 1983; «El autor como productor», dins *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1975.

12. Horkheimer, M., i Adorno, T. W., «La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas», dins *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1970; reed. dins Bell, D., i altres, *Industria cultural y sociedad de masas*. Monte Ávila Ed., Caracas, 1974; Adorno, T. W., «El artista como lugarteniente», dins *Notas de literatura*, Ed. Ariel, Barcelona, 1962; Adorno, T. W., «Teoría de la pseudocultura», dins Adorno, T. W., i Horkheimer, M., *Sociología*, Taurus, Madrid, 1979. Una àmplia exposició de l'obra d'aquests autors es troba en el meu llibre *Razón crítica y sociedad*, PPU, Barcelona, 1985.

13. Benjamin, W., *L'obra d'art...* A la pàgina 40 trobem el següent aclariment del concepte d'aura: «Definir l'aura com a "aparició d'una llunyania, per molt propera que pugui ser", no significa altra cosa que la formulació del valor cultural de l'obra d'art segons les categories de la percepció espàcio-temporal. Llunyà és el contrari de proper. El que és essencialment llunyà és l'inacostable. De fet, ser inacostable és una de les característiques principals de la imatge cultural, que, per la seva naturalesa, roman "llunyania, per molt propera que pugui ser". La proximitat que es pot arrabassar a la seva matèria no elimina la llunyania que aquesta conserva un cop apareguda.»

Resulta, doncs, decisiu el caràcter model de la producció, que, en primer lloc, instrueix altres productors en la producció i que, en segon lloc, és capaç de posar a llur disposició un aparell millorat. I aquest aparell serà millor en la mesura que introdueixi dins la producció el màxim nombre de consumidors, en una paraula, si està en situació de convertir els lectors o els espectadors en col·laboradors. Tenim ja un model d'aquest tipus, del qual solament he parlat per al·lusions. Es tracta del teatre èpic de Brecht.¹⁴

Aquest enfronta el laboratori dramàtic amb l'obra d'art total. D'una manera nova, torna a emprendre-la amb la gran sort antiga del teatre: l'exposició del que és present. En el centre de la seva temptativa hi ha l'home. L'home actual; un home, per tant, reduït, congelat en un entorn fred. Però com que aquest és l'únic que tenim, ens interessa conèixer-lo. Se'l sotmet a proves, a dictàmens. Això és el que en resulta: el que succeeix no és modificable en els seus punts culminants, no ho és mitjançant la virtut i la decisió, sinó únicament en el seu decurs estrictament habitual mitjançant la raó i la pràctica.¹⁵

46 Ara com mai, l'art és necessari per a reconstruir la plenitud d'aquest home esquarterat, «reduït i congelat». Tant Benjamin com Adorno i Horkheimer fan seva l'expressió de Valéry respecte a l'essència de l'art:

El que anomeno «art gran» és, en una paraula, l'art que reclama despòticament per a ell totes les capacitats d'un home, i les obres del qual són d'una mena que totes les capacitats d'un altre home han de sentir-se cridades i han de conjuminar-se per a poder entendre-les.¹⁶

Això ens situa als antípodes del que caracteritza la cultura prefabricada, l'art entès com un article de consum.

L'EXPERIÈNCIA ESTÈTICA VERSUS LA DISSOLUCIÓ DE L'INDIVIDU

L'experiència estètica que dona vida a aquest «art gran» se'ns presenta avui com a radicalment contrària a la tendència homogeneïtzadora del món contemporani abans esmentada, la qual empeny la dissolució de l'individu i de tot cultiu de la singularitat. Perquè «experiència estètica» vol dir trobament de

singularitats dins l'universal: una vivència singular mitjançant la captació intuïtiva de formes que tenen una força expressiva d'arrel i abast universals, i que han estat forjades a la fornada d'una altra existència singular; els elements formals i simbòlics, de caràcter universal, formen una xarxa que permet l'intercanvi expressiu entre els individus.

L'art entès d'aquesta manera difícilment s'identifica amb la pràctica habitual del disseny i queda molt lluny del que es pugui dir del disseny industrial. Però cal fer algunes observacions: *a)* no hi ha «art gran» sense un espai de llibertat i de comunicació, que permeti el coneixement de les obres artístiques i llur confrontació amb la quotidianitat; *b)* de la degradació de la quotidianitat en els nostres dies, produïda per la massificació manipulada, en són responsables tots els agents socials que intervenen en la seva consumició; la lluita contra aquesta degradació ha d'implicar necessàriament els dissenyadors; *c)* el dissenyador pot ser més o menys artista, tenir més o menys imaginació, però cal exigir-li una formació humana i tècnica adequada per a dur a terme aquesta tasca; això implica sentit crític, capacitat de diferenciació, intercanvi, criteri, especialment *criteri estètic*; i, finalment, *d)* un criteri estètic inclou una concepció de la persona i de la societat.

ESTÈTICA I FORMES DE VIDA: FORMES DE VIDA O VIDA DE FORMES?

Ja el pensament antic era conscient que tota realitat requereix concretar-se en unes formes i, per tant, que no hi ha ésser sense forma. Però, al llarg de la història del pensament, la qüestió s'ha plantejat de maneres diverses; en destacaré dues: 1) la forma com a embolcall o figura externa de la realitat (fins i tot arriba a tenir el sentit negatiu d'un vel ocultador del que hi ha al darrera d'ella, com si fos una manifestació degradada o fallida d'allò que s'aliena en ella); 2) la forma com a expressió d'una realitat internament lligada a ella; això vol dir que la figura i el que és configurat són elements dinàmics i interdependents d'un mateix procés. Les moltíssimes implicacions d'aquesta darrera idea, pel que fa al món humà, no s'han pogut explicitar a bastament fins al nostre segle, amb el desenrotllament dels estudis sobre l'enguatge, formes simbòliques i models socials.

A partir d'aquesta idea podem considerar la vida humana com un complex en el qual les formes condicionen les possibilitats d'existència i la configuren,

14. Benjamin, W., «El autor como productor», *op. cit.*, pp. 129-130.

15. Benjamin, W., «El autor como productor», *op. cit.*, p. 132.

16. Citat per Adorno, T. W., «El artista como lugarteniente», *op. cit.*, p. 127.

un procés de transformacions i de desplegament de les formes, caracteritzat per la diversitat i la vinculació comunitària. Cada persona concreta la seva existència segons unes formes de vida, uns costums o esquemes de conducta que troba al seu voltant o que se li presenten com a models. Aquestes formes no esgoten les possibilitats d'existència, en són només concrecions parcials, però configuren un conjunt de relacions que afecten l'ésser de l'individu.¹⁷

Els pares del disseny modern pretenien transformar la societat i els individus amb l'ajuda d'un canvi general de les formes de l'entorn humà. No anaven errats quant a la força i la transcendència d'aquesta transformació. Però, precisament per això, llur «revolució de formes» no s'ha produït.

A les societats occidentals, les més riques, s'ha creat el concepte de «qualitat de vida» i hom creu poder-lo satisfer quantitativament; però a cada pas es fa palès que no hi ha qualitat de vida sense la impregnació profunda de l'estètic en el cos social i els productes que genera. La pretensió de convertir l'estètica en un conjunt de formes que «maquillen» i embelleixen la misèria (cal entendre-ho en un sentit ampli) contribueix a la degradació general. De vegades sembla com si es volgués emmotllar els ciutadans a una vida buida, voltada de formes lluents, a un àmbit de consens general de voluntats nul·les, a un espai de l'universal sense particular; si això fos possible, s'esdevindria la desaparició de la humanitat com a tal, ja que s'hauria arribat a la reducció de l'estructura de la realitat humana a un sol element, s'hauria «plegat» la pluridimensionalitat en unidimensionalitat.

EL DISSENY COM A CREACIÓ I ORGANITZACIÓ DE SISTEMES

Atesa aquesta situació, l'anunci que en un futur proper el dissenyador esdevindrà organitzador de sistemes pot esgarriar, però cal també entreveure les possibilitats que obriran les noves formes de treball i de participació social.

La posició de N. Cross és optimista, perquè, entre altres coses, parteix de l'aportació decisiva del

disseny actual a la solució de problemes socials i personals: hi ha un «disseny responsable», amb protagonistes importants com Papanek,¹⁸ que s'està preocupant de les persones amb impediments físics, de les necessitats massives dels països subdesenvolupats. Papanek afirma que

avui dia es necessiten, globalment, més llums d'oli i d'altre tipus que abans del descobriment de l'electricitat, perquè a hores d'ara hi ha més gent viva i sense llum elèctrica que tota la població mundial a l'època de Thomas Edison,

etcètera. Una vegada més, en el camp del disseny com en d'altres, es fa palès que es produeixen molt diverses orientacions i aplicacions de l'activitat, amb resultats que mereixen consideracions diferenciades, per la qual cosa les desqualificacions o les apologies globals no s'adiuen amb la realitat.

Cross uneix la idea del *disseny de sistemes* amb la de *disseny participatiu*. Per la primera es podria oferir un ventall de possibilitats obertes al gust o a la necessitat de cada individu, que faria realitat la segona. Però aquesta es pot entendre en un sentit més radical, que no contradiu la primera: el dissenyador pot posar-se al servei dels usuaris i ser interlocutor en les decisions sobre establiment de sistemes.

Aquest plantejament toca dos aspectes nuclears del problema: 1) la relació disseny-usuari, i 2) el lloc del dissenyador en el procés de creació del disseny. També posa de manifest la necessitat d'una organització social realment participativa.¹⁹

El disseny pot contribuir i ha de contribuir al millorament de les formes de vida humana. Però aquest objectiu no s'aconseguirà d'una manera «automàtica» per la mera aplicació rutinària del disseny a diferents productes o processos. El disseny pot ser «responsable» o no ser-ho, pot ser participatiu o no, pot resoldre necessitats reals o actuar com a instrument manipulador dels usuaris, etc.; en una paraula: pot posar-se de la banda de la degradació consumista o aportar elements contra ella.

Cal tenir criteris per a orientar aquesta tria, i això requereix desenrotllar el sentit crític i creatiu. Haurérem de donar-li pas, si no volem autoimmolar-nos en una degradació general.

17. En el meu assaig *Jocs de vida*, Edicions 62, Barcelona, 1990, he identificat cultura i formes de vida, des d'una perspectiva ja ben coneguda dels antropòlegs, però desenrotllant aspectes no explicats fins ara.

18. Papanek, V., *Diseñar para el mundo real*, H. Blume Ed., Madrid, 1978.

19. Sobre la necessitat de promoure organitzacions socials diferents de les actuals, vegeu les propostes de Marcuse, H., «Teoría y praxis», dins *Calas en nuestro tiempo*, Icaria, Barcelona, 1976.