

# CRÍTICA SOCIAL I CULTURA DEL DISSENY

JORDI BERRIO

En considerar la cultura en el seu sentit més general com a sinònim de civilització, podem dir que la que s'ha generat en els darrers dos-cents anys entorn del fenomen del disseny és una parcel·la de la cultura en general, tant pel que fa a les tècniques i els mètodes que utilitza, com tocant a les significacions que involucra en les formes dissenyades. La cultura del disseny inclou, doncs, tant uns aspectes instrumentals que cal mesurar de cara a l'eficàcia dels elements tècnics de què disposa, com un aspectes comunicatius que es mesuren a partir del grau d'adequació a les necessitats existents d'interacció humana.

Com a activitat característica de les societats industrials, el disseny és un exponent de les contradiccions, les conquestes, i, en definitiva, de les grandeses i misèries de la nostra època. La raó d'això és que el disseny actua en un dels àmbits fonamentals de la vida humana, tal com la construcció d'artefactes, de formes i, en general, afaïçona l'entorn en el qual s'ha de desenvolupar l'activitat humana. A través del treball, del qual el disseny és un instrument, els homes corregim l'acció irracional de la naturalesa.

Si les coses són així d'una manera general, s'esdevé, però, que, en el darrer terç del segle XX, vivim immersos en una època de transició. El sistema econòmic dels països desenvolupats és en curs d'una pregona reorganització, com a conseqüència, principalment, de la introducció de les noves tecnologies. En aquesta situació, els sistemes social i polític s'adapten lentament i feixuga a la nova situació que es va creant per l'increment de les forces productives; anàlogament els sistemes culturals, immersos en una època de canvi, viuen allò que sembla el final de l'etapa que ha estat qualificada de «Moderna», i s'instal·len, no sabem si fugaçment o d'una manera una mica més duradora, en una nova situació que ha estat anomenada, potser sense gaire fortuna, «Postmoderna». Aquest canvi és especialment significatiu per al tema que ens ocupa, car el disseny ha estat una de les activitats més característiques de l'època moderna.

Tenint en compte tot el que acabem d'esbossar, i a causa, potser de la situació de crisi en la qual ningú no dubta que ens trobem, creiem que és oportú, millor diríem encara, que se'ns imposa, de realitzar una reflexió crítica sobre els fenòmens de la producció formal, que desemboqui en la possibilitat de crear una cultura crítica del disseny, paral·lela a una cultura crítica general de la societat. Una cultura crítica del disseny cal que intenti plantejar-se la producció humana de coses i de formes, de manera apassionada i desapassionada alhora; d'una manera que podríem qualificar de «comprensiva», és a dir mitjançant unes concepcions que permetin de situar els fenòmens del disseny en llurs contextos reals, però partint d'uns ideals de l'home, congruents amb els supòsits de la cultura actual.

Doctor en Filosofia. Professor de Teoria de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona. Especialista en Teoria del Disseny. Membre del Consell de Redacció Publicacions Elisava.

Per tal d'assolir aquesta cultura crítica del disseny, cal que comencem a realitzar una anàlisi no implicada en el sistema, una anàlisi que abasti tant la praxi dels professionals i llurs realitzacions com llurs conseqüències ètiques, polítiques i culturals; cal que observem l'actitud del dissenyador en relació amb els seus contemporanis en els seus aspectes polítics i ideològics, i també la seva actitud pel que fa a les tècniques processuals i als corrents estètics a què s'adscriu la seva obra. No cal dir que aquesta crítica ha d'incloure tant l'activitat realitzada en l'època moderna com en la postmoderna. Una nova crítica pertinent, feta des de perspectives teòriques noves, ens ha de permetre d'assolir allò que realment és necessari en el moment actual: la reconstrucció de la nostra cultura mitjançant el recobriment de la nostra racionalitat global. Segons que ens sembla, les idees que tenim de nosaltres mateixos i del món en què vivim no corresponen a la realitat actual, no són les adequades al moment tecnològic ni a les condicions de la nostra vida real. Hi ha un desfasament cert entre les nostres capacitats tècnico-racionals i les ètico-normatives que constitueixen la nostra activitat comunicativa. Tal com va assenyalar molt encertadament al nostre entendre Herbert Marcuse, vivim en una època, en la qual la utopia és possible per primera vegada a la història'; per primera vegada les condicions materials ens permetrien de fer possible la utopia.

La reconstrucció de la cultura a finals del segle XX, davant la perspectiva del segle XXI, passa per una presa de consciència d'allò que hom vol que l'home sigui en el futur així com de la seva activitat en el si de la societat; passa també per esborrar de nosaltres la falsa consciència que existeix sobre la naturalesa humana, les seves possibilitats i realitzacions.

Assajarem, doncs, de fer una exposició no pas sistemàtica ni exhaustiva, sinó selectiva, del que ha succeït en els darrers anys, per tal d'intentar diagnosticar la situació present. Tal cosa és indispensable si volem plantejar-nos una reconstrucció de la cultura que situï de nou el disseny en un projecte que li permeti realitzar una tasca humanitzadora. El disseny, com tota la cultura, cal que reflecteixi les contradiccions de la vida humana, però no ha de perpetuar els enganys ni les irracionalitats circumstancials.

## CAP A UNA DEFINICIÓ.

El disseny és una activitat que pretén de racionalitzar els processos que determinen les formes en les societats industrials.

Representa un acord mutu entre les finalitats dels promotors, les possibilitats tècniques del sistema productiu, la naturalesa específica dels materials i les ne-

cessitats humanes a satisfer, tant les materials com les culturals. Forma part del procés de modernització i de racionalització que la burgesia emprengué en realitzar el seu projecte, de primer econòmic però també després polític i cultural. El disseny és una activitat típica de les societats industrials, com hem assenyalat anteriorment, en les quals cal produir, per a un públic consumidor cada vegada més ampli, un nombre de productes cada vegada més gran.

En la nova societat, el disseny es proposà de reintegrar la dimensió estètica a la producció industrial, és a dir, d'endolcir la nova producció mecànica amb la sensibilitat artística. No cal dir que aquestes intencions contenien un potencial clarament progressista i humanitzador.

Tanmateix, en el món burgès, malgrat les pretensions originàries, i com a conseqüència de les contradiccions internes del sistema productiu entre els diferents sectors que hi intervenien, s'havien produït tot un conjunt d'escissions. Així, succeïa que l'art s'havia segregat de la vida pràctica dels homes. Baudelaire havia proclamat «L'art pour l'art», i aleshores la vida humana s'escindí en dos mons aliens, el sublim, de les realitzacions artístiques, i el prosaic, de l'activitat econòmica.

També havia ocorregut que l'artesanía popular i, en general, tota la cultura popular estava en decadència. Davant d'aquesta situació, es convertí en molt important una redefinició de l'activitat industrial a través de la qual hom pogués fabricar uns nous productes més adequats a les expectatives culturals i funcionals dels homes.

Totes aquestes promeses, tots aquests projectes només s'han complert de manera parcial. El disseny, convertit en un instrument, ha anat seguint l'evolució del sistema capitalista i les seves contradiccions. Malgrat les protestes de les avantguardes culturals reivindicadores de tots els potencials progressistes del disseny, aquest s'ha convertit en una tecnologia legitimadora del sistema. Actualment, el disseny, com tot el món del treball i de la cultura, tal com hem assenyalat abans, està passant per una etapa de canvi i de readaptació. El mot crisi és àmpliament usat per a explicar allò que succeeix; el fet és que hi ha inseguretat, confusió i ningú no sap ben bé quin és el terreny que trepitja; però malgrat tot, no es produeix, si més no entre nosaltres, cap debat sobre les arrels de la crisi, cap controvèrsia que aspiri a fer-nos sortir de la situació actual.

Tal com hem dit més amunt, en el disseny hi ha dues dimensions que revelen especialment la seva naturalesa. Per un cantó, els processos de disseny planifiquen la producció i per tant intervenen en l'acció transformadora de la realitat natural. En conseqüència, el disseny forma part de l'acció de l'home sobre

la naturalesa i, doncs s'integra en allò que hom anomena genèricament treball. El concepte de treball és aquí entès com un conjunt d'accions destinades a transformar la naturalesa per adaptar-la a les necessitats dels homes. Es tracta d'una activitat composta d'accions instrumentals i també d'estratègies racionals, tal com diu J. Habermas<sup>2</sup>. A través de tal activitat, l'home es proporciona, al costat de la seva naturalesa biològica, una d'artificial, és clar que convencional<sup>3</sup>. El treball és, doncs, una activitat específicament humana i humanitzadora, perquè completa l'acció de la naturalesa. Per altra banda, l'organització social i les tècniques segons les quals el treball es realitza, són algunes de les característiques distintives de cada època, representatives del conjunt del sistema social. En conseqüència, també són una activitat social i és per això que hi intervenen les normes que regulen les relacions humanes a més de les purament tècnico-instrumentals<sup>4</sup>. Conseqüentment, es tracta d'una activitat regulada tècnicament i també segons les normes convencionals pròpies de la interacció humana. Dit d'una manera més concreta, en el treball intervenen els instruments, les màquines i els recursos tecnològics de l'època, per un cantó, i també els nivells d'organització humana assolits, així com les ideologies i les concepcions del món legitimadores de les institucions polítiques, per l'altre.

Atès que, com hem dit, el disseny s'integra en el treball, li són pròpies les dues dimensions esmentades: la tècnico-instrumental i la cultural-comunicativa. Nosaltres ens haurem de centrar en aquesta darrera, sense oblidar però, l'altra, donada la interrelació que hi ha entre ambdues en l'àmbit de la realitat.

El disseny serveix per a satisfer unes determinades necessitats humanes en el curs de la vida privada i social.

És, precisament, des del punt de vista dels homes i de la societat que podem parlar de necessitats: el disseny satisfà necessitats humanes de tot tipus. Algunes, lligades a la naturalesa biològica de l'home, d'altres, a la seva activitat cultural. Des del punt de vista dels objectes dissenyats, però, hem de parlar de funcions en el sentit de la capacitat dels objectes fabricats per a satisfer aquelles necessitats humanes. Les funcions són, doncs, el correlat imprescindible de les necessitats humanes.

El tema, el gran tema que aquí apareix és que les necessitats no són res d'objectiu, sinó quelcom de canviant i subjecte a l'evolució de la cultura. Com que les necessitats bàsiques les que he anomenat, biològiques, ja les satisfem de manera suficient, el tema cal centrar-lo en les necessitats culturals, que poden ser objecte de grans manipulacions i ho són de fet, realment. El sistema econòmic-social capitalista (i podríem dir el mateix del socialista) es basa en la conducció interessada de les apetències de la comunitat.

Com que el sistema productiu té una gran capacitat, el consum esdevé un dels centres d'atenció del sistema. Estimular, ordenar i conduir el consum és fonamental i a aquesta comesa es dediquen grans quantitats de diners i de recursos tècnics. El resultat és que els ciutadans de les societats industrials no tenen més remei que orientar llurs necessitats segons les exigències que marca el sistema. Una cultura crítica del disseny ha de patentitzar tot això en una acció de denúncia; ha de denunciar la manipulació alienadora que hom fa dels individus en les suposades democràcies en un aspecte tan important com és el del nivell d'exigència i prioritat en la satisfacció de necessitats, i mostrar les ideologies que s'hi vinculen.

Conseqüència de tot això, és el tema de les necessitats humanes, lligades, com hem vist, a la funcionalitat dels objectes, cosa que constituirà, en el fons, el nucli de les qüestions que desenrotllarem d'ara endavant.

## ANÀLISI CRÍTICA

Per a intentar d'orientar-nos enmig de la confusió que caracteritza la cultura actual, començarem per presentar en poques paraules la situació que la precedeix immediatament.

El funcionalisme com a moviment estètic i sobretot com a corrent dins del camp de l'arquitectura i el disseny representà en un principi una reacció contra l'historicisme. També fou un esforç per a trobar l'estil característic de l'Era Industrial, el que havia de representar la societat burgesa madura.

En un principi, el funcionalisme ofería aspectes clarament positius, perquè cercava una integració progressista de les necessitats bàsiques de la població amb els elements culturals i comunicatius que s'hi vinculen. La integració de la forma i la funció fou vista com un element de progrés i àdhuc de superació moral<sup>5</sup>.

Però el projecte primitiu de racionalització en el sentit funcionalista naufragà com a conseqüència de l'evolució de les societats industrials. Per un cantó, fou el desenrotllament del sistema capitalista, que integra el conjunt de les classes en el seu si, i per altra, l'esclerosi de la revolució a la Unió Soviètica.

El resultat de tot això, fou que el disseny, l'arquitectura, la producció de formes en general després de la Segona Guerra Mundial (també abans, bé que no tan clarament) acabaren presoners d'una racionalitat de vol curt, limitada a la solució de problemes quantificables, destinats a afavorir el model de creixement capitalista. El disseny es convertí en aquesta època en tecnologia, i la tecnologia només usa una racionalitat parcial i limitada, centrada a resoldre uns determinats problemes concrets. I cal emfasitzar, que

si una racionalitat limitada s'absolutitza, esdevé irracional en l'àmbit general de la vida humana. Els sistemes d'interacció humanes, les institucions polítiques, culturals i de tota mena, no es legitimen sobre bases tecnològiques sinó ètiques. El disseny convertit en tecnologia esdevé ideologia legitimadora del sistema.

El funcionalisme fou la manera com es concretà la racionalitat instrumental que funcionà a l'època referida i els resultats de tal operació són a la vista. No és lícit, encara que sigui possible, reduir la producció de formes a les estrictament funcionals, si entenem la funcionalitat en un sentit «fabricabilista», i si hom parteix d'una visió de l'home excessivament esquemàtica.

El racionalisme funcionalista oblidà una bona part de la dimensió cultural i històrica de l'home i tot això no conduí sinó a la utilització tecnocràtica del disseny.

El disseny, doncs, orientat vers una caricatura de l'home, es convertí en una activitat eixorca i ensopida i anà perdent el potencial humanitzador que havia tingut o que hi apuntava en altres èpoques. El funcionalisme es convertí en un estil, després dels fracassos de les escoles Bauhaus i Ulm, i en els darrers anys fou atacat per tots els cantons i bandejat progressivament.

El funcionalisme limitat i el racionalisme, que a l'hora de la veritat no eren ni funcionals ni racionals, venien a ser l'adequació de la cultura a un sistema productiu. La mecanització de la producció imposava la sèrie, la impersonalitat, i la pretesa universalitat com un motlle. Les crítiques que hom ha fet a aquesta etapa en l'àmbit cultural han estat justes. Ningú no la pot ni la vol defensar, ni tan sols els mateixos que proposaven el funcionalisme en el seu moment.

Avui la situació és molt diferent, les limitacions del sistema productiu ja no existeixen; la capacitat tecnològica actual es tan àmplia que ja no demana el mateix tipus d'estandardització que en les etapes anteriors del maquinisme; fins i tot, permet una mena de satisfacció de les necessitats culturals particulars: l'adornament torna a ser possible i barat.

Les noves formes aparentment més diverses són possibles gracies al avenç del sistema productiu. Però l'estètica postracionalista no resol cap dels problemes que hi havia plantejats; de fet, el que fa és perpetuar i aprofundir la situació. Gosaríem afirmar que la producció de formes actual és més integrada i menys crítica que no ho havia estat mai. Fins i tot en l'aspecte creatiu, malgrat les aparences, la producció actual limita més que mai l'expressió i la realització humanes. Tota la cultura de l'era postmoderna pateix del mateix mal. Un exemple en el camp de la producció musical ens pot servir com a model per a veure la generalitat del fenomen.

El panorama musical de consum és dominat per la música que prové del món anglosaxó i especialment dels Estats Units. El jazz, en la base d'aquesta sensibilitat, n'és el paradigma. Com és sabut, aquesta música ha estat considerada com una síntesi de les tècniques i la sensibilitat de les cultures africanes i les europees, realitzada pels negres, antics esclaus, ara relegats a grup social minoritari i per tant discriminat. El jazz es basa en una tècnica rudimentària, caracteritzada pel predomini del ritme sobre els altres aspectes de la música. Allò que interessa del jazz és que expressa els sentiments, les vivències i, en definitiva, la situació de les comunitats africanes trasplantades violentament a Amèrica.<sup>6</sup> Però en el jazz no hi ha protesta, sinó, tot al contrari, hi ha patiment i acceptació de la situació com un mal natural.

No és certa la pretesa creativitat de la música negra. Entroncada amb la música ritual africana, és la repetició d'unes formes rígides. Les possibilitats expressives del jazz són molt limitades i molt inferiors a les de la tradició musical europea. Les tècniques musicals de la nostra tradició culta són molt més riques i complexes i poden expressar una munió d'idees i sentiments humans molt més variats i rics que els de la tradició nord-americana.

Però el jazz i els altres estils musicals que l'han succeït, són perfectes per a la producció i distribució musical industrialitzada. Són músiques esquemàtiques, aparentment diverses però pregonament iguals, són en definitiva, reiteracions rítmiques tractades com a produccions musicals, són productes integrats i integrables, no gens crítics —més aviat podríem dir que dificulten la crítica— perquè sorgeixen d'una epidèrmica i rudimentària sensibilitat. En conseqüència, han esdevingut les formes musicals de consum per excel·lència.

L'exemple adduït provinent del camp musical ens sembla paradigmàtic respecte al que està succeint actualment en tota la cultura i també, naturalment, en l'àmbit de l'arquitectura i del disseny. Igual que en la producció musical, la fabricació d'objectes, d'imatges i d'espais registra un retrocés —i aquí ens interessa remarcar el mot— cap a formes històriques de la nostra mateixa cultura, o cap a formes manllevades de cultures exòtiques, o bé provinents d'innovacions immotivades i gratuïtes.

Com que no hi ha cap concepció global de la societat en els aspectes filosòfic i polític que actualment motivi els sectors més actius de la nostra societat, els professionals del disseny mantenen un escepticisme indiferentista i cerquen en les formes històriques, «patterns» culturals que els permetin de connectar amb llurs contemporanis desanimats. També utilitzen formes noves, tal com insinuàvem suara, formes pretesament obtingudes a partir d'una recerca, deslligades, igual que les formes històriques, dels veritables inte-

ressos dels homes actuals. Probablement mereixerien el qualificatiu de gratuïtes sinó fossin l'expressió de la integració dels nostres professionals i també del públic consumidor en el sistema de la tardor capitalista.

La utilització dels «patterns» culturals històrics i de les denominades, «formes gratuïtes» es fa a desgrat de les contradiccions que això presenta amb moltes de les perspectives sòlidament instal·lades en la nostra cultura des de fa temps. Hom ha renunciat a la utopia que cercava l'alliberament humà en el perfeccionament de la societat. Els nostres dissenyadors utilitzen les formes històriques, però no són historicistes, critiquen la tradició moderna, però no són crítics. No són moderns, ni historicistes ni utòpics, Què són, doncs? Els dissenyadors, junt amb els homes de cultura actuals, sobretot els coneguts amb el nom de post-moderns, viuen en una perpètua contradicció, però no la denuncien, hi són, neden en el seu brou, sense que això els angoixi.

No hi ha dubte que una tal actitud també presenta innegable avantatges; el més important probablement és que significa una actitud davant de la vida clarament antidogmàtica, encara que un xic cínica. Però aquest vessant de la cultura actual presenta per a nosaltres un inconvenient definitiu: emmascara la situació, ens menteix; ens parla de llibertat individual, sense lluitar per la col·lectiva; advoca per la creativitat, i la dificulta; pretén ser rupturista, i afavoreix els aspectes més inhumans del sistema; fuig de les cosmovisions totals, però col·labora amb la ideologia dominant.

Les realitzacions actuals en el camp de l'arquitectura i el disseny, com, també ho gosariem afirmar, en el de les arts plàstiques, es fan segons una lògica que les aproxima cada vegada més als productes de la denominada «indústria cultural». Efectivament, els mitjans de comunicació actuals, que són els que vehiculen els productes culturals massius, gaudeixen d'una base tecnològica impressionant. En canvi, els productes culturals vehiculats són simples i extraordinàriament esquemàtics. Hi ha un salt qualitatiu important entre una cadena de so actual i la cançoneta de moda que transmet; entre els esquematismes del rock i la meravella dels instruments electrònics; entre la tecnologia televisiva i els telefilms que majoritàriament aquella vehicula. De la mateixa manera, en el camp de l'arquitectura i el disseny, succeeix el mateix. Hi ha un aparell productiu amb el qual com aquell qui diu, hom ho podria fabricar tot, però que només fabrica objectes de fira, estèticament parlant.

La cultura produïda industrialment, tal com ja s'ha destacat oportunament<sup>7</sup>, és una cultura basada en una sintaxi molt simple i rígida i amb continguts temàtics de tipus mosaic.<sup>8</sup> De fet, els continguts són secundaris i estan al servei d'un sistema de fabrica-

ció massiu. D'aquesta manera, qualsevol tema desenrotllat per la cultura clàssica o qualsevol producte actual banal, passen pel mateix garbell sintàctic i tècnic de fabricació. D'aquesta manera, l'arquitectura, els objectes i tota la producció del disseny adopten models culturals diversos, bé que sempre superficialment, i els adapten al pla constructiu. Edificis maquillats de renaixentistes, simulacres de temples grecs, representació grollera d'una arquitectura al servei d'un sistema industrial i d'uns determinats interessos econòmics. Les produccions actuals de disseny sovint són simulacres, cosa de quincalla, una pura aparença superficial que pretén que arriba lluny perquè tothom s'hi conforma; són com els decorats del teatre tradicional, que només serveixen per a la il·lusió del moment.

## LA NOVA CULTURA CRÍTICA

Amb l'entrada del que s'ha anomenat la societat postindustrial, es treura l'etapa de les avantguardes artístiques i de la cultura crítica; s'acaba el període en què els intel·lectuals, els professionals, es veien compromesos en la feina de canviar les estructures de la societat. En la nova situació, els dissenyadors se senten lliures de compromisos. L'labor professional ja no ha de ser crítica; no se sent obligada a lligar-se a cap moviment social de canvi. Per altra banda, el sistema productiu s'ha modificat de manera decisiva; tant és així, que aquelles exigències de la primera etapa de la industrialització que obligaren a una simplicitat inexorable, ara les substitueix una obertura de possibilitats expressives. Les noves màquines ho poden fabricar tot, i fins i tot és possible produir a preus barats.

Però el disseny no pot ser un domini autònom com ho ha estat l'art en l'etapa moderna. La bellesa des de Kant s'ha independitzat dels dominis de la veritat i de la moral<sup>9</sup>, i a conseqüència d'això, l'art ha esdevingut moltes vegades una pràctica autònoma, cosa que l'ha dut a la crisi actual. El disseny, al seu torn, en voler seguir els camins de l'art, ha intentar independitzar-se de la racionalitat tecnològica que el lligava a l'acompliment de funcions, i també, per altra banda, a les exigències ètiques legitimadores. Però el disseny no ho pot fer això, car, tal com hem vist, forma part de l'esfera del treball i per tant no pot realitzar el somni romàntic d'esdevenir una parcel·la autònoma; el disseny, si és cert que conté una dimensió estètica, també es vincula a l'acció normativa del dret i de la realització humana i no pot ser, o millor, cal que no sigui una simple acció instrumental. L'activitat del disseny sempre ha de ser vista amb aquesta doble vinculació: no és pura representació encara que

també sigui representació, no és pura acció instrumental encara que també la contingui. En definitiva, si l'art es pot allunyar de la vida, el disseny no ho pot fer. Fins i tot el mateix art té el seu motor de progrés en la lluita per alguna cosa, lluita per la conquesta d'un mercat o lluita pel canvi de les condicions socials. Tal com argumenta Argan l'esclerosi del realisme socialista existeix perquè aquest no fa ni una cosa ni una altra.

La reintegració del disseny a la seva funció social originària, només pot tenir un signe: el d'ajudar a reformular un nou projecte emancipador. No es tracta de reproduir les utopies de la modernitat, es tracta de crear-ne de noves, les de la nostra època, i de lluitar per elles. No creiem que sigui humà de viure sense un projecte de futur; no n'hi ha prou de viure el present cal també elaborar el futur des del present. En una feina així, el disseny podria tornar a trobar la il·lusió, un objectiu de lluita i perfeccionament, sense necessitat de sortir del seu propi àmbit per tal de justificar-se i ennoblir-se. Per altra banda, una cultura crítica implica, de forma primordial, no enganyar ni enganyar-nos en el que fem. És ben cert que la pràctica del disseny reclama adequar-se a la realitat socio-econòmica tal com funciona actualment. En una etapa de transició com la nostra, no hi ha encara una utopia clarament formulada a favor de la qual lluitar, però el que no podem fer és justificar la nostra actuació present integrada, amb falses ideologies legitimadores.

Una cultura crítica del disseny ha de partir necessàriament d'una definició adequada de l'home. A la base del funcionalisme hi havia una concepció de l'home que el mutilava en un sentit; les actituds més recents ho fan en un altre. I no podem acceptar cap mutilació, ens cal partir de l'home total: l'home que treballa, que transforma la naturalesa, l'home que es proporciona ell mateix una segona naturalesa en forma de cultura, l'home racional i emotiu alhora.

En definitiva, una cultura crítica del disseny significa que en la mesura del possible, cal posar aquesta activitat humana al servei d'un futur projecte emancipador de l'home com a individu així com de la societat, un projecte que no dubtem que s'elaborarà en els pròxims anys. Una tal actitud implica necessàriament una labor de denúncia per tal que el disseny no pugui servir ja com a ideologia legitimadora del sistema actual. Una cultura crítica del disseny és una cultura deslegitimadora.

## Referències

1. Per aquest tema de la utopia possible, vegeu Herbert Marcuse *El final de la utopía* Ediciones Ariel. Barcelona, 1968.
2. Vegeu Jürgen Habermas: *Ciencia y técnica como «ideología»*. Editorial Tecnos. Madrid. 1984.
3. Arnold Gehlen: *El hombre*, Ediciones Sígueme. Salamanca, 1980.
4. Vegeu Jürgen Habermas: *Obra Citada*
5. Adolf Loos: *Ornamento y delito y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
6. T.W. Adorno: *Consignas*. Editorial Ariel. Barcelona.
7. Vegeu a *Dialéctica del Iluminismo* de M. Horkheimer T.W. Adorno, Editorial SUR, Buenos Aires, 1970, *La industria cultural*.
8. A.A. Moles: *Sociodynamique de la culture*. Aouton, Paris, 1967.
9. Vegeu el capítol 7 de la *Crítica del judici* de Kant.