

CONSIDERACIONS ENTORN DEL FENOMEN POSTMODERN: APROXIMACIÓ CRÍTICA A ALGUNES PRODUCCIONS I ACTITUDS DEL DISSENY I DE LA CULTURA CONTEMPORÀNIA

ENRIC FRANCH

CONSIDERATIONS ON THE POST-MODERN PHENOMENON: A CRITICAL APPROACH TO SOME ATTITUDES AND MANIFESTATIONS OF DESIGN AND CONTEMPORARY

The opposition between modern and post-modern architecture and design urges us to inquire into the ethical and aesthetical foundations of this division.

If we analyse the relationship between object and society, we realize that the former is a sign of the latter. If we venture beyond this saussurian analysis, we fall into the «confliction» of the sign and there on we move it away from the signified, from society. Thus, the goal of modern architecture of contributing to change society has become in post-modern architecture that of searching for mechanisms that only change outward details without really bringing about any substantial change.

ENRIC FRANCH

Dissenyador Industrial, Gràfic i d'Interiors. Graduat per l'Escola Superior de Ciències Socials de Barcelona (ICESB). Professor de Teoria i Història del Disseny Contemporani a l'Escola Elisava. Director Pedagògic de l'Escola Elisava.

EL POSTMODERN I LA SEVA CONDICIÓ

El terme «postmodern» referit a l'Arquitectura i al Disseny sembla que s'utilitza per primera vegada, amb un ressò important, a finals dels anys 60 a Anglaterra.

En el seu llibre *The language of postmodern architecture*¹, Charles Jenks parla de l'arquitectura postmoderna i de la Postmodernitat, quan analitza la producció arquitectònica d'aquests anys en els països més avançats.

Segons que fa constar Andrea Branzi², l'autor anglès defineix el context del seu estudi a partir dels fets següents:

- La societat a la qual es dirigia l'antic Moviment Modern ha deixat d'existir.
- L'Arquitectura i el Disseny que es proposen en aquests anys, són el resultat dels aspectes més diversos i marginals del programa i dels objectius del moviment modern.
- Es pot parlar de condicions històricament noves, en què es troben temes de composició inèdits en relació amb l'ortodòxia racionalista, i es constata que l'Arquitectura i el Disseny realitzats fins aquest moment, han estat incapaços de millorar el nostre ambient, tant cultural com funcional.

La hipòtesi crítica que planteja Jenks es desenvolupa en una línia totalment pragmàtica. S'enfronta fortament i decididament amb la realitat actual, i es refereix principalment a la producció arquitectònica, posant en evidència les contradiccions de la societat on es materialitzen les produccions que estudia.

Per ell l'acceptació implícita que des del Disseny es fa de la incapacitat de donar solució real als problemes que van descobrir els mestres del Moviment Modern, i la renúncia a buscar en la mateixa societat les causes d'aquesta impotència, han reduït l'aportació de les obres d'aquest corrent, quasi únicament, a una retòrica formal: l'Estil Internacional.

En el seu treball, aquest autor anglès, ens descobreix:

- El progressiu distanciament que es produeix entre l'Arquitectura i la societat i entre l'Arquitectura i l'arquitecte.

Distanciament que es concreta en l'àmbit de la producció, en un retorn a les formes artesanals, i en un interès per les organitzacions i les propostes culturals i territorials al marge dels processos productius estrictament arquitectònics o de disseny.

- El procés perceptivo-significatiu en el post-modern adquireix un caràcter molt específic.

En aquest moments, la gent invariablement veu un objecte o un edifici, comparant-los amb una altra cosa o amb una idea. És per això que podem dir, més que mai, que les coses que ens envolten es veuen com a signes o més ben dit, com a metàfores.

Cap dels edificis moderns no pot ser vist únicament en termes de volum o de composició i cal acceptar l'existència de molts altres codis de lectura sobreposats o articulats amb aquells. Per damunt del codi tradicional del moviment modern, Jenks en fa ressaltar dos de diferents, un de *cultural* i un altre de *popular*. Cada una possibilita una lectura diferent assimilable per un ampli públic de consumidors.

Així, en una mateixa obra, Jenks, descobreix dos camps semàntics diferenciats, que donen a algunes de les obres que estudia un gran nombre de significat. Cada un s'identifica segons l'autor, amb un grup social també diferent:

a) Classe obrera.

En aquest cas, les propostes s'apropen a models de vida més austers i integrats a la naturalesa i a la tradició local, reservada i íntima.

b) Classe intel·lectual i aristocràtica.

En aquest altre cas, en l'obra es confon l'ésser de l'ús i del benestar, amb el domini de la naturalesa, i es tendeix a una arquitectura carregada de signes, solidària i rica en citacions estilístiques.

El treball d'aquest grup no coincideixen necessàriament amb les formes cultes d'elaborar projectes.

La constatació d'aquesta situació obre indubtablement el camí a una lectura més rica i suggerent de l'obra arquitectònica i de disseny, i introdueix en la seva anàlisi un nou ventall de sentits i referències que permeten apropar-se a una cultura configurada per formes i situacions sobreposades però no integrades, com sembla que és la nostra.

De tot el que diu Jenks, Branzi n'extreu algunes idees que permeten clarificar les possibles diferències o el distanciament entre les formulacions del moviment modern i la dita nova situació postmoderna.

És evident, diu Branzi, que en l'arquitectura moderna es volia imposar una actitud nova, però en aquest intent, sempre es va procurar no fer servir proposicions anteriorment esmentades. Es volia, en cada obra, en cada cas nou, utilitzar una forma «ex novo». I és precisament aquesta actitud que la dita arquitectura assumeix, un risc continuat, que es va traduir inevitablement, com també diu Jenks, en l'esgotament de les possibilitats del projecte.

Per un altre costat, cal observar també, que el que proposava el moviment modern no era la creació d'un llenguatge, d'un estil propi, sinó que abans que res pretenia, en cada cas concret, la solució de problemes específics. D'aquesta manera s'anava produint una reducció cada vegada més gran dels recursos lingüístics del projecte, que va portar molt possiblement a l'estancament del moviment.

Però abans d'aprofundir més en qüestions específiques de disseny i d'arquitectura, potser cal tornar a posar més atenció en el fet postmodern en general,

per observar algunes qüestions que poden ser útils més endavant.

- El terme «postmodern» s'utilitza principalment quan ens referim a qüestions d'una àrea de transició històrica, en la qual es comencen a trobar símptomes d'una nova època. Aquesta concideix amb les últimes discussions i frustracions d'un modernisme que se'ns presenta enganyós.

- S'accepta, sense discussió, que les propostes del Postmodern han de tenir un destí similar al de les obres «radicals» dels anys 60; aquestes es presentaven com una alternativa als models estimulats des del poder i es van convertir en un mitjà renovat per a llur consolidació.

- En el Postmodern, se sol col·locar tota la producció arquitectònica i de disseny que no encaixa amb el codi de la modernitat però que tampoc no el nega.

- El caràcter postmodern consta d'un ampli i diferent nombre de produccions més o menys heterodoxes, tan properes a la «neocadèmia» com a les que podríem qualificar de «pop».

De fet, sembla que en el postmodern, s'amplia l'interès per aquelles realitzacions que no existien anteriorment o passaven desapercebudes als ulls del crític.

Els objectes es veuen aïllats i s'accepten apriorísticament, i l'Arquitectura, oblidant la política urbanística, el «design» i els problemes de participació, recupera la pràctica clàssica del Vuitcents i les actituds pre-industrials.

NOVES CONSIDERACIONS SOBRE LA CONDICIÓN POSTMODERNA

Volem insistir encara sobre algunes opinions que defineixen la condició postmoderna, per tal de no oblidar alguns trets que sembla que poden ser representatius i poden il·lustrar les raons més importants que s'utilitzen per explicar aquesta situació.

En opinió de Paolo Portoghesi³, la condició postmoderna sobretot ens descobreix noves dimensions analítiques. El món de l'alta cultura no és tan perfecte com molt sovint es presenta, ni el món de la vida quotidiana és únicament una vall de llàgrimes. Cal revisar la nostra realitat actual amb un nou instrumental, tractant de relacionar aquestes dues realitats. Cal utilitzar, diu Portoghesi, els nous instruments, que en aquests últims anys s'han desenvolupat i que ara són al nostre abast.

El model utilitzat fins aquest moment no considera el paper de les classes subalternes en el camp de la producció cultural: La configuració urbana més corrent que apareix en els barris de la perifèria de les nostres ciutats, l'arquitectura de la quantitat sense la

qualitat, la decoració de les llars, l'equipament de carreteres i autopistes, són alguns exemples que ofereixen informacions precises per copsar el canvi de gust de la gent.

Caldrà, doncs, llegir adequadament tota la realitat circumdant, i a més de les obres singulars i cultes, prestar atenció a les petites comunitats humanes, al paisatge no urbà, als carrers de les ciutats i a les innumbrables propostes, resultat de superposicions de successives i desordenades intervencions.

L'objectiu i la utilitat d'aquesta nova actitud obligarà a «individualitzar i subratllar noves premisses metodològiques, nous instruments de comprensió aptes per a conèixer o modificar una situació de complexitat creixent»⁴.

Portoghesi continua enumerant tots els factors que caldrà considerar per tal d'aprofundir adequadament la nova situació:

- El reconeixement de l'ambigua articulació actual dels grups i classes socials que configuren la societat.

- La necessitat d'entendre la producció cultural, no com l'aportació d'una classe o d'un grup petit i singular, sinó com una activitat col·lectiva, on participa tothom, cosa que vol dir constatar l'existència d'una producció social al costat d'una d'individual.

- Estudiar els processos creatius relacionats amb la personalitat i el desenvolupament de les condicions del treballador individual.

- Apropar-se als processos subjectius imposats per institucions i formes col·lectives.

- Adonar-se de la importància decisiva que tenen les transformacions ambientals en llur totalitat, descobrint quines es lliguen a situacions superades, i quines són conseqüència d'una producció cultural en expansió, o de prestigi. També cal posar atenció a les noves formes significants en general, i als productes lligats a necessitats i aspiracions originals.

- Per últim, cal adonar-se de la maduresa de la nostra civilització i de la cultura industrial, qüestió que comporta el reconeixement de la impossibilitat de representar-la mitjançant actuacions infantils, excessivament simplificades.

És amb aquest programa i des de la plataforma que s'hi forma, que podrem enfrontar-nos, amb un cert èxit a les contradiccions que mostra la cultura del disseny actual.

Potser és aquest optimisme, recollit amb un esperit crític i obert, que s'extreu de les paraules de Portoghesi, l'aspecte més estimulante i positiu que hem trobat en el debat, moltes vegades buit i superficial, al voltant del fet modern/postmodern.

Però en opinió nostra, entre la confusió del combat entre detractors i defensors de la situació naixent,

resten encara molt interrogants que es mostren als nostres ulls com a espais a descobrir.

ALGUNS ASPECTES NOUS QUE APAREIXEN A L'OBSERVACIÓ: LA VIDA QUOTIDIANA I LA SEMIÒTICA EN LES PRODUCCIONS POSTMODERNES

Apropant-nos als nombrosos treballs que en l'àmbit del disseny i de l'arquitectura aborden el tema del postmodern, o millor dit, de la superació del modern i de la definició d'una possible nova situació que el transcendeixi, es pot observar que en la majoria, l'apologia del canvi es fonamenta, principalment, mostrant l'existència de fenòmens que tenen una naturalesa nova.

És precisament en aquest punt, que apareix un primer problema important, ja que quasi mai no queda clar que la dita nova situació sigui conseqüència de la utilització d'un nou mètode o instrumental d'anàlisi que descobreixi noves cares de la mateixa realitat o contràriament de la comprovació que existeixen autèntiques modificacions estructurals que determinen una nova realitat.

Molt lligat a aquesta problemàtica, trobem dues classes de fets que afavoreixen la creació d'aquesta imatge confusa i caòtica que té la cultura del disseny d'aquests anys.

Per un costat, hi ha qüestions metodològiques que malauradament i amb massa freqüència, tendeixen a confondre l'objecte de l'anàlisi amb el mètode que n'ha fet possible la lectura i la lectura mateixa, i d'aquesta manera les imatges dels objectes reals i les dels inventats per la crítica, es poden veure en una mateixa dimensió. D'altra banda, en l'àmbit de les propostes pràctiques, van apareixent, cada vegada més, en les exposicions, en els mitjans de comunicació i també en el mercat, objectes que en lloc de ser pensats i construïts per a satisfer unes necessitats concretes, són, sobretot, o bé propostes que pretenen mostrar la qualitat o l'eficàcia d'un mètode projectual determinat, o bé argumentacions que busquen, a través d'un treball intel·lectual més o menys brillant, el prestigi social i cultural de llur autor.

Caldrà, evidentment, aprofundir aquestes qüestions, i estimular un major rigor metodològic, estudiant les diferències, tant teòriques com pràctiques, entre l'activitat analítica i la projectual, i descobrint l'impacte i la confusió que en la cultura del disseny han produït el conceptualisme dels anys 60, la creixent semiotització de la cultura i la incorporació del disseny i de l'arquitectura a la cultura de masses.

Si volem ser rigorosos, abans que tot, hem de descobrir i separar els objectes d'arquitectura i de disseny i les idees d'objectes, de llur procés de produc-

3

ció, intentant evidenciar quina és llur especificitat en la pràctica social, per tal que en cada cas i un a un se'n pugui parlar sense ambigüitat.

Si prenem com a exemples les exposicions que en el nou àmbit d'arquitectura de la Biennal de Venècia de 1980, es presenten amb el títol de «*L'strada novissima*»⁵⁻⁶, i *Loggetto banale*⁷⁻⁸, podem intentar aprofundir una mica més el nostre discurs.

Ambdues manifestacions poden presentar-se perfectament com a paradigmes de la situació postmoderna. Període que de forma matisada i referint-se concretament a Itàlia, Alessandro Mendini anomena «posttradismo»⁹. Segons aquest autor, tal situació s'inicia l'any 1975 i representa un pas més de l'antiracionalisme que entre 1965 i 1975 prenen les avantguardes «radicals», en els països més avançats. En la Postmodernitat, els joves dissenyadors refusen tots els períodes anteriors i les tesis del moviment modern, traint definitivament els mestres de les avantguardes clàssiques.

*L'strada novissima*¹⁰, que es va muntar a l'espai recuperat de la *Corderie dell'Arsenale*, es projecta com un intent de restauració del llenguatge perdut de l'arquitectura.

Parlant de l'exposició, Paolo Portoghesi la qualifica com l'activitat més estimulante d'aquests anys, i segons el seu parer representa la fi de les prohibicions que imposava el puritanisme del moviment modern.

L'Oggetto banale, presentat també en la mateixa Biennal i al costat de l'exposició anterior, ofereix d'una manera directa les tesis de Mendini sobre la banalitat del disseny, i esdevé la institucionalització definitiva de les experiències dels membres de l'*Studio Alchymia*, que van adquirir un ampli ressò internacional gràcies a les produccions de *Memphis*.

Totes dues propostes mostren a criteri nostre, les contradiccions típiques de la cultura d'aquests anys en l'àmbit de què estem tractant. Ni una ni l'altra no poden acceptar-se en sentit estricte com a mostres d'«arquitectura» o de «disseny», sinó que el que proposen clarament són discursos sobre llurs corresponents àmbits productius. Ambdues també, basen, sobretot, aquests discursos, en imatges que es mostren sota la gran carpa del circ de la Biennal, adquirint, com diu Deganello¹¹, la forma d'un monument d'arquitectura «àulica i megalfavillante-horror-show» per al temps lliure, que denuncia la impossibilitat de reduir la qualitat de l'espai públic i privat a l'exclusiva realitat productiva, fent-se intèrpret, d'aquesta manera, de la violenta demanda de la societat, de la subjectivitat i de la imaginació.

Hem de continuar, però, centrant-nos en el que és l'eix principal de la discussió del Postmodern, del tan atès canvi o no canvi del moment que ens ocupa, i del descobriment, en el seu si, de factors nous o d'ob-

solets, no tant per a arribar a una impossible definició d'aquest moment cultural, sinó per a tenir una excusa a fi de comentar críticament aspectes que poden romandre útils per a comprendre la nostra cultura actual. És per això que, en aquesta ocasió, no sucumbirem a l'atracció de discutir aquestes manifestacions concretes, perquè volem disposar de més espai per a aturar-nos en qüestions que es refereixen a aspectes més generals.

Segons que nosaltres interpretem, en les produccions que hem triat com a típiques de la situació en què vivim es poden descobrir dos aspectes clau, sobre els quals es desenvolupa conceptualment i metodològicament al que segueix:

- Es dona una gran importància a l'àmbit socio-cultural i lingüístic definit com a vida quotidiana, convertint-se quasi sempre en l'eix sobre el qual gira el projecte.

- Es descobreix un marcat caràcter semiòtic en tots els treballs presentats tant pel que fa a llur vessant analítica i teòrica, com pels mecanismes projectuals emprats.

Aquests dos aspectes sembla que poden servir, fent extrapolacions, per veure algunes qüestions importants.

Referint-nos al primer punt, hem d'observar que l'interès per l'univers de la vida quotidiana no és solament un fet puntual dels productes que anomenem, sinó que aquest interès apareix com una novetat en moltes altres produccions postmodernes. Novetat que per moltes raons s'ha de qüestionar, perquè la cultura de cada dia és, sense cap dubte, un àmbit present i estudiat en molts treballs anteriors.

Així, ja trobem en el pensament materialista una gran quantitat de discursos que ho confirmen. Per un costat, des de Marx fins a Georg Lukács, confluint en el marxisme estructuralista de Lucien Goldmann¹² i en una sociologia de l'art i la literatura. De l'altre, Gramsci ja ho testimonia en la seva filosofia de la praxi. També Agnes Heller, en els seus treballs sobre la vida quotidiana i el canvi social¹³. Sense oblidar l'interès que el marxisme britànic ha atribuït sempre a la vida de cada dia i a la seva capacitat configuradora de cultura.

També trobem una preocupació per aquest tema en el pragmatisme nord-americà, des de C.H.S. Peirce a J.H. Mead. Aquest últim, a través de l'interaccionisme simbòlic, possibilita el desenvolupament de tota mena de treballs fonamentals pel que fa a les relacions personals en l'àmbit de la vida diària.

Per un altre costat, Husserl reflexiona també sobre l'univers del sentit de la vida quotidiana, i en l'àmbit de la filosofia analítica, Austin i l'últim Wittgenstein, concedeixen al llenguatge comú, un lloc central en llurs tesis.

També hem de recordar que una bona part de les

investigacions, si no totes, de l'antropologia moderna, se centren directament o indirectament en aquest àmbit. Són de màxim interès per a nosaltres, sobretot les que es refereixen a les cultures més properes a la nostra.

És cert que, en aquests darrers anys, els treballs sobre aquest tema han augmentat considerablement, tant a conseqüència de l'interès que han despertat les recerques històriques sobre la industrialització i la cultura del treball, com pel desenvolupament d'una sociologia de la vida quotidiana que han portat a terme autors com Peter Berger i Thomas Luckmann, Wolf i Erving Goffman entre altres.

Però també és veritat que des del romanticisme i més concretament des de Herder, l'àmbit de la quotidianitat ha interessat la cultura intel·lectual, i que han estat precisament els moderns els que han ajudat a comprendre el seu paper central en el llenguatge i en la cultura. Difícilment, doncs, es pot considerar, des de cap punt de vista, aquesta atenció com una novetat.

Respecte al segon punt, tan sols una lleugera observació sobre el conjunt de les produccions d'aquests anys, farà que ens adonem de l'interès i la utilització de la teoria semiòtica, fet que no és tampoc, una qüestió específica de les obres citades, sinó que sens dubte es pot considerar general tant en el treball teòric com en la pràctica projectual d'una bona part de la producció moderna i postmoderna.

Un fet rellevant i coincident és que, en totes aquestes produccions llur caràcter depèn d'una semiòtica de línia saussuriana, en la qual predomina una concepció del significat derivada d'un signe entès com una «entitat» de dos plans interdependents. Des d'aquesta perspectiva es tendeix a confondre el signe amb una «cosa» que pot funcionar autònomament, i se simplifica, mecànicament la relació significativa. La cosificació del signe crea la il·lusió d'un possible treball, i permet la intervenció sobre un o sobre els dos plans del signe, al marge del procés de significació complet. Malauradament, aquesta actitud mecanicista ha estat molt atractiva pels dissenyadors i arquitectes, que tradicionalment han buscat un instrument teòric que els facilités una solució al problema de prendre decisions.

Cal observar aquí, diverses qüestions. Actualment la mateixa Semiòtica ha corregit aquesta visió excessivament simplificadora, procedint a una revisió des de dintre que ha portat a enfortir els seus aspectes pragmàtics. En aquesta direcció, per un costat s'ha recuperat i desenvolupat, potser encara insuficientment, la semiòtica pragmàtica de Peirce, i per l'altre, s'ha evolucionat cap una semiòtica del text.

També s'ha posat una major atenció en els corrents de pensament que des de la filosofia del llen-

guatge han desenvolupat una actitud analítico-pragmàtica a través d'autors com Austin i Wittgenstein.

No és tampoc, doncs, una novetat, l'interès pels problemes del significat, ja que la particular atenció al llenguatge ha estat constant en el disseny, l'art i l'arquitectura durant tot aquest període, fins al punt que aquesta és, sens dubte, una característica de l'estètica de tot el segle XX¹⁴, que ha donat lloc a una forta semiotització d'una gran part de la producció, sobretot d'ençà dels anys 60.

Aquest fenomen, sens dubte, ha tingut conseqüències importants en els processos de la cultura més recent, i s'ha evidenciat principalment de la següent manera:

a) En l'àmbit de la crítica i de l'anàlisi de produccions proliferen un gran nombre de treballs d'aquestes característiques, que han tingut com a conseqüència:

- que es tingués la il·lusió que la realitat construïda des del disseny i l'arquitectura és més rica en significats.

- que es fes créixer l'interès per l'estructura formal de les produccions, tendint-se a posar més interès en la imatge de la realitat que no en la realitat mateixa.

- que es tipifiquessin les propostes estudiades, en posar en evidència o fer ressaltar algunes característiques formals aïllables, i estudiar-ne el significat. En aquesta línia, reforçada per un estructuralisme derivat de Panofsky, es crea la il·lusió de disposar d'un material codificat, ordenat sistemàticament i manipulable, controlant forma i significat.

b) En l'àmbit de la producció, aquestes circumstàncies han fet possible, per un costat, el desenvolupament d'un gran nombre d'actituds projectuals, que es fonamenten en el domini d'una sintaxi de llenguatges formals i abstractes, deslligats de qualsevol realitat històrica i cultural (un exemple d'això, el trobem en el treball dels «Five Architects»). Enfront d'aquestes, trobem un altre conjunt d'accions que, recurrent a la història o a l'entorn construït, i de forma similar, extreuen uns aspectes formal-significatius a fi de tornar-los a utilitzar en el procés projectual (podem mencionar com a exemples, alguns treballs de Hollein, dels Klier, de Mendini i també de l'últim Stirling).

D'aquests dos fets, es deriven algunes conseqüències importants, que clarifiquen determinats aspectes de la problemàtica cultural més contemporània:

- S'ha donat una importància desequilibradora als estudis (insuficients i dolents) sobre el funcionament dels objectes com a imatges. Fet que es reforça per la situació de domini que té la imatge en les societats industrials avançades.

En aquestes societats, en què les prestacions d'ús

65

dels objectes són sobrerament garantides i on la satisfacció de les necessitats primàries tendeix a proposar fórmules uniformadores i a viure segons elles, la imatge, en tant que mitjà de representació, permet proposar espais il·lusoris de realitats diferents, adquirint, conseqüentment, una força important en la producció cultural.

- S'ha creat una confusió sobre el significat, pel fet que l'anàlisi de cada producció es desentén de la relació objecte-imatge-ús-significat. L'ús connecta l'objecte a una realitat concreta, perquè l'ús és obra d'individus concrets, en un context també concret.

En definitiva, es pot dir que:

- S'ha oblidat que el significat és el resultat d'un procés relacional, únic i irrepetible, que es realitza novament a cada acte nou, per individus particulars i en situacions socials, culturals i polítiques determinades.

- S'ha menyspreat el fet que el treball en abstracte en processos de comunicació i significació condueix inevitablement a un resultat ideal. En deixar de banda la importància de la seva inserció en la realitat social, s'abandona el control del seu potencial cultural a l'espontaneïtat de la dinàmica social i a la irracionalitat.

Respecte a les qüestions concretes que s'han plantejat, prenent com a punt de partida l'observació dels treballs presentats a la Biennal, i una posterior generalització, podem dir que, sobretot, el que es dedueix és que:

- Es fa una utilització «descafeïnada» d'àmbits de coneixement que tenen un potencial crític considerable. En aquest sentit, podem dir que es passa d'una fórmula que concep el coneixement com un mitjà imprescindible per a accedir a la llibertat de tots, a un altre que utilitza el coneixement com una tècnica que permet l'obtenció d'un objecte determinat. Així, l'interès per al canvi de tota la societat resta substituït per la recerca de mecanismes que canvien algunes coses concretes al marge del seu valor social.

- Es té un fort interès pel discurs teòric, com a complement argumental de les propostes concretes. En aquest sentit, es pot dir que s'abandona la dialèctica entre teoria i pràctica per recórrer al coneixement teòric com a fórmula que legitima cada proposta aïllada.

- I per últim, es constata que es torna a caure en els mateixos errors del passat. Es busca i es valora la novetat per ella mateixa, utilitzant tots els mecanismes possibles, i es neguen les aportacions anteriors per a accedir a plantejaments que justifiquin una imatge diferent. I, també s'utilitza i s'aplica l'instrumental teòric amb poc rigor científic, fent servir aquelles aportacions conceptuals que s'han mostrat útils com a instruments analítics, mecànicament i de for-

ma reduïda com a mètode, per al projecte.

Després d'aquestes observacions, sembla que el problema de la postmodernitat radica principalment en l'àmbit de la cultura. És com un canvi de mentalitat, que permet als projectistes fugir dels problemes de fons que plantejava el moviment modern, canvi que, amb la incorporació d'instruments poc coneguts, possibiliten justificar canvis formals, introduint en la cultura, específicament l'arquitectònica i de disseny, noves imatges retòriques que permeten tornar a presentar els mateixos objectes de sempre.

A criteri nostre, el Postmodern es concreta així principalment, en una nova sensibilitat justificada ideològicament que permet, sobretot, legitimar molts del errors de sempre.

ALTRE COP MODERN/POSTMODERN, O LA NECESSITAT DE REBUSCAR EN ELS CONFLICTES

Molt sovint, quan es parla de postmodernitat, es planteja el problema comparant l'actualitat a la qual ens referim amb una hipotètica situació anterior. Aquesta relació es presenta, però, moltes vegades d'una manera excessivament simplificada, obviant-se, pel que fa al passat, un conjunt de fets que s'hi van produir.

Recordem que la comprensió de tota realitat històrica només és possible, com a mínim teòricament, si és fa l'esforç d'introduir tots els esdeveniments que es van produir junt amb les tensions i conflictes que hi interactuaven, i sense oblidar tampoc, que la lectura dels fets del passat, es fa des del present i amb un bagatge mental diferent del dels homes que van viure la realitat estudiada.

És per això que cal insistir una vegada més en el rigor metodològic, perquè la discussió, comparant el present amb el passat, si bé pot descobrir aspectes importants, de la nostra realitat, molt sovint pot també ajudar a confondre-la sobretot si manca una visió adequadament estructurada i totalitzadora.

És prou evident, però, que el significat i la història de les produccions de disseny i d'arquitectura moderna s'han explicat d'una forma parcial. És així que la història que s'ha institucionalitzat és un exemple clar de les conseqüències d'aquesta falta d'atenció a la totalitat.

D'una banda podem dir que els treballs disponibles es refereixen únicament al procés lineal i positiu fonamentat en els pressupostos de la burgesia il·lustrada i del liberalisme, a la revolució de la industrialització, i a la producció capitalista, lligats a la possibilitat d'un creixement i progrés sense límits, resultat d'una proposta ideològica sense alternatives, mono-

politzadora de la idea de democràcia, que confon els èxits de les millores econòmiques amb el rendiment econòmic.,

De l'altra, aquests treballs d'estudi es vinculen als productors i a les produccions seleccionades pel món de la crítica oficial, per dos camins diferents:

a) El de la història d'autors afavorits per l'èxit i el de les produccions que s'han distribuït profusament.

El resultat és el moviment modern com un «star-system»: Le Corbusier, Gropius, Mies Van der Rohe, Wright, etc... es veuen com uns «inventors de sistemes de composició absolutament originals, connectats de manera evolucionista a una sola tradició»¹⁵.

D'aquesta manera el moviment modern es reueix, com constata Portoghesi, a un «fenomen unitari mancat de contradiccions profundes», en què els autors que es presenten constitueixen l'únic i definitiu punt i referència.

b) El de l'estudi d'un llenguatge únic (i en aquest cas universal) que és concreta en un estil, «l'estil internacional»¹⁶.

La reducció de l'arquitectura moderna a un estil, es realitza per mitjà d'un llarg procés d'institucionalització cultural. De manera formal, aquest fet es produeix a Amèrica gràcies a l'exposició internacional d'arquitectura de 1932. Aquesta exposició, muntada convencionalment, presentava un conjunt d'obres de diversos autors, acompanyades d'una resumida biografia de cada un, així com d'un petit comentari de cada obra.

El mèrit de reconèixer i definir un estil internacional és de l'equip Henry-Russell Hitchcock (historiador) i Philip Johnson (arquitecte), que en muntar i dirigir aquesta exposició, van assumir l'existència de tot un autèntic sistema formal propi de la modernitat.

En aquesta presentació col·lectiva, els promotors van anunciar només unes característiques purament formals, suficients, això sí, per a definir per elles mateixes un estil coherent i universal¹⁷.

Després de l'exposició de 1932, segons que observa M.^a Teresa Muñoz¹⁸, «l'arquitectura moderna serà per tant reconeguda com a estil i prendrà aquest caràcter de producte acabat, de sistema formal unitari, que restarà per sempre lligat a la seva pròpia entitat com a moviment».

Amb aquesta mateixa idea, els autors de l'exposició puntualitzen:

- Es tracta d'un estil per a tota l'Arquitectura, i imposa una disciplina que condiciona l'essència d'aquella.

- És un estil que es dibuixa en contra del caos de l'eclecticisme i de la multiplicitat de sistemes formals existents, i es presenta com una alteració total d'aquesta situació.

- El nou estil permet treballar tant com calgui sota les seves coordenades i es regeix per uns principis generals.

I per últim diuen:

- L'Estil Internacional se sustenta en un conjunt molt ampli d'obres d'autors diferents.

Els principis que regien el nou estil, emfasitzaven quasi exclusivament el tema de la composició, i el seu codi, el de la disciplina formal, el qual, era ja acceptat pels arquitectes del moment, o almenys pels arquitectes que es presentaven a l'exposició.

Podem trobar tres principis bàsics al servei de la composició:

- 1) El de l'arquitectura com a volum.
- 2) El de la regularitat i simetria.
- 3) El de la perfecció tècnica.

A aquests tres principis fonamentals com a factors tècnics i unitaris, s'hi hauria d'afegir el quart:

- 4) El de l'absència de la decoració afegida.

Segons que observa la comentarista del llibre dels autors americans, l'estil que es configura sobre aquesta base arriba a ser:

- Internacional.
- Unificat.
- Essencial.
- Capaç de ser codificat en normes generals.

En un altre àmbit, anys abans i des d'Europa quan Le Corbusier va presentar els seus cinc punts de l'arquitectura moderna, establí també, encara que indirectament, una normativa formal que convergiria en la idea d'estil. Els pilotis, els sostres-jardí, la planta lliure, la finestra correguda i la façana lliure, no són tan sols idees sinó formes.

És evident que les propostes de l'arquitecte suís no podien considerar-se unes opcions estilístiques, però encara que fossin presentades com absolutament necessàries i determinades des de condicions exteriors a elles mateixes, en institucionalitzar-se van ser utilitzades i repetides mimèticament, de manera que enfortien l'estructura del llenguatge formal del moviment modern.

Finalment podem dir que l'estil del modern es feia, també, aportant una dimensió ètica que es realitzava per mitjà d'una pràctica projectual.

Giulio Carlo Argan, explica que l'arquitectura moderna, contràriament a les anteriors, es caracteritzava per assumir implícitament i explícitament una «praxis» de lluita progressista enfront del sistema dominant. En aquest sentit, el batlle de Roma, deia que el seu desenvolupament per tot el món s'havia regit pels principis generals següents¹⁹:

- «La prioritat de la planificació urbanística sobre el projectisme arquitectònic.»
- «La màxima economia en l'ús del terreny i en la construcció, amb la finalitat de poder resoldre, en-

67

cara que sigui al nivell d'un mínim tolerable, el problema de l'habitable.»

- «La rigorosa racionalitat de les formes arquitectòniques enteses com a deduccions lògiques (efecte), d'exigències objectives (causes).»

- «El recurs sistemàtic a la tecnologia industrial, a l'estandardització i a la prefabricació en sèrie. Es a dir, la progressiva industrialització de la producció d'objectes que pertanyen a la vida diària (disseny industrial).»

- «La concepció de l'arquitectura i de la producció industrial qualificada com a condició del progrés social i de l'educació democràtica de la societat.»

Cal distingir, però, que existeixen en l'àmbit de l'essència fonamental del moviment modern, diversos enfocaments i diverses tendències que corresponen a diferents condicions objectives i socials. Aquestes variants es poden enumerar de la següent manera:

1) Racionalisme formal.

És propi de França i el desenvolupa principalment Le Corbusier.

2) Racionalisme metodològic i didàctic.

Correspon a l'àrea alemanya i és representada pels treballs de W. Gropius i per l'escola de la Bauhaus.

3) Racionalisme ideològic.

S'adscriu al constructivisme soviètic.

4) Racionalisme formalista.

Es desenvolupa a partir de les tesis del neoplasticisme holandès.

5) Racionalisme empíric.

Es refereix als corrents típics dels països escandinaus i és exemplificat pels treballs de A. Aalto.

No ens estendrem més en aquest camp que només fa referència als escrits de Gropius²⁰ i als documents de la Bauhaus²¹. Podem adonar-nos de la importància que tenia, per als pares del moviment modern, la defensa d'una determinada concepció de l'home, de l'arquitectura i de la societat: «Formarem, doncs, una nova corporació artesanal sense aquesta divisió de classe que pretenia exigir un món arrogant entre artistes i artesans. Nosaltres junts hem de desitjar, pensar i crear la nova construcció del futur, la qual serà una en la seva estructura: arquitectura, escultura i pintura, creades per milers de mans artesanes, pujaran al cel com a símbol cristià d'una fe nova imminent»²².

Amb aquestes paraules de lloança pronuncià Gropius el seu discurs d'inauguració de la Bauhaus, i inicià un procés que, malauradament convertí una activitat que havia de ser pretesament lliure en una altra que anys més tard adquirí un grau d'instrumentalització considerablement elevat.

Les observacions d'Argan sobre el disseny industrial a la Bauhaus són clarificadores respecte a això.

«Un mètode idoni per a moralitzar la producció degenera gairebé sempre en el procés de «styling» tí-

pic o d'elaboració del producte, de la forma que resulta psicològicament més atractiva.»²³.

El fracàs de les propostes ètiques del disseny i de l'arquitectura moderna es va produir, segons que opina el mateix Argan, per dos motius fonamentals: per un costat, les metodologies desenvolupades van ser absorbides (i integrades) pel programa de guanys màxims del capitalisme d'entre guerres, i més tard, pel neocapitalisme alemany i de tot el món. Per l'altre, el programa de crítica radical no fou mai explícitament polític i anticapitalista, i els artistes el van sabotejar per por de convertir-se en tècnics i haver de renunciar a llur inspiració, que substituïren pel mètode, i l'escola pel mercat²⁴.

És evident que l'accent que posa Argan en el projecte evidencia, en dirigir l'interès cap als aspectes relacionals, la importància de la interrelació entre l'arquitectura, l'arquitecte i la societat, però malauradament, l'eix del seu discurs continua essent a priori un «arquitecte» o una obra «cultura». És així que la crítica de l'arquitectura i del disseny s'hauria de fer extensiva a l'historiador i al seu instrumental, perquè la història és quelcom més complex que, com veiem, cal entendre com una representació de la vida dels homes, tenint en compte que aquests es troben lligats irremeiablement als poders que actuen en cada moment social i cultural. No hi ha, doncs, únicament, arquitectes, dissenyadors o intel·lectuals, sinó persones que treballen i actuen, i ho fan políticament, modificant el curs de l'evolució històrica en una o altra direcció.

Si acceptem que el Moviment Modern només es pot explicar a partir dels esquemes simples que hem presentat, acceptem la impossibilitat de comprendre'l de manera crítica, radical i sistemàtica, i hem d'admetre conseqüentment, que la seva realitat aparegui de forma perversa, i es perdi la possibilitat d'explicar la seva totalitat i les seves contradiccions reals.

En aquesta perspectiva, és impossible trobar el nexa d'unió i el fil per a comprendre la història, i per tant, s'ha de renunciar a poder-ne explicar els punts clau i el paper que han fet els homes que alhora que l'estudien, la construeixen culturalment.

Inevitablement, doncs, en renunciar al rigor crític i al compromís intel·lectual i ètic, en no voler en definitiva acceptar les nostres pròpies contradiccions o les de la nostra classe, caiem en una única possibilitat: la de veure el present com:

- Immers en una crisi social i cultural, conseqüència únicament d'un passat ple d'errors.

- Faltat de mestres, teories clares i models organitzadors.

- Condicionat pel rebuig de tot el que és general, socialitzant i internacional.

On únicament allò individual té sentit, ja que:

- Es busca allò particular, allò que és nacional

i identificable per petits grups socials i de tot allò que està lligat únicament i directament a la persona.

I on es manifesta sobretot:

- Un rebuig de qualsevol ètica compromesa, sobretot de l'ètica puritana, a la qual no es vol reconèixer cap encert per a la col·lectivitat, atribuint-li el fracàs de l'individu i la seva infelicitat.

Així, de la mateixa manera que la institucionalització de l'Estil Internacional es veia com el resultat de la impossibilitat, per part dels treballadors intel·lectuals, de mantenir el seu compromís amb l'ètica del Moviment Modern, el Postmodern apareix com una fórmula que amaga sota un foc d'artificis, el fracàs dels que creien en les fàcils utopies dels moviments radicals dels anys 60.

A criteri nostre, només cal un apropament crític a la història per adonar-se que el fenomen no és tan clar com els intel·lectuals del poder ens expliquen, ni és tan nova la situació que ens presenten. Potser la novetat és únicament la forma que pren, confirmant-se i reafirmant-se amb argumentacions que amaguen els subtils mecanismes del poder, la dominació i l'exploració que existeix en el si de les societats on la llibertat és encara una utopia.

Fa falta fer memòria i desenterrar els conflictes que ens han precedit en el temps, les actituds contraposades, els enfrontaments entre persones i grups que massa aviat han estat oblidats o que han estat interpretats de forma reduccionista per analistes i historiadors.

S'ha permès que es perdés la càrrega crítica de la història, s'ha donat peu al fet que les tensions s'institucionalitzessin en la nostra cultura, reforçant (en lloc de combatre) un corrent intel·lectual legitimador del desequilibri i la irracionalitat. D'aquesta manera la crítica ha legitimat en lloc de debilitar.

L'aplicació de mètodes inadequats dona resultats enganyosos, en el millor dels casos, aproximacions parcials, possiblement útils, però insuficients per a comprendre situacions en què ens enfrontem amb problemes difícils, d'estructura complexa i dinàmica, com és la nostra realitat cultural.

Cal que ens apropem de nou als moments de major tensió, en els quals han proliferat propostes i models contradictoris, que han donat lloc a èxits, fracassos i crispacions.

No ens podem creure la fórmula que ho explica tot, dient que ara la societat canvia dia a dia, minut a minut davant nostre, com les imatges dels video-clips, ni ens podem complaure en el passat, incapaces d'aprofundir el present.

El problema no pot ser únicament la millora del coneixement de la interrelació entre l'alta cultura i la indústria cultural sinó que una vegada més s'ha d'intentar la comprensió total de la nostra cultura i de la societat.

Evidentment l'anàlisi ha de ser formal (per a explicar l'ordre i els mecanismes que perceptivament acosten els objectes i les imatges als homes que els viuen), ha de ser estructural (per a poder descobrir els aspectes profunds i persistents sobre els quals es fonamenten), però només amb la història podem comprendre com s'institucionalitzen, i adquireixen llur últim sentit social i polític, al mateix temps que modifiquen la sensibilitat i la cultura dels homes que els viuen.

És per això que s'ha de ser més audaç, més ambiciós, per a reconsiderar la història i comprendre el present, per tal de construir el nostre futur.

Cal desenterrar conflictes, cal descobrir els moments que passen desapercebuts a la cultura oficial, cal tenir en compte els àmbits fronterers, marginals i oblidats. Cal prestar atenció a tots els impulsos creatius, la indústria, el comerç, l'activitat comuna de l'home del carrer, la política, i apropar-se als àmbits on realment es determina la sensibilitat de cada moment històric.

En definitiva, el que volem dir és que l'única possibilitat que tenim de comprendre la nostra realitat, consisteix a recuperar el sentit que tingueren per a nosaltres els conflictes passats que condicionen el present, en un acte de comprensió, profundament crític.

Des d'aquesta perspectiva, el postmodern sorgeix novament, no com una situació original en sentit estricte, sinó com el retrobament de problemes no resolts. En rigor, i per damunt de tot, el problema del postmodern és, segurament, la constatació de la impossibilitat o de la inutilitat de portar una discussió més enllà del que s'ha viscut socialment.

Referències

1. Jenks, Charles *The language of post-modern architecture*. Academy Editors, London, 1977
2. Branzi, Andrea «E se no ha più stile si chiamerà post-modernismo» a *DOMUS*, n.º 28, 1980. Pàgs. 30-33.
3. Portoghesi, Paolo *Después de la arquitectura moderna*. Ed. G. Gili. Barcelona, 1981.
4. Ibídem (3).
5. Jenks, Charles «The presence of the past» a *DOMUS*, n.º 610. Pàg. 9.
6. Deganello, Paolo «Scenario post-moderno» a *DOMUS*, n.º 614, febrer 1981. Pàg. 9.
7. Radice, Barbara (Ed.) *Elogio del banale*. Studio Forma, Alchymia. Biennale di Venezia, 1980.

8. Fratelli, Enzo «Discurso sull'oggetto banale» a *OT-TAGONO*. n.º 60, 1981. Pàgs. 68-71.
9. Mendini, Alessandro «Las vanguardias del diseño italiano» a *MODA*. n.º 28, 1980.
10. Ibídem (6).
11. Ibídem (6).
12. Goldmann, Lucien *La creación cultural en la sociedad moderna*. Ed. Fantamara, Barcelona 1980.
13. Heller, Agnes *Sociología de la vida cotidiana* Ed. Península. Barcelona, 1977.
14. Marchan Fiz, Simon *La estética de la cultura moderna*. E.G. Gili. Barcelona, 1982.
15. Portoghesi, Paolo *Después de la arquitectura moderna*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1981. Pàgs. 31-39.
16. Russell Hitchcock, Henry i Johnson, Philip *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Colegio de Arquitectos. Murcia, 1984.
17. Ibídem (16).
18. M.ª Teresa Muñoz. Pròleg de Russel Hitchcock, Henry i Johnson, Philip *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Colegio de Arquitectos, Murcia 1984.
19. Argan, Giulio Carlo *El arte moderno* Ed. Fernando Torres. València, 1977. Pàg. 605.
20. Gropius, Walter *Avances de la arquitectura integral* Ed. La Isla. Buenos Aires, 1963. Pàg. 179.
21. Comunicación 12 *La Bauhaus* Alberto Corazón Editor. Madrid, 1971.
22. Ibídem (21).
23. Ibídem (19). Pàgs. 323-325.
24. Maldonado, Tomás *El diseño industrial reconsiderado*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1977.