

LA TENSIÓ NECESSÀRIA EN L'ENSENYAMENT DEL DISSENY. L'OPCIÓ DIVERSIFICADA DE L'ESCOLA ELISAVA

ENRIC BRICALL



No sembla excessivament agosarat afirmar que el model de desenvolupament adoptat pel disseny a Catalunya ha influït considerablement sobre el caire i les peculiaritats que aquí ha tingut l'ensenyament d'aquesta matèria. Encara més, en la conformació de la cultura del disseny, les escoles i institucions que s'han dedicat des de fa anys a la tasca pedagògica han realitzat un paper tant més important i actiu com més reduït ha estat el nombre d'agents que han intervingut en aquesta configuració.

No és ara el moment d'esbossar quines són les principals característiques que poden ser enumerades com a fonamentals i definitòries de l'esmentat desplegament. Per fer-ho, caldria comptar amb una anàlisi capaç de singularitzar aquells trets clau en el procés d'estructuració del disseny a Catalunya. Per aprofundir aquesta anàlisi, caldria partir de l'existència d'estudis i de monografies sobre el progrés, tant del disseny com d'aquell conjunt de qüestions prèvies, que, en els països de l'Europa Occidental, han dut a terme la delimitació del concepte i de la professió, dels continguts i de la pràctica.

Però no és cap exageració afirmar que el volum i la capacitat de reflexió que ha tingut el disseny català sobre el seu passat, sobre els seus precedents i sobre el seu present han estat —i són— força escassos, gairebé inexistents, malgrat la presència d'algunes, molt poques, excepcions.

Per tant, el nivell de coneixements i referències sobre els quals fonamentar-se, a l'hora de delimitar els trets característics, és absolutament deficitari.

Aquesta manca de cultura històrica ja ens facilita una primera pista sobre l'esmentada particularitat en la pauta d'evolució del disseny a Catalunya, que lògicament tindrà una forta incidència en la qualitat i transcendència dels plantejaments de tipus pedagògic que aquí s'han anat estructurant al llarg dels trenta últims anys.

Però hi ha un segon tret d'aquesta singularitat que cal tenir present, tant per la seva evidència com per la seva importància: el retard amb què té lloc el reconeixement del terme disseny. En aquest sentit produeix, com a mínim, una certa incomoditat que s'accepti el fet que la introducció del concepte de disseny en el context cultural català no es produeixi pràcticament fins als inicis de la dècada dels seixanta d'aquest segle; i que, així mateix, s'hagi d'admetre la debilitat del ressò aconseguit. No serà fins ben entrada la dècada dels seixanta que el disseny es mostrarà capaç d'interessar —i encara únicament a l'interior de cercles reduïts—, sense incidir, per tant, amb un mínim de rotunditat, en el teixit social i econòmic.

ENRIC BRICALL

Llicenciat en Dret i Ciències Econòmiques. Director de l'Escola de Disseny Elisava.

Licenciado en Derecho y Ciencias Económicas. Director de la Escola de Disseny Elisava.

Bachelor of Laws and Economics. Director of Escola de Disseny Elisava.

LA PRIMERA PARADOXA: ¿UNA INDÚSTRIA SENSE DISSENY?

Aquest retard i la fredor d'una societat industrial, com és el cas de la catalana, per acollir el disseny, denota una primera paradoxa, una mena de contradicció original que aquí ha de suportar el disseny; contradicció que, a la vegada, tindrà una forta influència a l'hora de formular una proposta pedagògica i de dotar-la d'un mínim de rigor i de capacitat de convenciment; és a dir, a l'hora d'enunciar una proposta capaç de relacionar la pràctica i la cultura del disseny amb l'entramat social i econòmic, amb la civilització de l'objecte, amb l'entorn projectual, amb les expectatives que s'exigeixen a la resolució formal i comunicativa dels productes. En tot cas, es tracta d'una contradicció i d'una dificultat que apareixen des de la perspectiva de qualsevol definició o plantejament sota els quals es contempli el fenomen del disseny.

Aquest conflicte radica en el reconeixement general segons el qual l'aparició, al llarg de la història, dels temes fonamentals de contingut dissenyístic i l'interès per aquests han estat conseqüència de l'existència d'unes condicions prèvies; hipòtesi que es pot admetre perfectament, encara que sigui com a coartada explicativa i justificativa del naixement del disseny i de la seva força posterior. I a l'inrevés: també és admès que quan s'han presentat unes certes premisses en el si de les formacions socials, han sorgit, gairebé com un resultat natural, qüestions que apunten a la difusió de la disciplina del disseny.

A grans trets, pot acceptar-se sense cap dubte que bastants d'aquestes condicions han estat presents en la nostra societat.

En efecte, normalment s'han vinculat els començaments de les preocupacions entorn del disseny als primers efectes de la revolució industrial i al naixement d'un nou tipus de societat i d'ordre econòmic. Més en concret, el punt de partida se situa generalment quan convergeixen una sèrie d'esdeveniments en la societat:

- Esberlament de la manera de produir artesana, determinat pel nou procés de treball industrial.
- Ruptura de la corresponent societat corporativa; ampliació del mercat i del volum de la producció.
- Trencament de la unitat, existent fins aleshores, entre la ideació i l'execució.
- Substitució consegüent d'aquesta unitat per una diferenciació estructural entre el procés de treball corresponent a la projectació i el relatiu a la fabricació pròpiament dita.
- La capacitat de decidir sobre les característiques del producte s'allunya de l'àmbit d'aquestes dues instàncies, i esdevé qüestió privativa de la propietat dels mitjans de producció.
- Aparició de les dificultats inherents a les noves maneres de produir, tant respecte a l'aprofitament de la mà d'obra i a la divisió del treball, com a la utilització

dels nous mitjans de producció, dels nous materials i de les noves energies.

- Pèrdua de les referències qualitatives i dels models que cal seguir en l'obtenció dels nous productes.
- Incapacitat del vell sistema per satisfer les exigències i els requeriments anteriors, tant d'ordre tècnic com cultural.

No cal dir que el conjunt de totes aquestes qüestions no va aparèixer al mateix moment, sinó en el transcurs d'un període de temps llarg. Així mateix cal tenir en compte que no es produeix únicament en els nous sectors industrials: també es fa present en la vella producció, la que continua seguint els esquemes laborals, propis de períodes anteriors.

En tot cas, es tracta de l'inici d'un procés que encara és vigent i que no ha acabat. A aquest efecte, només cal recordar l'actual aplicació de les noves tecnologies al camp productiu; l'aparició de nous materials i de primeres matèries noves; la tendència a formar part d'un mercat en expansió mundial, la defensa del mercat nacional i el manteniment de la identitat dels grups; els successius hàbits de consum; l'auge de la intervenció de les unitats de producció en les decisions del consumidor; la importància i la força creixents dels problemes plantejats per l'equilibri ecològic, que afecten tant els factors productius com la utilització de l'objecte.

En aquest sentit, no hi pot haver grans dubtes sobre la presència en la societat catalana dels fenòmens indicats i dels interrogants i dels problemes que plantegen els nous aspectes productius, les noves pautes de consum i, en el nostre cas, la formació d'un mercat peninsular. Encara més, el desenvolupament industrial de Catalunya no es fonamenta en la indústria siderúrgica o en la basada en l'abundància dels recursos naturals. Es produeix partint d'indústries de transformació, la primera matèria de les quals s'ha d'importar.

Això significa que l'estructura productiva, a partir de l'arrencada inicial que permetrà el sector tèxtil, anirà configurant-se sobre el suport de la modificació i l'acabat dels objectes obtinguts mitjançant la manipulació d'una multiplicitat de materials. I aquest és precisament un dels models de desenvolupament industrial que facilita l'aparició i el creixement de la temàtica del disseny.

De manera que l'evolució tant del nostre context social com del marc econòmic no ha estat tan diferent del d'aquelles societats geogràficament veïnes que es van plantejar la producció i la resolució dels aspectes comunicatius i expressius dels objectes obtinguts, seriatos, dirigits a una demanda creixent, d'acord amb els suggeriments del món artístic, cultural i industrial. Societats, totes elles, que van intentar enfrontar-se a aquesta problemàtica, com a mínim, a través de la intervenció de l'artista i de l'expert en les arts aplicades, en un món cada vegada més conformat per un entorn objectual.

Així doncs, sembla que en els països industrialitzats de l'Europa Occidental i la Central es produeix un con-

junt de motius que explica i justifica, en primera instància, l'aparició d'una consciència a favor del disseny a final del segle XIX i primer terç del XX, i, en segona instància, el desplegament d'aquesta consciència en la configuració de la disciplina i de la pràctica del disseny.

Paradoxalment, sembla que aquí aquest conjunt de motius fou irrellevant per aconseguir un cert reconeixement i un interès paral·lel al que aconseguien aquelles societats. Així, resulta poc comprensible la incapacitat de reacció per part de la societat catalana davant de problemes i qüestions respecte dels quals s'havien mostrat sensibles, gairebé sense excepció, quasi totes les societats del seu entorn.

¿O UN DISSENY SENSE HISTÒRIA?

¿O potser és que la manifesta manca de memòria històrica no ens ha permès conèixer el que realment s'esdevingué en aquest àmbit de preocupacions, corresponent al triomf i a l'evolució de la industrialització? ¿O la falta d'interès pel coneixement del nostre patrimoni cultural ens ha impedit tenir una mínima referència del desenvolupament del disseny a Catalunya, des de l'inici de la industrialització fins a la dècada dels anys seixanta?

No sabem què és més lamentable, si la possible insensibilitat de la societat catalana per reaccionar davant dels nous problemes i de les incapacitats del nou aparell productiu industrial i de la societat emergent que li corresponia o, tal vegada, la no excessiva densitat cultural de la mateixa societat per conèixer i respectar molts aspectes, creiem que fonamentals, que han determinat el seu patrimoni cultural i social i la seva manera de ser. És evident que tan sols la realització, en diverses direccions, de línies d'investigació ens trauria d'aquest dubte.

De totes maneres, situar en un període tan contemporani com és la dècada de 1960 el naixement del disseny a Catalunya, obliga a acceptar una elemental disjuntiva que, d'una manera simplificada, es podria formular així:

– o bé la societat catalana, des del temps de la irrupció de la revolució industrial, no s'havia plantejat i, per tant, no havia intentat resoldre aquelles qüestions que, en les societats industrials europees veïnes, havien conduït a plantejaments de caire dissenyístic; cosa que, si més no, explicaria l'inexcusable retard esmentat,

– o bé cal acceptar que el disseny, en aparèixer al final de la dècada dels anys cinquanta, va desconèixer —o potser silenciar— els esforços i els camins que fins aleshores s'havien emprats.

Afortunadament les disjuntives no es plantegen d'una manera tan rotunda i elemental. Si volem, podem atenuar i rebaixar la radicalitat de les dues posicions extremes aduint tota una sèrie de qüestions que, en última instàn-

cia, justificarien l'endarreriment de l'aparició del disseny a Catalunya.

La primera podria ser el trencament que representà la mateixa Guerra Civil (1936/1939), que, entre moltes altres coses, impedí continuar, al llarg dels anys quaranta, les actuacions desenvolupades pels corrents racionalistes existents en els moments anteriors a la contesa. Més en concret: el demostrat interès d'aquests corrents pels aspectes vinculats al disseny industrial i a la industrialització d'aquells productes amb els quals l'arquitecte tenia una forta vinculació professional. No en va el GATCPAC —grup que havia aplegat els principals noms d'aquesta tendència— havia posat en marxa al centre de Barcelona un espai comercial, MIDVA, Mobles i Decoració per a la Vivenda Actual.

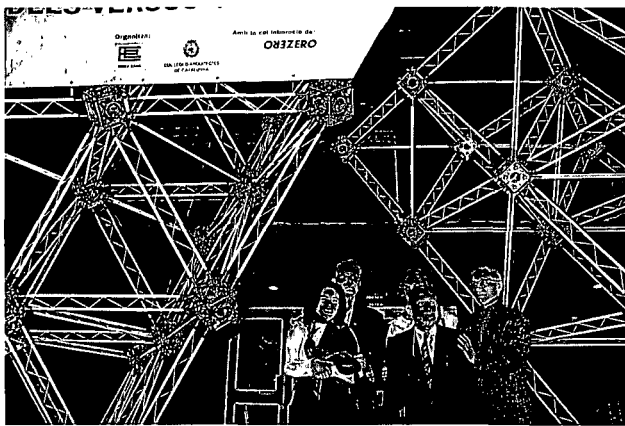
El bandejament del GATCPAC al llarg de la postguerra arribà a l'extrem d'haver-se prohibit fins i tot esmentar-ne el nom i l'obra. El rescat de les realitzacions dels arquitectes del GATCPAC i de l'abast del seu treball com a conjunt es deu a l'activitat del Grup R, que, al llarg de la dècada dels anys cinquanta, actua com a nucli d'agitació i de polèmica en el si del trist panorama de l'època. No és gens estrany que importants components del Grup R siguin els que actuen com a pioners de la introducció del disseny a Catalunya.

També cal referir-se a la decadència i l'aturada de l'embranchida que havien tingut les arts decoratives i l'Art déco en els anys trenta. La pervivència en plena postguerra, tant de la mateixa tendència com dels seus representants més notoris, més enllà del seu moment fecund, motivà, entre altres coses, la no excessiva bona premsa de què gaudí l'entitat més representativa —el Foment de les Arts Decoratives, el FAD—, tot i el vesant positiu que mostrà en la realització dels Salons de la Llar Moderna, a la dècada dels anys cinquanta.

En contrast, cal esmentar el bon acolliment que va tenir la Secció de Disseny Industrial de la mateixa entitat —l'Agrupació de Disseny Industrial del FAD, l'ADI/FAD.

Però, entretant, el disseny que apareix a Catalunya ha de comptar amb les absències apuntades i amb la fràgil sensibilitat històrica descrita. I, en conseqüència, el disseny va estructurar-se sense poder recórrer als actius que expliquen en altres societats l'aparició i el desplegament posterior de la seva problemàtica. Amb l'agreujant d'haver d'explicar, a l'hora de reivindicar la seva consistència, que tota la coherència que ha manifestat en la resta de països industrialitzats aquí no és aplicable. El perquè d'aquesta no-aplicació fonamentalment s'ha de justificar al·ludint al desconeixement.

No hi ha història ni prehistòria i la que hi pot haver pràcticament es desconeix o no es té en consideració. La fidelitat a plantejaments anteriors és inexistent. D'acord amb això, es fa difícil d'avaluar el disseny que s'inicia a Catalunya a partir dels anys seixanta com a conseqüència d'una evolució històrica, amb un passat amb noms i cognoms. És a dir, com el resultat d'una evolució que es



288

Façana de l'Escola de Disseny Elisava, Barcelona.
Fachada de la Escola de Disseny Elisava, Barcelona.
Front of Escola Elisava, Barcelona.

Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Paolo Lomazzi i Fumiko Itoh a la Primavera del Disseny de Barcelona, 1991. Escola Elisava.

Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Paolo Lomazzi y Fumiko Itoh en la Primavera del Disseny de Barcelona, 1991. Escola Elisava.

Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Paolo Lomazzi and Fumiko Itoh at Primavera del Disseny, Barcelona, 1991. Escola Elisava.

gesta a partir de confusos plantejaments i que, de mica en mica, va adoptant un contingut determinat, paral·lelament al progrés de sectors i branques pròxims del saber i de l'actuar, de la cultura i de l'economia. Curiosament no hi ha continuació, però tampoc no hi ha ruptura. Es tracta d'un naixement *ex novo*.

Per tant, el que avui en dia a Catalunya s'entén com a disseny se situa en el si d'un marc modelat al llarg dels últims trenta anys i determinat per una pràctica i per unes coordenades que fixen una ortodòxia, nascudes ambdues al llarg d'aquest període. El disseny a Catalunya és fill de la societat catalana que es va ordenant a partir dels anys seixanta, i respon als requeriments i les esperances d'una part d'aquesta societat.

LA SEGONA PARADOXA: ¿UN DISSENY SENSE UNA ESTRUCTURA D'ACOLLIMENT?

Sembla que, d'acord amb tot el que s'ha dit fins ara, es pot concloure que la proposta de disseny que pren forma a Catalunya a partir dels anys seixanta correspon a un model que es configura a deshora, fora de temps, gairebé al marge del text històric i del context geogràfic corresponent als països industrialitzats de l'Europa Occidental. Per comprendre'l, s'ha de recórrer a arguments i vivències que no són les que es descriuen en els models explicatius, utilitzats per legitimar el fenomen del disseny.

D'aquesta manera, l'aparició del disseny a Catalunya s'estructura pràcticament al marge d'una evolució històrica lògica. Ens atreviríem a dir que aquest sorgiment pot ser considerat com el fruit d'un acte voluntarista, practicat per un grup de persones amb l'afany de redreçar els continguts i els instruments culturals de la societat corresponent a aquells moments crítics de la història de Catalunya. És a dir, en els seus inicis, l'actuació a favor del disseny pot considerar-se com una més de les realitzades per una part dels elements progressistes del país; elements que s'havien proposat evitar la destrucció portada a terme per la dictadura. O, almenys, així ha estat considerat repetidament.

Hi ha motius, doncs, per introduir una segona paradoxa en el desenvolupament del disseny a Catalunya. En efecte, el disseny es caracteritza, en general, pel seu caire pluridisciplinari. Aquest aspecte s'ha exagerat tant, que fins i tot hi ha hagut —i hi ha— dificultats per definir la seva particularitat a partir d'ell mateix, superant la tendència a convertir-lo en una mera adjunció de les disciplines que hi participen. Això no vol dir que des de sempre el disseny hagi estat integrat —potser excessivament— en el conjunt de compartiments en què s'ha dividit el saber humà. Així mateix, com a pràctica professional s'ha articulat amb les activitats més pròximes.

Malgrat aquesta capacitat que té el disseny per verte-

brar-se amb la societat, no és excessivament difícil enumerar, en el model que adopta a Catalunya, un seguit de constants absències, de caràcter molt general; absències que, com a mínim, mostren la inexistència d'un engranatge amb la major part de la resta de sectors i interessos de la societat que l'envolta.

Així, es pot esmentar:

– La incapacitat per aconseguir amb prou força, en el passat i gairebé en el present, una política governativa mínimament clara, a favor de la resolució d'aquells problemes de producció, de consum, o de mercat, que són a la base dels plantejaments entorn del disseny, o per arribar a formulacions que reclamin la necessitat d'aparells de l'estat conscients del paper del disseny en el si de la societat industrial.

– La tradicional absència d'un corrent crític davant la mala qualitat de la producció industrial, que expliciti una preocupació per l'entorn objectual, ja sigui per motius ètics o per raons purament culturals. I això es pot aplicar des de la inexistència d'una línia de pensament favorable a la reivindicació de l'ideal artesanal, fins a l'absència de sensibilitat per conservar els bons exemples aconseguits.

– La poca capacitat, com a pauta general, dels vells oficis industrials i de les arts industrials i decoratives per transformar-se en germen del nou corrent de disseny; de tal manera que s'han desaprofitat les grans oportunitats dels moviments artístics i culturals, dotats de força a Catalunya, com foren el Modernisme o el déco, per aconseguir l'anomenada transformació, per construir una nova via de disseny.

– La incidència insuficient dels sectors il·lustrats de la burgesia, que amb continuïtat es plantegin i formulin una cultura de l'objecte —és a dir, s'hi interessin—, lligada a l'esperit de la cultura industrial.

En tot cas, absència o desconeixement de grans noms, referits als moviments socials, al pensament o a les tendències, i preocupats, com a mínim, per l'existència d'un entorn objectual; com també d'indústries, llevat de molt comptades excepcions, que hagin apostat clarament a favor del disseny com a factor productiu, capaç de resoldre part dels problemes de fabricació o de mercat, o com a element generador de valor afegit. Sens dubte, resultaria compromès reunir un repertori de productes destacables per la qualitat de l'aportació formal o per algun aspecte innovador de prou entitat i escala, equiparable al pes i a la importància que ha tingut el total de la producció industrial catalana en el transcurs de la seva història.

Per tant, l'estructura d'acolliment s'evidencia quasi inexistente. En les instàncies culturals i artístiques en general no s'ha manifestat preocupació per la civilització de l'objecte. Tampoc els requeriments industrials no han imposat la conveniència de les millores productives i de mercat, capaces de ser tramitades pel disseny.

Com a conseqüència del caire que adopta la seva implantació a Catalunya, el disseny es presenta, a l'inici



289

L'autor entre André Ricard (esquerra) i Federico Correa.
El autor entre André Ricard (izquierda) y Federico Correa.
The author between André Ricard (left) and Federico Correa.

de la dècada dels anys seixanta, com el resultat de l'acció d'un conjunt de persones que s'agrupen al voltant d'una institució —l'Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives, l'ADI/FAD—, la qual havia intentat una actuació prèvia, que va ser la fallida creació de l'Institut de Disseny Industrial de Barcelona, l'IDIB. D'aquesta manera, des del seu aïllament el disseny es desenvolupa sota la consideració de bé cultural, amb unes característiques determinades pels seus promotors; aïllament que des del començament s'havia intentat evitar, com es deixa entreveure en el Manifest de l'Institut de Disseny Industrial de Barcelona (juny, 1957), que havia aconseguit el suport del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, del Col·legi d'Enginyers Industrials de Barcelona, del Foment de les Arts Decoratives i de l'Associació d'Artistes Actuals.

Sembla, però, que ni tan sols aquesta mínima connexió es va aconseguir. Si es compara la Junta Gestora de l'IDIB i la primera de l'ADI/FAD, es pot veure que s'hi mantenen Antoni de Moragas, Alexandre Cirici Pellicer, Pau Monguió, Ermengol Passola, Oriol Bohigas i Ramon Marinello; s'hi afegixen Juli Schmid, André Ricard i Albert Bastardes, però cauen tots els del sector dels enginyers (Manuel Garcia Madurell, Wifred Ricart i Joan Vallvé).

290

¿UN DISSENY SENSE DEBAT?

En aquestes circumstàncies, el desplegament del disseny recolarà en l'ADI/FAD. És a dir, el disseny —tant la seva pràctica professional com la seva fonamentació conceptual— se sent fill de la tasca desenvolupada per l'ADI/FAD. Al llarg de més d'una dècada, aquesta serà l'única entitat existent que centrarà l'activitat en el camp específic del disseny industrial. En efecte, no serà fins al juliol de 1974 que es construirà, sota la forma de societat anònima, el Centre de Disseny Industrial de Barcelona, que més tard es convertirà en Fundació Barcelona Centre de Disseny (BCD). El 1978, es posarà en funcionament l'Associació de Dissenyadors Professionals (ADP), de caràcter eminentment professional.

L'ADI/FAD posarà en marxa un conjunt de manifestacions de cara al públic, centrades en la implantació dels premis Delta. Aquesta mateixa activitat i la bona premsa de què gaudirà pràcticament des dels seus inicis, determinaran una situació que afavorirà el seu paper hegemònic —i únic— al llarg de molt temps. Sembla evident que això últim es reforçarà per la feble vinculació i el coneixement dels possibles precedents de l'acció entorn del disseny i per la seva manca d'articulació amb els altres sectors de la societat, de tal manera que gairebé tothom vinculat al disseny i a la professió veurà en les agrupacions del FAD —perquè l'ADGFAD, que recull el vessant del disseny gràfic, fou fundada l'any 1961— una mena de reconeixement d'una tasca que fins aleshores

era pràcticament desconeguda; gairebé tot el que d'una manera o d'una altra tingui vinculacions amb el disseny es relacionarà amb aquestes agrupacions. I això, malgrat la dificultat del primer ADI, més aviat decantat a l'àmbit de l'art i de l'arquitectura, per connectar amb les persones que, amb independència del nom amb què es qualificava la seva professió, exercien com a dissenyadors.

L'acció d'aquestes entitats inclogué des de la funció d'aglutinar els dissenyadors, la defensa dels interessos del disseny, la promoció i divulgació del disseny, els contactes amb els organismes internacionals, etc., fins a l'elaboració d'un corpus teòric i la determinació del que pràcticament s'entén com a bon disseny.

Com a conseqüència es va consolidar, en certa manera, un tractament unitari del fenomen del disseny, de caire no oficial —sinó més aviat d'oposició al sistema polític—, però que en el conscient i també en el subconscient de la majoria de les persones pertanyents al sector s'hi va vincular fortament.

Sembla coherent considerar que el paper de compassar l'activitat global del disseny era excessivament ambiciosa per ser realitzada per una institució amb uns actius inicials realment dèbils i amb recursos escassos, en el si d'una societat culturalment i econòmicament en estat crític. Recordem que a més s'actuava en un sector que arrossegava un dèficit immens, tant de tipus històric com de suport social, tal com ja hem vist en les pàgines anteriors.

Per explicitar la debilitat de l'arrencada, encara que sigui a tall anecdòtic però evidentment demostratiu, cal comparar el frustrat naixement de l'IDIB amb els precedents de la posada en marxa de l'Associazione per il Disegno Industriale, nascuda pocs anys abans, el 1956. Només una mostra: l'ADI italià va demanar l'adhesió d'industrials i tècnics pertanyents, entre altres empreses, a les que tenien antecedents de disseny com Arflex, La Rinascente, Pirelli, Cassina, Innocenti, Olivetti, La Pavoni, Rima, Pinin Farina, Arteluce, Guzzi, Kartell, Montecatini, Fiat, etc.; de crítics com Giulio Carlo Argan i Gillo Dorfles, i de dissenyadors i arquitectes com Franco Albini, Sergio Asti, Ludovico Belgioiso, Gigi Caccia, Anna Castelli, Achille i Pier Giacomo Castiglioni, Giancarlo Frattini, Ignazio Gardella, Ludovico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Roberto Menghi, Carlo Mollino, Bruno Munari, Marcello Nizzoli, Carlo Pagani, Gio Ponti, Ernesto Rogers, Alberto Rosselli, Sambonet, Ettore Sottsass, Albe Steiner, Giotto Stoppino, Vittoriano Vigandò, Marco Zanuso, etc., i així fins a setanta-cinc dissenyadors. (La consistència assolida per Itàlia en aquesta època i l'alt nivell en quantitat i qualitat dels seus components justifica una explicitació detallada.)

A més, l'ADI italià no intentà aplegar tot el moviment que va tenir lloc a Itàlia, que d'altra banda va ser notòriament més ric i dens que el d'aquí.

En aquest marc, s'establirà una ortodòxia del disseny aquí a Catalunya, que es mantindrà al llarg de bastants anys. Atesos els supòsits de partida, lògicament s'apostarà per aquells aspectes més generals i socialment més

compromesos que es van reflectir al llarg dels anys vint en els teòrics del Bauhaus i que posteriorment foren «guteformats» a través de l'Escola d'Ulm. Això comportava plantejar el disseny fora d'un context culturalment i industrialment molt determinat, el de l'Europa Central del període d'entreguerres.

En efecte, en el Manifest de l'IDIB s'enuncien taxativament les coordenades del disseny:

La esencia del Diseño Industrial es el estudio de la forma de los objetos fabricados en serie, basado solidariamente en el de los materiales, el proceso de fabricación, la función física a cumplir y la necesidad psicológica o estética a satisfacer, dentro de un contexto social y económico determinado.

En la mostra dels primers premis Delta, els de l'any 1961, s'explicava el que s'entenia que eren les exigències del disseny correcte: utilització racional del material emprat en la producció de l'objecte; forma estètica; la solució adoptada havia de satisfer els aspectes funcionals requerits pel producte. I, en la mateixa línia, a l'hora de justificar els premis atorgats, en l'acta de concessió s'aduien fonamentalment i gairebé únicament: l'acompliment dels requeriments funcionals i utilitaris, la simplicitat constructiva i la generació de petits avenços en els mecanismes mitjançant solucions de disseny.

No és del tot exagerat afirmar que el discurs del disseny no s'allunyarà gaire del que traspuen aquestes qualificacions. La concepció redemptora del disseny, l'esperança de ser utilitzat en els processos productius de la indústria, el total rebuig de la manera de treballar artesana, la confiança en els seus aspectes progressistes, l'ancoratge en la reductora dicotomia forma-funció, etc., seran una mena de constants en aquest discurs. Encara que alguna vegada serà matisat, per part d'algun important pioner —com és el cas d'Antoni de Moragas—, per tal de reivindicar la necessitat del vessant expressiu en l'objecte i revisat críticament per Oriol Bohigas.

La reflexió, per tant, no avançarà gaire, mentre que l'acció, la tasca dels professionals, s'anirà incrementant cada vegada més, molts cops treballant a favor, i únicament a favor, de la causa del disseny. La feina dels dissenyadors serà el gran actiu del disseny català, sobre el qual es fonamentarà el boom dels anys vuitanta. Mentrestant el sector industrial, per regla general, i en plena etapa de creixement econòmic, continuarà sense confiar en les capacitats del disseny.

La crisi en la concepció unitària del disseny a Catalunya es produirà, al llarg de la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta, quan en la matriu establerta s'introdueixin amb força els nous corrents del disseny europeu, especialment l'italià, i s'aconsegueixi un cert pluralisme en els enfocaments i en les activitats. Caldrà esperar fins a la irrupció de noves publicacions i de nous dinamitzadors de la vida cultural del disseny. Però aques-

ta ruptura en la consideració unidimensional de la disciplina també es produirà amb un cert retard.

En efecte, pràcticament al mateix temps que aquí s'estaven proclamant les bases ideològiques del disseny, amb la consciència que s'actuava en nom de l'avantguarda, que s'era avantguarda, en alguns indrets d'Europa es modificava l'íntim del disseny d'acord amb altres supòsits, sota la consideració que aquella havia segregat uns evidents dispositius de perdurabilitat i d'establiment que en el fons li impedièren desenvolupar la seva funció alternativa i investigadora. I això, a la segona meitat dels anys seixanta. Qüestions, noves o oblidades, es formulaven amb una certa claredat, posant al descobert maneres divergents del model dominant fins aleshores. Entre aquestes: el rebuig d'un discurs racionalista lineal aplicat a la *projectació* dels objectes; la utilització del llenguatge d'alguns *mass media*; les referències al *pop-art*; la revaloració dels components expressionistes; l'interès per investigar les qualitats dels productes, que poc després es canalitzarà en el Disseny Primari; l'emfasització en les capacitats evasives del disseny com a mètode per escapar de l'aplicació dogmàtica i epifenomènica del funcionalisme en l'entorn quotidià; l'experimentació amb nous materials amb independència de la seva aplicabilitat productiva; les temptatives per fonamentar una cultura de l'objecte i del disseny, concèntrica amb la cultura de la producció industrial, però independent d'ella, i l'acceptació de la lleugeresa de molts dels processos de fabricació i de les tecnologies utilitzades, amb la consegüent afirmació del dissenyador com a nou artesà; l'aproximació a la petita i mitjana empresa com a lloc privilegiat d'experimentació i innovació; la potenciació de les capacitats comunicatives i expressives de l'objecte; la recerca de la influència de l'artista.

Moltes d'aquestes consideracions, que incidiran plenament en el desenvolupament del disseny i en el seu aprofitament intensiu i rendible per a la indústria, es plantejaven abans de la contestació del 68: Archizoom es funda l'any 1966; en el mateix any, i també a Florència, inicia les seves activitats Superstudio; un any després es formen el Grup UFO i el 9999. I no només a Itàlia, també a Anglaterra (Archigram) o a Àustria (Hollein).

ELEMENTS DE TENSÍO EN L'ENSENYAMENT DEL DISSENY

Qualsevol persona pot arribar a sospitar que els models interpretatius del disseny a Catalunya es formulen quasi sempre tard i fora de temps. Sembla plausible creure que les condicions del país no han ajudat al fet que es manifestessin en el moment oportú. Però no sempre, crec, s'ha de buscar la justificació en una conjuntura desfavorable.

Potser seria bo que, en primer lloc, s'aprofundís mínimament l'estudi de les raons del retard. I en aquest punt

s'analitzaria, de ben segur, el perquè de la curiosa paradoxa d'una societat industrial sense motivacions pel disseny, si més no fins a la dècada dels anys seixanta. O potser caldria estudiar com ha estat possible la configuració d'una societat moderna que tingui una memòria històrica tan fràgil fins al punt d'arribar a desconèixer o a no considerar aquesta qüestió. I ens preguntàrem les raons del fet paradoxal de ser una societat que s'emmarca en l'Europa Occidental en la qual, no obstant això, el disseny no ha estat reclamat amb prou insistència fins recentment —i, per tant, no ha estat acollit gairebé des de cap de les instàncies que la componen: ni des de la cultural, ni des de la industrial, ni des de la que correspon als vells oficis, ni des de la del poder polític o econòmic, entre altres.

Hauríem, de comprendre finalment per què, amb tanta facilitat, ha calgut introduir a la nostra reflexió interpretacions de la història i de la realitat del disseny que corresponen a evolucions de les forces socials, econòmiques i culturals corresponents a un altre context i a una altra etapa del desplegament d'aquestes forces; són interpretacions importades fora de temps que han resultat gairebé impossibles d'aplicar a les condicions fàctiques, en el marc de les quals s'ha produït abans i es produeix encara ara el disseny a Catalunya. Una cosa és l'exigència de conèixer l'evolució i els avenços en el disseny que es produeixen en altres societats i situacions, com a punts de referència i com a fonts de millorament, i una altra és la seva extrapolació per explicar allò que s'ha esdevingut aquí i conformar una expectativa de futur.

Si s'accepta aquesta situació, resulta lògic deduir que el nivell i la quantitat d'informació acumulada al llarg de la història de la cultura del disseny autòctona haurien de ser més aviat poc satisfactoris, pel fet que aquests esquemes interpretatius s'han importat amb retard i gairebé amb una data de caducitat molt pròxima. En tot cas, el debat ha estat quasi inexistent.

No voldríem que aquesta visió del disseny a Catalunya fos interpretada com un rebuig de les seves realitzacions, o com un traspàs de responsabilitats pel que no s'ha aconseguit a altres sectors de la societat, o com una defensa del seu actiu acumulat.

La finalitat ha estat, en tot cas, emfasitzar, potser des de la radicalització, un teixit de consideracions i d'interrogants que la pràctica educativa ajuda a posar de manifest, pel fet de coincidir-hi elements del món professional, del camp especulatiu i del coneixement històric, qüestions que creiem que és convenient afrontar per buscar una certa coherència pedagògica. Sempre que aquesta mateixa pràctica —que per definició ha de diferenciar-se per la seva intenció crítica— assumeixi la part del compromís adquirit en la conformació de l'actual univers del disseny català.

És amb aquesta intenció que es planteja trobar aproximacions més convincentes —i no respostes reductores— i interpretacions més inherents als problemes apuntats, mitjançant hipòtesis tal vegada poc confortables. És en

el si d'aquesta concepció crítica, creativa i motivadora de l'evolució del disseny a Catalunya on cal situar la participació d'una escola. Més en concret, en la conjunció de dues perspectives: d'una banda, la reflexió sobre l'estat de la qüestió i, de l'altra, el replantejament d'un model interpretatiu com a base per anar introduint noves variables.

A) La reflexió crítica, i especialment una investigació, amb rigor i profunditat ajudarien a plantejar l'estat de la qüestió del disseny, aquí i ara. I d'aquesta manera s'afavoriria la possibilitat de desprendre'ns d'alguns dels mites que planegen sobre el disseny català i sobre la seva història, i que creiem que han dificultat una major fidelitat a la seva significació. També ens ajudarien a no haver d'acudir amb tanta freqüència a interpretacions poc ajustades i a perspectives que no ens proporcionen una visió més acurada del tema que plantejem. A més, es podria evitar que l'escàs coneixement que a vegades es té de la complexitat del disseny ens portés a descobrir-lo com un fet nou que ens conduís a formulacions capaces de limitar el patrimoni aconseguit als esforços realitzats en els trenta anys de presa de consciència i de desplegament.

B) Arribats en aquest punt, sembla innecessari explicitar que, en el fons d'aquest acostament al disseny, hi ha un partit pres que es fonamenta en un conjunt de consideracions que s'han desenvolupat en el present treball. La posició que defensem es podria sintetitzar afirmant que el disseny a Catalunya presenta unes característiques històriques i evolutives que, com hem intentat apuntar, es poden qualificar de prou singulars i, no obstant això, suficients per construir una interpretació a partir d'elles mateixes, sense la necessitat de recórrer obligadament a pautes alienes d'implantació i de creixement, sobretot si aquestes ens permeten un descabdellament potser brillant, però potser també desvinculat de la realitat i, per tant, poc arrelat a un context i a una societat concreta.

El contingut de l'exposició desenvolupada al llarg de l'article reflecteix una perspectiva en la qual destaquen més les absències i els dèficits que no pas les presències i l'abundància. No resulta gaire brillant ni el conjunt ni la majoria de les variables i trets que hi apareixen. Però potser és higiènic el fet d'assumir que és així, sense intentar palliar ni amagar les conseqüències que es poden produir en el cas que es confirmi el diagnòstic present.

Però alhora cal afirmar que, malgrat aquesta inferioritat i aquestes mancances, l'acció, la pràctica i la professió han aconseguit uns resultats força destacables, deguts, poc o molt, als esforços realitzats des dels anys seixanta; i que aquesta actuació ha estat capaç, en els últims anys, d'interessar i de tenir un ressò en altres països de sòlida tradició en el disseny. No creiem que aquesta característica es pugui aplicar avui en dia a gaires activitats de la nostra societat.

Aquest actiu no és menyspreable, si el comparem amb altres aconseguiments i realitats del moment actual, sinó al contrari, i més si tenim en compte l'escassetat de recursos dels quals s'ha disposat.

La presència d'aquest patrimoni precisament ha d'obligar a lúcides propostes i a aproximacions crítiques adients a la consistència aconseguida, per tal d'obrir tota una nova perspectiva. Entre altres qüestions, caldrà estar atents a: utilitzar la reflexió i el debat com a eines quotidianes de treball i de millora de les condicions actuals; ser coneixedors dels resultats i de les noves vies plantejades en altres països; augmentar el pes cultural del disseny; reforçar la visió del disseny a partir del que és la seva íntima especificitat i no des d'altres ciències o coneixements pròxims que poden ser utilitzats pel dissenyador; actualitzar la memòria històrica; treballar en la investigació i experimentació projectual; buscar el sentit del disseny en l'aparell productiu, tant en els tradicionals camps de la fabricació i la distribució, com en els àmbits més nous del marketing, de la innovació i de la qualitat dels productes; introduir les noves tecnologies en el camp del disseny, sense oblidar, però, les que corresponen a l'estructura industrial del país; fer participar el disseny en les noves propostes ecològiques; i, per ser coherents amb el model interpretatiu que defensem, esbrinar i continuar el fil des d'on es parteix, en la necessària formació d'una tradició civilitzada, flexible, oberta i impulsora de nous avenços.

L'ESTRUCTURA DIVERSIFICADA DE L'ESCOLA ELISAVA

Ara bé, creiem que és en la configuració operativa d'una escola per aconseguir la viabilitat d'aquesta conjunció on la tasca pedagògica torna a tenir un sentit d'avançada i de repte.

Per tal d'actuar en aquesta línia cal endegar, pensem, una estructura orgànica, capaç d'anar més enllà de les funcions que habitualment s'encomanen a l'escola. I no només perquè ho imposi la manca d'infraestructures del món del disseny, sinó perquè el fet de situar-se en aquesta opció no sigui conseqüència d'un voluntarisme o d'actuacions personals, i sí, en canvi, del bon funcionament de les activitats realitzades, de manera que entre aquestes s'estableixi una relació de crítica i de confrontació, a fi d'evitar l'establiment d'un clima paralitzant d'autosatisfacció i de rutina, i de no treballar sobre supòsits inexistents ni excessivament pragmàtics.

Es tractaria, doncs, de posar en funcionament activitats que actuessin en dues línies. Per tant, seria bo d'intentar aproximacions que ens permetessin un major coneixement dels elements que conformen avui el disseny a Catalunya, dels seus aconseguiments i resultats, dels mètodes de treball i de les tècniques utilitzades, de les fonts d'informació i dels àmbits d'aplicació, del treball

professional i del nivell d'experimentació, de les dificultats i de les insuficiències, dels mites i de les realitats que envolten el món del disseny. Per això és tan important la presència, com ja s'ha dit, dels professionals en el si de l'escola i en la tasca docent. Perquè constitueixen, creiem, l'haver més íntim i genuí i perquè, a més, són els coneixedors, des de la professió, de la importància que actualment té el disseny.

D'altra banda, les escoles haurien d'afavorir la introducció de propostes capaces d'induir aportacions alternatives que facilitessin noves perspectives, a la vegada que replantejant i renovant la feina quotidiana de l'escola; també haurien d'encaminar cap al debat, l'experimentació, el qüestionament d'hàbits, l'enriquiment cultural, el desvetllament de la capacitat creativa en una concepció del disseny cada vegada més culta, la cooperació amb altres àrees de coneixement, l'adquisició crítica de nous instrumentals, el coneixement de realitats i possibilitats gestades en altres països, la recuperació de la tradició pròpia d'una societat progressista i avançada, l'intent d'atenuar les insuficiències històriques.

Aquests caldria que fossin els dos extrems d'una ininterrompuda tensió pedagògica, amb voluntat de fer escola i de transcendir el mer fet de transmetre coneixements, la qual cosa s'escota moltes vegades en el recinte de l'aula i en la concessió d'un títol, cosa que deriva cap a una concepció d'escola circumscribida en ella mateixa i autocomplaent, tal vegada allunyada de la societat.

És en l'intent de fer viable aquella alternativa que treballa l'Escola Elisava, des de fa uns anys, potser d'una manera agosarada, però també entusiasta.

Durant el curs 1986-1987 es va explicitar un primer pas en aquesta línia, afavorit per una ampliació sensible de les instal·lacions, amb motiu dels primers vint-i-cinc anys de l'escola. La decisió d'anar per aquest camí, però, ja havia estat presa uns anys abans. És a partir d'aquesta situació que es consolida la fase més recent de la història d'Elisava, mitjançant un programa didàctic capaç de formar l'estudiant no solament en els aspectes tècnics i creatius de la professió, sinó també en les qüestions referents als nous àmbits d'aplicació del disseny a la societat.

El marc on desenvolupà la feina estrictament docent era delimitat per l'escola pròpiament dita. Amb tot, calia la formació d'entitats especialitzades, paral·leles i concèntriques a l'escola, però que no hi estiguessin condicionades; entitats amb la funció específica de crear nous elements de tensió. La finalitat era aconseguir una estructura orgànica que, en la seva actuació normal i quotidiana, afavorís un avanç crític d'acord amb la línia per la qual s'havia apostat. D'aquesta manera, i amb limitacions de tot ordre, tant de capacitats com de recursos, s'iniciaren a poc a poc els primers temptejos.

Així, l'any 1987, apareixia el número 1 de la publicació *Temes de Disseny*, espai de llarga tradició en els programes docents de l'escola, dins del Servei de Publi-

cacions Elisava. Amb una orientació teòrica i especulativa, es plantejava, des d'una anàlisi crítica, la reflexió i el debat entesos com a necessaris. Alhora i en la mateixa línia s'obria la possibilitat d'intercanviar aportacions generades aquí amb altres corresponents a situacions i països diferents. El fet d'aconseguir interessar en el disseny autors especialitzats en branques del coneixement veïnes també ha estat, creiem, un dels resultats assolits.

L'objectiu definitiu en aquest aspecte s'aconseguirà quan les reflexions d'aquesta disciplina es realitzin des de la coherència del seu ésser més íntim i específic.¹

Pel novembre de 1988 es posava en marxa el Centre de Documentació de Disseny Elisava, amb la finalitat de recollir i catalogar aquella informació del món del disseny necessària per als agents que hi intervenen. La creació d'aquest instrumental de treball possibilita un coneixement del que es produeix, del que s'escriu i de qui ho fa, de quines són les produccions, els temes i els enfocaments que avui en dia interessen i es plantegen, com també dels objectius i els plans d'estudi de les diferents escoles. I això s'ha posat a disposició del dissenyador, de l'empresa, de l'estudiós i de l'investigador.

Des d'aleshores, un equip de llicenciats i dissenyadors

1. Entre els autors que han col·laborat en *Temes de Disseny* es poden esmentar: Eileen Adams, Lluís Àlvarez, Fernando Andacht, Bruce Archer, Gerhard Baller, Xavier Berenguer, Jordi Berrio, Margarita Boladeras, Gui Bonsiepe, Holger van der Boom, Enric-Lluís Bricall, Bernhard Bürdek, François Burkhardt, Lino Cabezas, Anna Calvera, Isabel Campí, Anna Casanovas, Josep M. Casasús, Norberto Chaves, Hazel Clark, Yago Conde, Francesc Compta, Joan Costa, Xavier Costa, Nigel Cross, J.H. Dohr, Sarah Dinham, Franc Fernández, Antonio Fernández-Alba, Enric Franch, Wojciech Gasparski, Peter Gorb, Menene Gras, Daniel Giralt-Miracle, Asunción Herrera, Teresa Honrubia, Heiner Jacob, Stephen Kendall, Juan-José Lahuerta, Klaus Lehmann, Miquel Mallol, Jordi Mañà, Francesc Marcé, Victor Margolin, Josep M. Martí Font, Alessandro Mendini, Francisco Javier de Melo, Antoni Mercader, Abraham Moles, Josep M. Montaner, Jordi Montaña, Andries van Onck, Jordi Parcerisas, Antoni Pérez Mañosas, Francesc Orenes, Vanni Pasca, Jordi Pericot, Oriol Pibernat, Anna Poch, Margaret Portillo, Josep Puig, André Ricard, Pere Riera, Francesc-Xavier Ruiz Collantes, Tony Russell, Pere Salabert, Enric Saperas, Enric Satué, Claude Schnaidt, Nelly Schnaidt, Edward A. Schriker, Sebastià Serrano, Ignasi Solà-Morales, John Turpin, Josep M. Villagrasa, Manuel Vázquez Montalbán, Daniel Zampa.

2. Així, dictant classes, donant conferències públiques, realitzant *workshops*, intervenint en els màsters o en el si de la «Primavera del Disseny», organitzada conjuntament amb el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, i Juli Capella i Quim Larrea com a comissaris, han passat per Elisava, des de l'octubre de 1990, entre altres, els següents dissenyadors o persones que hi són fortament vinculades i que habitualment treballen a l'estranger: Alberto Alessi, Francisco Binfarré, Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Allan Fletcher, Zaha Hadid, Isao Hosoe, Fumiko Itoh, Tibor Kalman, Paolo Lomazzi, Alessandro Mendini, Santiago Miranda, Esperanza Núñez, Jonathan de Pas, Denis Santachiara, Yuri Soloviev, John Sorrell, Ettore Sottsass, Philippe Starck, Lella i Massimo Vignelli. Pel gener de 1992 està confirmada la presència de Pierluigi Molinari i Ezo Manzini.

3. Entre les empreses i les institucions que han col·laborat en aquest programa es poden esmentar: Abet Laminati, Arcón-El Picaporte, COOB, Derbi, Epsom, Camper, Guzzini, Olivetti Synthesis, Onilsa, Orsogrill, Valli Colombo.

hi treballen. La informació que arriba i la que es demana abasta una bona part dels àmbits del disseny. Un sector de la informació provinent de l'estranger s'aconsegueix mitjançant l'intercanvi continuat i la connexió amb centres anàlegs de fora. L'ordenació del material ha exigut, lògicament, la creació d'una base de dades. Paral·lelament, es creà l'Hemeroteca, que rep més de setanta publicacions periòdiques de disseny, la biblioteca especialitzada i la iconoteca. Sobre la infraestructura documental de què es disposa s'estan realitzant ja treballs d'investigació.

El coneixement tant dels nous requeriments que s'exigeixen al dissenyador com de les insuficiències de la seva actual formació es manifesten per mitjà de les Aules de Postgrau (Tècnica, Recerca i Divulgació), creades el març de 1989. En el si d'aquestes aules s'han aplegat un conjunt d'activitats (seminaris, cursos, cicles de conferències, concursos) dirigides a graduats d'escoles de disseny i a joves professionals per tal de satisfer, fins on sigui possible, els buits percebuts en l'execució de la seva feina professional.

La realització de les aules, entre el març de 1989 i el juliol de 1991, ha desembocat en l'organització per part d'Elisava, en el present curs escolar 1991/1992, de dos màsters de la Universitat de Barcelona, dins del marc del conveni de col·laboració firmat amb aquesta institució. El primer d'aquests màsters està dedicat a Identitat Corporativa i Packaging, i el segon a Disseny de Mobiliari d'Oficina i Mobiliari Urbà.

A l'inici d'aquest mateix curs 1991/1992, i com a conseqüència de la introducció fa cinc anys, dins del programa de l'escola, de l'ensenyament de la informàtica com a eina en la resolució dels problemes de la projectació, s'ha posat en marxa l'Aula d'Informàtica, amb la creació d'uns estudis de disseny assistit per ordinador i manipulació digital de la imatge. Aquesta ingerència en el camp de les noves tecnologies ha estat el resultat del conveni establert entre el Centre de Tecnologia Aplicada del Vallès i Elisava.

La voluntat d'intensificar la incorporació d'elements crítics i de diferents criteris de projectació va determinar, des del setembre de 1990, que s'iniciés l'intercanvi amb professionals i dissenyadors d'altres països. La finalitat d'aquesta aportació resideix tant en l'augment del nivell d'informació de diferents contextos, com en el caràcter relatiu, no dogmàtic, que hauria d'envoltar qualsevol tendència en el camp del disseny.²

Finalment, pel gener de 1990, s'inicià un programa de recerca projectual amb diverses indústries o estaments relacionats amb el disseny, amb l'objectiu de buscar àrees de convergència i de diàleg més fluid entre disseny i indústria, entre la feina del dissenyador i els processos industrials.³

De manera que, en el si d'Elisava, s'intenta el manteniment d'una estructura orgànica d'activitats diversificades amb un objectiu comú: l'existència d'una tensió permanent entre l'activitat del disseny, els criteris inter-

pretatius amb què cal valorar coneixements ja experimentats i versions històriques, i la introducció de variables d'elements i d'elements variables nous. I tot, amb la finalitat de subministrar un instrumental pedagògic, crític i creatiu, apte per fer front als requeriments professionals.

LA TENSIÓN NECESARIA EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO. LA OPCIÓN DIVERSIFICADA DE LA ESCOLA ELISAVA

No parece excesivamente osado afirmar que el modelo de desarrollo, adoptado por el diseño en Cataluña, ha influido considerablemente sobre el cariz y las peculiaridades que aquí ha tenido la enseñanza de esta materia. Más aún, las escuelas e instituciones que se han dedicado, desde hace años, a la tarea pedagógica han cumplido un importante y activo papel en la conformación de la cultura del diseño, sobre todo en la medida en que ha sido muy reducido el número de agentes que han intervenido en esta configuración.

No es éste el momento de señalar cuáles son las principales características que puedan ser enumeradas como fundacionales y definitorias de dicho despliegue. Para hacerlo, habría que contar con un análisis capaz de singularizar aquellos rasgos claves en el proceso de estructuración del diseño en Cataluña. Para profundizar en este análisis, deberíamos partir de la existencia de estudios y monografías sobre el progreso, tanto del diseño como de aquel conjunto de cuestiones previas que, en los países de Europa Occidental, han llevado a la delimitación del concepto y de la profesión, de los contenidos y de la práctica.

Pero no constituye una exageración afirmar que el volumen y la capacidad de reflexión que ha tenido el diseño catalán sobre su pasado, sobre sus precedentes y sobre su presente han sido —y son— bastante escasos, prácticamente inexistentes, a pesar de la presencia de algunas, muy pocas, excepciones.

Por lo tanto, el nivel de conocimientos y referencias sobre los que basarse para delimitar los rasgos característicos, es absolutamente deficitario.

Esta carencia de cultura histórica ya nos da una primera pista sobre la mencionada particularidad en el tipo de evolución del diseño en Cataluña, que lógicamente tendrá una fuerte incidencia en la cualidad y trascendencia de los planteamientos de tipo pedagógico que se han ido estructurando a lo largo de los últimos treinta años.

Pero hay un segundo rasgo de esta singularidad que hay que tener en cuenta, tanto por su incidencia como por su importancia: el retraso con que se da el reconocimiento del término diseño. En este sentido, produce, como mínimo, una cierta incomodidad que se acepte el hecho de que la introducción del concepto de diseño en el contexto cultural catalán no tenga lugar prácticamente hasta los comienzos de la década del sesenta de este siglo; y que, asimismo, debe admitirse la debilidad del eco conseguido. No será hasta bien entrada la década del sesenta, que el diseño se mostrará capaz de interesar —aun así dentro de círculos reducidos—, sin incidir, por lo tanto, con un mínimo de rotundidad, en el tejido social y económico.