

El disseny a l'època de la desaparició dels grans metarelats

Jordi Berrio

Doctor en Filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona. Professor a la Universitat Autònoma de Barcelona.

Durant els anys 60 i 70 a Barcelona, quan es parlava de disseny, les minories que ho feien sabien a què es referien. Després, a final dels 70 les coses van començar a complicar-se, a enfosquir-se i, actualment, jo diria que Déu n'hi do el que hem avançat pel camí de la confusió. No sabem si ens referim a art, o a enginyeria, o a comunicació, o a màrqueting o a *merchandising*; no sabem si del que es tracta és de participar, d'alguna manera o altra, en la producció d'artefactes, de missatges, d'espais com sempre s'havia fet, o si també hem d'incloure en les nostres preocupacions i minuts els serveis, les estratègies comercials; tampoc no sabem si la iniciativa sobre qüestions econòmiques, ecològiques, psicològiques i d'altra mena correspon al promotor o al professional del disseny; desconeixem si és la societat qui té la iniciativa ideològica i fins i tot ètica a l'hora de proporcionar als productes fabricats determinades dimensions, o si bé aquests són problemes que també afecten els dissenyadors. D'antuvi, semblaria raonable de sospitar que totes les activitats i finalitats esmentades formen part de la definició actual de disseny i dissenyador. Si això fos així, voldria dir que, en realitat, no em tenim, de definició, pel fet que hem substituït la que fèiem servir durant els temps inicials per un anar fent irreflexiu. Comptat i debatut, desconeixem quina mena de cosa fan a la societat els professionals que anomenem amb el mot dissenyador. Això no obstant, alguna cosa deuen fer, perquè n'hi ha molts que s'hi guanyen la vida i, fins i tot, alguns força bé.

Els dubtes denunciats podrien ser concretats amb un seguit de preguntes que podrien ser enunciades de la forma següent: som en condicions de saber si el disseny és quelcom més o menys concret en el moment actual? Hi ha, doncs, una definició canònica? És que potser ens cal concloure que el disseny és allò que fan els professionals que anomenem dissenyadors? O bé, si el que ens ha de servir de guia és la percepció que en

té la societat. Probablement, si fóssim capaços de respondre degudament a les qüestions anteriors, introduiríem una mica d'ordre¹ en l'opac panorama actual.

Abans, cap als anys 70, quan començàvem a veure'ns les orelles després de l'estossinada física i moral que va representar el nacionalcatolicisme (hi ha moltes maneres de donar nom a la inhumanitat i la intolerància), els pocs que coneixien la Bauhaus, l'Escola d'Ulm o el nostrat GATCPAC, en referir-se al disseny, s'entien perfectament, o quasi. Hom pensava en tot un conjunt de temes, problemes i funcions. Pensaven en la necessitat de donar forma als nous productes que la indústria incorporava al repertori de les coses útils i no tant; consideraven que calia trobar les formes més adients perquè els artefactes o el que fos que es dissenyés proporcionés satisfacció a les necessitats² que hom volia satisfer; els semblava essencial, a més, que tot això es fes de manera plaent, d'acord amb les expectatives esteticoculturals dels possibles usuaris. El disseny era una activitat estretament lligada a la indústria, al progrés, a la modernitat. El professional d'aquesta disciplina planificava les formes, paral·lelament a l'enginyer i al tècnic, perquè els productes es poguessin fabricar de forma seriada. Es volien distingir netament dels seus antecessors els artesans. Hom volia superar la rutina inconscient de l'artesanía tradicional, per bé que conservant l'articulació substancial entre art i ofici, utilitat i bon gust. En l'era industrial no es podia esperar els temps que calgués perquè els objectes prenguessin la forma més adequada, tal com es feia tradicionalment. Ara la indústria demanava solucions immediates. I aquesta era la glòria i també la misèria de la tasca que feien els professionals del disseny: podien situar els seus objectes i formes de manera ubiqua arreu de la societat, però es convertien en instruments d'una racionalitat estratègica que acabaria diluint les intencions ètiques del moviment modern.

Els qui es consideraven dissenyadors també volien diferenciar-se netament dels artistes i ho feien amb valentia i, també ho hem de dir, amb un xic d'arrogància, car consideraven que el disseny era l'activitat del moment;

¹ Sóc perfectament conscient que la noció d'ordre és vista com una antigalla però no per això és menys necessària actualment, quan ja no són vigents els metadiscursos, de la mateixa manera que ho havia estat abans i ho serà sempre.

² Utilitzo el mot *necessitat* de forma ingènua, sense voler introduir-me en la complexitat del tema, sobre el qual hi ha molta literatura que prové no solament del camp del disseny sinó del conjunt de les ciències socials.

la de la societat moderna secularitzada; un senyal de cosmopolitisme; un camí per distanciar-se de la Pell de Brau per acostar-se a Europa: «Nord enllà, on diuen que la gent és neta i noble i culta, rica, lliure, desvetllada i feliç». L'art, entès segons una faisó convencional, era i és una tasca purament formal que, en el món modern, no té altra finalitat que la de produir uns efectes que podríem qualificar globalment de plaer estètic. Això no impedeix que pugui tenir i que tingui en realitat altres finalitats. Per exemple, hi ha tot un comerç a l'entorn dels productes artístics. Però aquest fet no és definitori. En el camp de l'art tradicional, hi pot haver pintures, escultures, ceràmiques, que no es compren ni es venen, i no per això perden la seva condició bàsica donada per la proposta estètica que sempre ofereixen. Ni tan sols la dimensió comunicativa és essencial en l'obra artística perquè, segons el que molts estarien disposats a defensar, la dimensió fonamental de l'artista és l'autosatisfacció. És ben clar, doncs, que hom considerava que els dissenys no exhaurien llurs funcions bàsiques en la seva dimensió estètica, tot i que estaven d'acord en la seva importància, i que calia afegir-hi les relacionades amb l'operativitat material o primària dels productes i de les formes. Les lletres s'han de llegir, les cadires serveixen per a seure-s'hi, els coberts per a menjar i els edificis per a estar-s'hi o per a ser-hi. Fins i tot hi havia una teoria força dominant que lligava la bellesa a la funcionalitat, per bé que tothom tenia més o menys clar, segons els casos, que es tractava d'una actitud davant del disseny, i que n'hi podien haver d'altres, el racionalisme, per exemple. Amb relació al funcionalisme i el racionalisme, i una mica més a la perifèria dels aspectes que podem considerar com a fonamentals i definitoris, hi havia la qüestió dels materials en relació amb les formes. En matèria de disseny industrial, com també en arquitectura i interiorisme, es considerava que els materials tenien molt a veure amb les formes i que el dissenyador n'havia de conèixer el llenguatge.³ Es podia ser funcionalista o no, racionalista o romàntic, però el que restava clar era que la dimensió funcional no podia mancar al costat de l'estètica. La pruija de proporcionar una dimensió social progressista a l'activitat que ens ocupa era gairebé un lloc comú.

La funció social del disseny és un altre dels temes que llavors es considerava definitori i, d'acord amb això, despertava força unanimitat. Des de William Morris el disseny es vinculà a les virtuts humanitzadores del treball artesanal, i més tard, a les democrà-

tiques que la bona forma contenia. El consumidor d'objectes industrials tenia l'oportunitat, a través del disseny, d'introduir a casa seva una munió d'objectes nous que tenien una gran dignitat formal, i de fruit de les seves ofertes funcionals. S'havia romput la suposada ingenuïtat dels productes artesanals i llur oposició als artístics, que eren monopoli de les classes dirigents. El disseny s'havia convertit en una eina democràtica i, per tant, dignificadora, ja que iguala els ciutadans en els dominis formals. Fins i tot, hom arribà, en un *desideratum* ideològic, a la creença que es podia estimular el canvi social a través de l'urbanisme i l'arquitectura, el disseny industrial i el grafisme.

Però els temps passen i els canvis econòmics empenyen, mentre que els culturals justifiquen. La societat postindustrial contenia els gèrmens que dinamitarien des de les seves bases els elements ideològics que sustentaven les posicions suara descrites. En el pla econòmic, cal parlar de postcapitalisme o d'un capitalisme que ha estat capaç d'adaptar-se als canvis que es van experimentar després de la Segona Guerra Mundial. D'una economia regida pels capitals, passem a una altra en què el nucli central del sistema rau en el coneixement; d'una estructura de classes anem cap a una altra d'individus lligats corporativament. Una nova gran societat que integrava els grups diferents i esmorteïa els desigs de canvi, substituï l'anterior més injusta, però que alhora contenia esperances utòpiques de futur. Aquests canvis es produeixen durant la dècada dels 60 als Estats Units i a Europa. En canvi, a Catalunya i a Espanya, el que no resta endarrerit és emmascarat per la persistència de la dictadura. A causa d'això, les grans contradiccions ideològiques pròpies de la societat industrial es mantingueren ben bé fins a la dècada dels 80, mentre que als altres països s'encetava una etapa neoliberal.

Quan comença la nostra història encara funcionava, entre d'altres, un gran metarelat que sustentava les posicions progressistes i que donava sentit al paper que cadascú realitzava en la col·lectivitat: ens referim al moviment modern. Malgrat les imperfeccions del present hi havia un projecte de futur. Dins d'aquest context, els models socialistes de planificació centralitzada i de capitalisme d'Estat es mantenien com a contrapunt al capitalisme dominant. Tot això s'ha acabat. El denominat socialisme real era un miratge. Ja no existeix; de

³ Demanem perdó per la deformació semiòtica, però és que durant el període a què ens referim, els anys 60 i 70, l'estructuralisme estigué de moda i, amb ell, la semiòtica o semiologia.

fet, en el fons, mai no havia existit. Ni les social-democràcies europees, empeses a moderar les desigualtats, no passen pel seu millor moment. El neoliberalisme pretén una desregulació àmplia dels mecanismes econòmics; vol que la lliure competència sigui la lògica dominant del sistema, a desgrat de les diferències que es puguin originar. El paper intervencionista i redistribuïdor de la riquesa de l'estat social europeu és discutit, per bé que no negat radicalment.

En fallar les estructures col·lectives, encara que pugui semblar paradoxal, s'ha generat un moviment doble: una obertura vers la globalitat, al costat d'una regressió individualista. Les relacions comunicatives han experimentat canvis revolucionaris. Les xarxes telemàtiques, juntament amb les facilitats del transport de mercaderies i persones, han propiciat una economia de caire mundial. Les formes de vida tendeixen a igualar-se entre cultures que fins ara havien estat molt diferenciades. Hom ha dit recentment que les societats contemporànies es configuren cada vegada més segons una estructura de xarxa. Però al costat d'aquest procés, que pot ser considerat com d'obertura, existeix el contrari de tancament: tant els grups com les col·lectivitats fan una mena de viatge vers l'interior en una pruija de retrobar les identitats diluïdes en l'etapa de la modernitat. En el pla polític, els ciutadans són cada vegada més lluny de les institucions que els intenten representar d'acord amb un ordre democràtic; contràriament, donen sortida a les seves aspiracions a través de mecanismes i institucions que no pertanyen a l'ordre polític regular. La democràcia sofreix un procés de degradació força preocupant. El creixement de la insubmissió i la proliferació de les organitzacions no governamentals són símptomes dels greus mals que pateix el nostre sistema de representació; també són una mostra de la inoperància de les institucions democràtiques per canalitzar les inquietuds de la societat.

Dins d'aquest context, el panorama del disseny ha canviat paral·lelament a com ho ha fet la consciència social. En lloc de les utopies col·lectives senyoreja la sortida individual. Cada dissenyador busca el seu camí propi. Ben cert que no se l'inventa. El que fa és seguir alguna de les vies que estan obertes. El resultat és una diversitat *no crítica, multiforme, de mosaic*. Citacions del passat que no són historicistes perquè s'utilitzen de forma descontextualitzada; elements del present que són emprats diguin el que diguin mentre causin impacte; percaça-

ment del sorprenent i de l'inesperat en lloc de l'equilibri aconseguit a base d'articular funció i forma⁴.

Si repassem el consens que hi havia fa uns trenta anys sobre els caires que tenia el fenomen del disseny i ho comparem amb la situació que existeix actualment, tindrem ben clar que és imprescindible una tasca de clarificació. En aquest sentit, el primer que hem de constatar és que hi ha una gran confusió sobre quins són els àmbits i els límits que volem que atenyi l'activitat. Tradicionalment el disseny es movia en els àmbits del grafisme, l'interiorisme, el disseny industrial i, si voleu, de l'arquitectura; ara se n'hi han afegit d'altres. Avui es parla d'ecodisseny, de disseny de serveis o de punt de venda. Aquest fenomen no és exclusiu de la disciplina que ens ocupa. El món s'ha obert com una magrana. Les disciplines tradicionals han esclatat. Tot això, naturalment, proporciona llibertat. Davant d'aquesta situació, neix el reflex de preguntar-se: per què ens hem de limitar als àmbits convencionals? Sembla més raonable pensar que ens hem d'expandir, ocupar territoris abans que uns altres se'ls facin seus. Però cal ser prudents puix que la llibertat és beneficiosa si hom la sap administrar, però resulta fatal per al neci: com més possibilitats té d'actuar, més li creix el risc d'equivocar-se.

D'entre els camps suposadament nous que s'obren a la nostra disciplina, el de l'ecologia no presenta cap dificultat especial més enllà de la preparació tècnica dels professionals, d'altra banda gens fàcil atesa la gran quantitat de coneixements tècnics que són a la nostra disposició i la complexitat que presenten. Salvada aquesta dificultat, que no és menor, res de substancial canvia en el fer i desfer de la disciplina. Tot es redueix, que no és poc, a conèixer els materials que s'usaran⁵, com es reciclaran quan exhaurixin la seva vida funcional; de quina manera es poden estalviar les matèries no renovables, com el plàstic, fabricat a partir del petroli; com s'ho ha de fer el professional per proposar a la indústria solucions que siguin poc costoses en energia i en materials; i diria, especialment, com els professionals portarien a terme els encàrrecs

⁴ Alguns pensaran que aquesta terminologia és passada de moda. Tant me fa, Oi que m'enteneu? Doncs, endavant.

⁵ El coneixement dels materials, la seva naturalesa i possibilitats és una doctrina que forma part de la pràctica del disseny des dels seus orígens. Abans, però, es tractava de conèixer la fusta, el ferro, el vidre, la pedra, la ceràmica i altres del mateix estil. Ara la cosa és substancialment diferent perquè es tracta de plàstics o d'altres de nova aparició. Avui es tracta més de materials en el sentit tradicional d'estructures formals que funcionen.

provinents d'una societat sensibilitzada en els desafiaments ecològics que té plantejats. Tot això es pot fer a través dels procediments de projectar convencionals. Des del punt de vista lògic del procés de disseny, tot continua igual el que canvia, i ho fa molt pregonament, és el bagatge de coneixements tècnics que són necessaris al professional per poder realitzar allò que se li demana. El que potser cal aclarir és si la incitativa de projectar ecològicament correspon als professionals o bé als promotors, això vol dir als industrials, als polítics i al conjunt de la societat.

El que acabem d'assenyalar es fa més radical quan volem entendre el disseny en el camp dels serveis. En aquest cas sí que res del que sap un dissenyador convencional, tret de la seva habilitat creativa, no li serveix per encarar els problemes que se li presenten a l'hora de *dissenyar* un servei. Posem, per exemple, el cas de proporcionar ofertes de turisme. En aquest cas, en lloc de conèixer materials, colors, formes, funcions, espais, dibuix, el que ha d'aprendre és l'ofici dels tècnics turístics. L'únic que podrà aprofitar del que sap el nostre dissenyador convencional és la seva capacitat de resoldre problemes en abstracte. O sigui: de quina manera, a partir de les necessitats de viatjar, de fer vacances o d'organitzar el seu lleure que té el client, se li poden oferir propostes atractives. Això és el que fan els tècnics turístics. Si s'agafa la noció de disseny en el seu sentit més abstracte, aquests professionals són dissenyadors. En lloc d'ampliar el nostre camp d'acció, el que hem fet realment és irrompre en una activitat que ja funciona actualment. Quan els professionals del turisme s'adonen de l'imperialisme que practiquem, reaccionaran com a col·lectiu. La nostra invasió es convertirà en una lluita corporativa. La qüestió canvia si es tracta d'àmbits nous que es puguin beneficiar de les capacitats creatives dels dissenyadors, potser competint amb altres professionals que també es puguin adaptar a les situacions noves.

Cal anar amb compte amb l'amplitud lògica que tenen nocions com les de disseny i de comunicació, i d'altres relacionades amb el llenguatge i les seves funcions. Ja que som instal·lats en un època de relativisme cultural, fins i tot en el camp de les ciències de la naturalesa, tal com demostren les filosofies científiques de Thomas S. Kuhn o de Paul K. Feyerabend, sembla que totes les distincions que havíem confeccionat entre les disciplines del saber siguin balderes, més aviat tenim tendència a veure-les com a cotilles que constreñen l'exercici lliure de la nostra creativitat; com que, a més,

hom pretén donar una sortida individualista i llibertària a tots els aspectes de la vida social, les precisions científiques són tractades erròniament com a arguments d'autoritat. Aquest és un fenomen que té molts caires que ara no és el moment d'escatir. Només voldria fer manifesta la ruptura que hi ha en els límits de les disciplines, els oficis i les arts. A tall d'exemple, citarem un raonament típic de la nostra època: totes les coses que un hom diu a un altre tenen com a finalitat procurar influir-lo d'alguna manera. La conseqüència d'aquesta afirmació, tal com la porten *ad libitum*, és que només hi ha un discurs, el persuasiu, i que la retòrica es pot aplicar tant als discursos informatius com als emotius; als científics i als literaris. Amb aquesta posició, en lloc d'aclarir la naturalesa del capteniment humà, el que fem és confondre les distincions que poden ser molt útils.

Aquesta mateixa manera de raonar aplicada a la comunicació i al disseny ens pot portar a conclusions que tenen la virtut de satisfer l'ego de molts, però que són inoperants tant des del punt de vista conceptual com del pràctic. N'hi ha que argumenten de la manera següent: com que totes les relacions humanes estan basades d'una manera o altra en la comunicació, els models d'aquesta disciplina són els únics que poden fonamentar les ciències socials, o més modestament: la història, la ciència política, la sociologia, haurien de basar-se en la premsa i els altres mitjans com a font de coneixements sobre l'actuació individual i col·lectiva; o també a la inversa: des dels estudis de comunicació es poden comprendre millor els esdeveniments històrics, polítics i socials. En el camp del disseny aquesta fal·làcia pren la forma següent: el dissenyador és un professional capaç d'harmonitzar de la millor manera instruments i fins; sap crear formes útils – aquí la noció de forma és agafada en un sentit ampli: formes són espais, cossos, idees, representacions, etc. – per satisfer qualsevol problema que se li presenti. D'aquesta apreciació parcialment certa sobre les seves qualitats, se'n desprèn abusivament que la seva habilitat pot ser utilitzada en qualsevol àmbit de l'activitat humana on s'hagi d'arribar a una síntesi creativa que adequi necessitats, instruments, desigs i sentiments. A partir d'aquí, els qui defensen un tal imperialisme doctrinari consideren que entren legítimament dins els dominis dels professionals dissenyadors tots els àmbits de la creativitat humana. Ja es veu, de bell antuvi, que aitals pretensions no poden funcionar ni en l'aspecte teòric ni tampoc en el pràctic.

Un altre camp interessant el tenim en les diferències que hi havia entre art i disseny, a les quals ens referíem suara com un dels aspectes de la doctrina primigènica del disseny. Avui els dissenyadors, fins i tot els arquitectes, sovint subordinen l'ús material de les formes⁶ a la dimensió estètica o la simple elucubració formal. No tenen cap inconvenient que se'ls consideri artistes; més encara, ho desitgen i per això han propiciat que s'anés estenent per la societat una confusió entre totes dues activitats, que la doctrina tradicional maldava per diferenciar. Això es veu ben clar en les cròniques periodístiques, en les quals, de manera ingènua i fent-se ressò de la confusió que regna, s'estableix una equivalència pràctica entre art i disseny i sempre es valoren les capacitats creatives en l'aspecte formal, sense que normalment es faci cap referència a altra funcionalitat que no sigui l'estètica.

Aquesta situació reflecteix la crisi que hi ha dins el camp de l'art considerat de la manera tradicional. Actualment, l'art com a investigació autònoma en l'àmbit de la sensibilitat experimenta una crisi pregona. Existeixen les arts plàstiques, la música i totes les arts tradicionals, per bé que les experiències estètiques més importants ja no hi passen. Les indústries culturals, i amb elles el disseny, són les que millor connecten amb la sensibilitat dels públics actuals. En certa forma, hem tornat al que tradicionalment s'entenia com arts aplicades. Això justifica parcialment la confusió que denunciàvem entre art i disseny; una confusió que no convé, perquè el disseny, malgrat els canvis que ha experimentat la nostra societat, continua tenint unes dimensions que van més enllà de les purament estètiques. I això cal que ho tinguem ben present si volem mantenir els àmbits que havíem conquerit. No sigui el cas que per envair nous espais perdem els que són nostres per naturalesa i definició.

És evident que la dimensió estètica és fonamental per a qualsevol producte que hom es disposi a elaborar, sobretot, si es tracta de productes de gran consum. Això vol dir que, en disposar-se a fabricar un objecte d'ampli consum, el professional ha de tenir en compte totes les funcions que el projecte demana i, entre les més importants, tindrem les esteticoculturals. De la mateixa manera, si del que es tracta és de dissenyar qualsevol grafisme, ja sigui en el camp de la publicitat, de la retolació o per a la indústria gràfica, les funcions comunicatives i les estètiques han d'estar perfectament equilibrades. Coses semblants diríem en el camp de l'arquitectura o de l'interioris-

me. Però hi ha àmbits de consum restringit en què els aspectes estètics han de quedar rigorosament subordinats a la resta de funcions del producte o de la forma. Per exemple, en dissenyar una màquina per a ús industrial o per al transport, l'adequació als usos, a la tecnologia i als materials és el primer imperatiu. Seguint el mateix raonament, a un llibre científic el primer que se li demana és la legibilitat. Si els professionals del disseny no són capaços de destriar disciplinadament el que és principal del secundari, corren el risc que, al davant de la necessitat de crear determinats artefactes, hom prefereixi els enginyers, els professionals de les arts gràfiques, als dissenyadors industrials, gràfics o als arquitectes.

Totes aquestes actituds conceptuals són conseqüència de la barrija-barreja a què ens ha dut l'època actual, quan ja no hi ha els grans metadiscursos orientatius, o més ben dit, quan n'hi ha molts i tots els hem situat al mateix nivell. Una època en què la cultura gira a l'entorn de la manera de fer de les indústries culturals. Els temes que creen i difonen els mitjans de comunicació no tenen barreres ni vedrunes. Les referències culturals que utilitzen, tampoc. A l'hora, per exemple, de proposar narracions de ficció, tots els temes i les obres de qualsevol època i origen són reelaborats i proposats segons les formes que prenen en ser fabricats mitjançant les tècniques industrials en voga. No hi ha límits. Amb això, les antigues barreres culturals que hi havia entre els nivells baixos i alts, populars i cultes de la literatura i de l'art, resten subsumides en uns productes que la majoria de vegades no són sinó fills il·legítims, bastards que no paguen ni drets d'autor.

Les grans ideologies del passat han estat si no substituïdes, sí que superades per les exigències del mercat. A causa d'això, els professionals ja no consideren que tenen responsabilitats individuals en el bon funcionament de la societat, i encara menys en la seva transformació. Un individualisme de caire anglosaxó ha envaït les consciències dels membres de les societats occidentals. Aquesta actitud ideològica, perquè també n'és, d'ideològica, presenta perills evidents. La davallada de la consciència col·lectiva i el tancament dels ciutadans en llur individualitat és un fenomen fàcilment constatable, no solament en els dissenya-

⁶ Abans hauríem parlat de funcions primàries i secundàries i torthom hauria comprès el que volíem dir. Però aquesta distinció pràctica ara és considerada com a rònega i per tant els qui volen estar al dia no es permeten d'emprar-la.

dors sinó en el conjunt dels ciutadans. Tothom se sent obsedit per la recerca de la seva identitat i pel desenvolupament de la personalitat pròpia. El dissenyador, que és un membre més de la col·lectivitat, ultra perseguir com tothom la seva identitat, es vol fer un lloc en el mercat com a professional, i ho fa a través de les fórmules que suposa que poden tenir èxit. Per assolir aquest objectiu, no dubta a utilitzar qualsevol recurs que li pugui oferir tot el bagatge cultural que és a la seva disposició. És així que no s'adscriu a cap corrent coherent, sinó que es fa un menú de solucions a la carta.

El món del futur immediat serà, amb permís dels ecologistes més romàntics, treballat culturalment: això vol dir dissenyat. Les formes i les estructures de la naturalesa, tal com les hem trobat, cada vegada ens són menys útils per organitzar la nostra vida al planeta. Com que seguim un procés d'aprenentatge progressiu, hem de suposar que cada vegada hi haurà més parcel·les de la vida que dependran de la nostra responsabilitat. Algú ha pensat que en un futur no gaire llunyà potser caldrà pensar en el disseny d'estructures vives creades en els laboratoris. De la mateixa manera que actualment existeix el disseny d'instruments i artefactes de tot tipus, no és un disbarat de pensar-hi, ans és molt probable que s'inauguri una mena de disseny relacionat amb l'enginyeria genètica. Altres camps que poden concretar-se en els propers anys són els relacionats amb els viatges espacials i amb la instal·lació de colònies humanes a la lluna o en algun dels planetes del sistema solar. Ara ja hi ha càpsules espacials, tot i que hem de considerar que encara són molt rudimentàries. Des del moment que es puguin enviar càpsules més grans que permetin estades llargues fora de la Terra, caldrà dissenyar-ne els interiors, com també els instruments i els objectes que hauran d'acompanyar els colonitzadors de l'espai. Un camp importantíssim que ja existeix, però que hem de suposar que té un esdevenidor imprevisible, és el grafisme especialitzat en les xarxes informàtiques. És evident, per exemple, que les pàgines *web* s'han de presentar amb coherència comunicativa i han de ser perceptivament agradables.

El panorama que es pot fer actualment, de forma raonable, sobre el futur immediat és molt i molt favorable a una recuperació del disseny tal com se'l va definir al moment oportú. Una vida humana progressivament culturalitzada amb la continuació del procés actual de creació de formes i espais útils per a les necessitats humanes, rectificant les que ens hem trobat al planeta

i al sistema solar, obre un camp immens per al dissenyador *tradicional*. En definitiva, l'entorn en què s'estaran els humans serà cada vegada més dissenyat; això vol dir cultural, artificial.

És evident que la definició de les formes de vida futures plantejarà problemes ecològics. Caldrà un nou ecologisme actiu que proporcioni solucions per a la utilització racional dels recursos naturals. En lloc de tancar-se en les actituds preservacionistes, caldrà que el nou ecologisme sigui capaç de proporcionar respostes a les necessitats que tindran les societats del demà immediat. Això vol dir que en lloc de respectar el que hem trobat, hem d'adquirir el compromís d'administrar-lo. En tots aquests afers és indubtable que els dissenyadors jugaran un paper important si són capaços de proporcionar solucions útils a cada moment i situació.

Una de les qüestions de què no hem tractat és el de la dimensió teòrica en el procés de disseny. De fet aquest és un aspecte del qual fa molts anys que no es parla. Més que això, la dimensió teòrica racional ha hagut de deixar pas a la intuïció, a les actituds vitals i, en definitiva, als processos de disseny de l'estil de *la caixa negra*. En principi, no hi ha res a dir sobre el fet que molts dissenyadors hagin arraconat el seu interès pels processos racionals de determinació formal. El que sí que és preocupant és que s'hagi abandonat la recerca sobre els aspectes teòrics i, més encara, que hi hagi un rebuig més o menys explícit a tota aquesta mena de temes. Doncs bé, en el futur immediat s'hauran de reprendre aquests temes perquè tot sembla indicar que guanyaran una nova actualitat. Només posarem un exemple que es presenta com a significatiu: davant la complexitat de la societat actual, una complexitat que és causada parcialment pel fet que som capaços de tenir en compte moltes més variables de la realitat, i a més, tenim la voluntat de fer-ho, aquesta situació ha portat a les ciències socials a fixar l'atenció en altres àmbits teòrics. Efectivament, la teoria de sistemes provinents de la biologia i de la lògica ha estat aplicada a la teoria social en el funcionalisme sistèmic de Niklas Luhmann. D'altra banda, les teories de l'atzar i la indeterminació provinents de la física i de les matemàtiques comencen a ser aplicades amb la intenció de copsar la complexitat social amb mecanismes conceptuals diferents dels que fins ara s'havien utilitzat. En l'àmbit del disseny no sembla que fins ara s'hagin fet gaires esforços en aquesta direcció, però és ben segur que les perspectives teòriques esmentades poden donar noves possibilitats a la

racionalització dels processos de disseny. Els recursos conceptuals que ens proporcionen els enfocaments indeterministes podrien ser altament productius per poder encarar processos de disseny en què hom volgués tenir en compte un nombre més important de variables de les que es tenien segons els procediments tradicionals. El que seria desitjable és que els processos de *caixa negra* fossin un dels camins emprats a l'hora de resoldre problemes de determinació formal, però que al costat d'aquests n'hi haguessin d'altres que optessin per l'explicitació de les fases en què tot projecte es divideix i en l'aplicació a cada una d'elles de procediments conceptuals amb justificació lògica. Aquesta amplitud de mires estaria d'acord amb la cultura i les necessitats actuals i faria més eficaç la labor dels professionals. Els temes apuntats fins ara porten a una incògnita final que se'ns revelacom a cabdal: com confeccionar els nous entorns d'espais, d'objectes i d'imatges que constituïran el medi ambient cultural en què es mouran els humans en el futur? Com fer-ho respectant llur condició de ciutadans amb les expectatives vitals pròpies dels temps? I, finalment, com fer-ho després dels grans metarelats en un món d'aparença caòtica? Naturalment, la resposta a unes tals preguntes és impossible que sigui definitiva –l'època de les ortodòxies totalitàries afortunadament ha passat– i és molt difícil que sigui operativa a causa del caos que hem qualificat com aparent, però pot ser raonada i raonable perquè aquesta és una exigència indefugible de qualsevol treball de crítica.

D'antuvi, emprant el sentit comú, hem de fer un balanç crític de tot allò de bo i de dolent que ens va aportar la modernitat. Fins ara hi ha hagut reaccions en contra majoritàries, alhora que continuacions més o menys tímides, limitades però als elements estilístics, deixant de banda les dimensions de compromís ètic i programàtic que contenien. Probablement, ara, ja passada l'època de crisi de la malura de la postmodernitat, estem en condicions de començar a valorar amb una necessària neutralitat les aportacions d'Adolf Loos, de Mies van der Rohe, de Walter Gropius o de Peter Behrens i dels que van participar en el moviment del GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Si se n'expressen raons a favor o en contra, ja no ens sentirem afectats personalment. Totes aquestes figures i moviments són en camí de convertir-se en models històrics. Si el moviment modern es va proposar trobar les formes, l'ús dels materials i els productes propis de la socie-

tat industrial, la comesa actual, si continuéssim amb la mateixa actitud, seria de replantejar-nos la disciplina a l'era de la microelectrònica en la societatxarxa.

El final de la modernitat ens ha deixat una gran qüestió sense resoldre: té el disseny una dimensió ètica? És evident que el disseny proporciona un conjunt de procediments per a la creació de formes útils; també ho és que té una dimensió estètica i cultural evident. Però la gran qüestió que hauríem de contestar és si també hi ha una dimensió ètica intrínseca a la disciplina. La pràctica actual ens portaria a respondre negativament, però no sembla que aquesta problemàtica estigui resolta de forma definitiva.

Una qüestió urgent, que no podem resoldre al marge de la dimensió ètica, la planteja el fet que haurem de decidir com volem que sigui l'entorn en el futur immediat. Ho hem de fer perquè les formes naturals continuaran retrocedint diguin el que diguin determinats ideòlegs preservacionistes; i ho hem de fer, en un món que canvia molt ràpidament, a partir de decisions parcials que són, moltes d'elles, contradictòries entre si. Les demandes futures que rebran els professionals del disseny, sigui quina sigui la seva dedicació i naturalesa, seran d'ordre molt divers. Pertanyeran a camps diferents, com també a lògiques, tècniques i estètiques diverses. Davant d'aquest panorama, si volem parlar encara d'un col·lectiu de dissenyadors i no d'un conjunt d'individualitats de formació i dedicació vària, caldrà trobar algun denominador comú, alguns trets definitoris que ens permetin saber de què parlem quan ens referim a l'activitat i als seus professionals. Naturalment, a causa de les característiques del món actual i de les que suposarem que afaiçonaran el futur, els denominadors comuns i les definicions hauran de ser tan obertes i operatives que no representin un fre a la resolució de les noves demandes socials, a la creativitat i, sobretot, a la virtualitat humanitzadora que és indefugible per a qualsevol activitat cultural.

A l'època en què han desaparegut els grans metarelats, la suposada llibertat de la qual parlàvem més amunt resta relativitzada per les exigències del món econòmic actual. El problema, si és que volem que ho sigui, resideix en la substitució del que anomenàvem compromís social del disseny per la servitud de les demandes del mercat, sense cap mena d'actitud crítica. És evident que si creiem com a bons liberals que l'intercanvi sense norma és el gran procediment per adoptar en la confecció d'objectes i serveis, no hi ha cap mena de problema més enllà del que representa

haver d'actuar en un ambient desregulat en el qual tot-hom s'ha d'espavilar a trobar el seu camí. La qüestió canvia si volem introduir altres dimensions ideològiques, ètiques o polítiques al lliure funcionament del mercat. Aquesta és una gran qüestió que no poden resoldre els professionals del disseny tots sols, però sí que poden fer aportacions importants a un hipotètic debat social que s'hauria d'engegar a partir d'ara.

Encara hi hauria una altra reflexió important per fer. Un país com Catalunya no té altra riquesa que la capacitat de treball i d'innovació dels seus ciutadans. Ja ha passat el temps de la gran indústria manufacturera. Avui els països desenvolupats basen llur riquesa en la capacitat tècnica de les seves indústries i del valor afegit que puguin incorporar als productes que fabriquen. Precisament, el disseny és un instrument molt important en aquest aspecte. No podem competir amb altres països pel que fa als costos industrials, però sí que ho podem fer incorporant-hi les qualitats que els pot proporcionar un bon disseny. En el món hi ha espai per a produccions tecnològicament avançades i que tinguin, a més, el valor afegit de les bones formes apreciades pels consumidors selectes. Aquest és, doncs, un aspecte estratègic que caldria desenvolupar i que implica un compromís més estret que el que hi ha hagut fins ara del sistema productiu amb el disseny.

Tinc la plena consciència que no he fet sinó plantejar preguntes que resten sense resposta. D'això es tractava en principi. En el fons no hem fet una altra cosa que fer una crida a tots els qui estan compromesos amb el disseny: professionals, teòrics, ensenyants per un cantó, i empresaris i polítics, per altre, a plantejar-se el conjunt de problemes denunciats. Si no ho fem, correm el perill de restar en la marginalitat, la qual cosa constitueix una de les presons més corrents en el món actual.

El diseño en la época de la desaparición de los grandes metarrelatos

Jordi Berrio

Doctor en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona. Profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Durante los años 60 y 70, en Barcelona, cuando se hablaba de diseño, las minorías que lo hacían sabían a que se referían. Después, a finales de los 70, las cosas empezaron a complicarse, a oscurecerse y, actualmente, yo diría que hemos progresado bastante en el camino de la confusión. No sabemos si nos referimos a arte, o a ingeniería, o a comunicación, o a marketing, o a *merchandising*; no sabemos si de lo que se trata es de participar, de una forma u otra, en la producción de artefactos, de mensajes, de espacios, como siempre se había hecho, o si también tenemos que incluir nuestras preocupaciones y minutas, los servicios, las estrategias comerciales; tampoco sabemos si la iniciativa sobre las cuestiones económicas, ecológicas, psicológicas y de todo tipo corresponden al promotor o al profesional del diseño; desconocemos si es la sociedad la que tiene la iniciativa ideológica y ética en el momento de proporcionar determinadas dimensiones a los productos fabricados, o si éstos son problemas que también afectan a los diseñadores. En primer lugar, parecería razonable sospechar que todas las actividades y finalidades citadas forman parte de la definición actual de diseño y diseñador. Si esto fuera así, querría decir que, en realidad, no tenemos definición alguna, nos hemos limitado a sustituir la que empleábamos en el inicio por un ir tirando irreflexivo. En resumidas cuentas, desconocemos de qué se trata eso que llevan a cabo en la sociedad los profesionales que denominamos diseñadores. Algo harán, porque son muchos los que se ganan la vida, y algunos de ellos muy bien.

Las dudas expuestas podrían ser concretadas con una serie de preguntas enunciadas de la siguiente forma: ¿estamos en condiciones de saber si el diseño es algo más o menos concreto en el momento actual? ¿Hay por tanto una definición canónica? ¿O es que quizás tendríamos que concluir diciendo que el diseño es lo que realizan los profesionales a los que llamamos diseñadores? ¿O es que lo que nos ha de servir de guía es la