

LA PEDAGOGIA DEL DISENY EN L'ACTUAL CRUILLA CULTURAL

JORDI PERICOT.

Desxifrar la situació actual de la didàctica del disseny en el nostre país i les apories que s'hi manifesten requereix, prèviament, fer algunes consideracions sobre el context actual, fruit, en gran mesura, dels ideals humanistes de la Modernitat que li han donat suport institucional. Així, cal veure'n la problemàtica concreta des dels seus inicis, esperant extreure'n les respostes pedagògiques que convenen en el moment actual, el qual se significa per una intensa crítica al moviment modern.

Des de la nostra pràctica docent, ens aventurem a confessar que, en aquests precisos moments, els actuals pressupostos de la Modernitat no semblen aportar la solució ideal a tots els problemes que planteja la didàctica del disseny.

Els canvis accelerats que es van operant en la nostra societat ens obliguen a una seriosa reflexió per tal de valorar les remarcables mutacions que ha sofert el bagatge cultural que hem heretat de la Modernitat, tan qüestionat actualment per actituds que sols es defineixen per oposició a aquella.

En tant que pedagogs, i doncs, responsables de la formació d'uns alumnes abocats professionalment a un futur difícilment previsible, ¿cal que prenguem una decisió?. Tots els símptomes ens porten enfront d'una nova disjuntiva: integrar-nos als actuals "moviments espapistes", con anomena Habermas (Arquitectura moderna y postmoderna, en Revista de Occidente, nú. 42, 1984: 95-109) els moviments a la moda neohistoricistes, vitalistes, postmoderns o banalistes i escenaristes... o acceptar incondicionalment la tradició moderna i continuar-la, encara que amb una certa actitud crítica.

Possiblement la solució apunta, com veurem, cap a actituds

més eclèctiques i conciliadores que ens permetin, lliurement, de justificar les pròpies posicions, així com també les adoptades des d'altres punts de vista.

En primer lloc, cal que precisem el significat que pren el terme "Modern". En un sentit ampli, aquest terme pot expressar la consciència de qualsevol època que, en relació a èpoques anteriors a la seva, s'interpreta ella mateixa com el resultat de la transició d'allò que és antic a allò que és nou. I és en aquest sentit que ja fou emprada a finals del segle V per diferenciar el present cristià, esdevingut oficial del passat pagà. No obstant això, no és fins al Renaixement que el concepte "modern" és emprat en un sentit més pròxim al nostre, ja sigui per denotar valors negatius com també positius. En efecte, l'arquitecte i escultor florentí de començaments del segle XV, Filalete, només té paraules de menyspreu per a la persona que introduí el terme en referir-se a l'arquitectura "moderna" de l'època (i que posteriorment seria anomenada gòtica) i considera que "era propi de bàrbars la seva implantació a Itàlia.

Aquest caràcter negatiu del terme contrasta amb el que li dona el pintor de la mateixa època Cennini, perquè el terme significa "actual i vigent". Mentre que per Filalete i Manetti significa "no-actual i no-vigent", ja que allò que és antic s'ha convertit en actual i, per tant, no procedeix reconsiderar-ho.

En un sentit més actual i recent, el seu contingut semàntic es nodreix dels ideals de la Il·lustració francesa que s'esforçà a equilibrar el desenvolupament dels principis universals de les ciències objectives, de la moral i de l'art segons el seu propi sentit intrínsec. També representa l'esforç d'alliberar de continguts esotèrics els coneixements científics per tal d'adaptar-los, per la praxis, a una ordenació racional de les condicions socials de la vida. També per la Il·lustració es marca l'objectiu ideal d'arribar a un punt de desenvolupament on les ciències i les arts arribarien a controlar les forces de la naturalesa, així

com les interpretacions del món i, per tant, el progrés de la moral, de la justícia i del benestar dels individus.

Aquesta idea, sorgida de la ciència moderna, del progrés infinit del coneixement i del progrés vers una millora social i moral, aportà a la societat un nou esperit de modernitat que, en el cas de la pràctica projectiva, es reflecteix en un culte al racionalisme utilitarista, propi d'una classe burgesa en vies d'accedir a l'hegemonia dels models de producció i del poder polític. Així també, la pedagogia del disseny s'"il.lumina" amb les llums de la raó i pretén aconseguir un benestar natural que es conceptualitza, dins de l'esfera de l'ètica, en la utilitat, com també en l'interès i el profit dins les esferes de la psicologia i de l'economia, respectivament. També es manifesta per una lluita contra actituds metafísiques i morals anticonformistes que porten als sentiments i a les emotivitats que esdevenen proscrietes de qualsevol programa projectiu. És així com, a partir de la unitat il.luminista de la raó i de la llibertat, el disseny s'inscriu en un projecte de millora social, millora de qualitat de vida i emancipació humana.

Dins d'aquest coherent marc il.lustratiu, la modernitat no és un moviment homogeni. La modernitat ha anat experimentant uns canvis que fan que en els seus orígens es pugui definir la idea humanista de modernitat com la recuperació de l'antiguitat clàssica, per esdevenir una modernitat definida per les avantguardes, amb la seva orientació vers el futur i el seu culte a allò que és nou com a anticipació del futur. Així, en el concepte de modernitat conviu la dinàmica de l'evolució en tant que procés de canvi progressiu cap al futur, i el de revolució, en tant que dinàmica dels canvis sobtats i radicals. D'aquesta manera, la modernitat sintetitza un perfeccionament original vers una utopia que conté una idea de repetició cíclica de situacions sempre noves i inèdites, com són les avantguardes, les idees de progrés i evolució que la caracteritzen com un procés continu i diferenciat per èpoques.

Així, la clàssica teoria d'un creixement i una decadència, amb la seva constantment renovada dicotomia antic/modern, es veu transformada en una teoria de continu creixement ascendent. S'abandona la idea suscitada entre "antics" i "moderns" per passar al convenciment d'un perfeccionament progressiu vers el futur. L'evolució històrica que partia d'un origen de perfecció esdevé evolució com a progressiva i indefinida perfecció, i el concepte de revolució, com a repetició cíclica de períodes, es transforma en una successió lineal de canvis nous i inèdits.

Però, amb aquest procés vers una perfecció mitjançant els canvis successius s'arriba a negar el passat. Oblidar el passat comporta veure allò que és nou o modern, no com un creixement, sinó com un veritable naixement, una creació. Els fets ja no són legitimats per un ideal de perfecció original, sinó al contrari, per una progressiva perfectibilitat que els condueix irremissiblement vers un ideal de futur. D'aquí que la modernitat estigui sempre orientada vers un futur ideal i utòpic com a necessari punt de referència per a la nostra conducta. I així, en la modernitat tardana hi ha una clara intenció de trencar el continu històric i una oposició a les accions unificadores de la tradició. Així, les èpoques particulars perden la seva presència en el present per ésser ocupades per les futures. La modernitat cau en allò que Habermas (El País, 9-XII-84) anomena "la utopia de la utopia".

L'ideal humanista de la modernitat es manifesta en la creença positiva d'un potencial emancipador dels mitjans de producció, d'una fe desmesurada en les noves tecnologies i en la veneració d'una racionalitat capitalista i la neutralitat d'una recerca científica. No és d'estranyar, doncs, que el disseny nascut dins d'aquest context d'optimisme racional i utòpic esdevingués la clau mestra per a obrir la porta del futur paradisiac. Al disseny se'l responsabilitza de les més altes missions on els ideals humanístics s'estenen per la raó a la gran massa que conforma la nostra societat. Es treballa per al subjecte transcendent o ciutadà abstrac-

te, i hom es pregunta si l'individu concret del present no es queda marginat, per no dir reduït a un estat de supeditació a una col·lectivitat abstracta.

D'altra banda, la confiança en les noves tecnologies de disseny i en la inqüestionable noblesa dels seus objectius socials es fa tan palesa, que s'arriba a postular la projecció dissenyística com "el" nou principi de la construcció de la realitat, pel qual es legitima el món i la nostra pròpia existència social i futura. Dins d'aquesta ingènua concepció de disseny com a guia social i econòmica germinen aquells desigs de transcendència i perfecció funcional que marcaren els nostres primers passos en la didàctica del disseny a Catalunya.

Però la realitat és que aquest futur esdevé cada vegada més incert, la utopia deixa d'ésser el motor de la nostra conducta social i el disseny sembla cada vegada més oposat als ajornaments insegurs que exigeixen el sacrifici i renúncia del present. El futur es nodreix de negativitat i s'hi perfilen els efectes d'uns interessos generals que no tenen res a veure amb els interessos dels individus. Escalades armamentistes, atur i empobriment o tecnologies properes a la catàstrofe... no constitueixen, òbviament, les bases per a unes optimistes expectatives de futur.

Possiblement, aquesta pèrdua de confiança en el futur comporta una nova escala de valors on s'intenta retrobar l'espai vital que no ens ha aportat el refús d'un passat i, menys encara, la definició d'un present en termes de futur. La germinació d'aquest nou pensament és deguda, evidentment, a múltiples causes i cauríem en un excessiu simplisme si només el consideréssim com una pura rèplica a aquest desencant. Simón Marchán ("Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna" en Revista de Occidente, 42, Madrid, 1984: 15) destaca com a fenòmens causants d'aquest pensament, que defineix com a postmodern: l'enferrocament de la noció de progrés; la pèrdua de l'entusiasme per la novetat; el trencament de l'"experimentalisme"; i el canvi de

paradigma estètic.

Tots aquests fenòmens poden ser a la base del nou pensament que ha vingut a nomenar-se "postmodern". Cal preguntar-se, això no obstant, si realment en són causa o si més exactament, no són més que els efectes d'una causa major, com seria l'abans esmentada pèrdua de credibilitat del futur com a legitimador dels valors presents. Sigui com sigui, el fet és que la nostra pràctica pedagògica per a un futur disseny comporta reflexionar sobre aquestes noves propostes del pensament actual, a fi de reorientar les nostres estratègies i, a partir d'elles, oferir una didàctica del disseny més d'acord amb el sentit cultural d'ara i aquí.

La consciència il·lustrada considerà la modernitat com a progressió històrica i, per tant, una consegüent concepció de l'evolució i avenç a nivell lineal extrapolada de les ciències naturals a la conducta humana i a la seva història. És així com sorgí un optimisme basat en un pensament positivista i un historicisme fervent, creient del desenvolupament il·limitat de les forces productives i que donà peu a una prestigiosa modernitat. Malgrat això, aquest prestigi és contestat per tots aquells que refusen una modernitat basada en aquella idea de progrés i que, com a alternativa, es veu substituïda per un concepte de progressió que manca d'objectius fixos o d'una meta final. En oposició a aquell concepte lineal de progrés, es proposa una pràctica multidireccional de ziga-zagues i on la seva lògica està precisament en "un esllavissament a través de filons -com opina S. Marchán- més en consonància amb una panoràmica heterogènia que amb un camp homogeni de visió". Aquesta heterogeneïtat i optativitat en les disciplines formatives d'una proposta de disseny, possiblement contribuirà a la recuperació d'una individualitat entusiasta que sembla haver abandonat a la joventut actual. Aquesta pèrdua d'entusiasme també es manifesta per altres valors de gran contingut tradicional en la modernitat. Així, tot allò que es presenta com a nou no és necessàriament valorat com a positiu. La precipitació a què ens ha portat el consumisme de nove-

tats on les formes dels objectes, i de les idees també, se succeeixen i envelleixen d'immediat, requereix un esforç de renovació i ruptura excessiu per la societat actual. La situació econòmica i el pensament actual porten a reconsiderar la utilitat i la sensatesa d'aquest vertiginós consum de noves formes, si bé aquesta actitud actual de renúncia a aquesta precipitació no comporta, necessàriament, renunciar a ésser creatius i originals, sinó solament a eliminar la frenètica immediatesa del procés creatiu.

La idea humanista de la modernitat tardana refusa el bagatge de la tradició cultural i, tot trencant amb el passat, cerca una producció cultural completament nova que res no tingui a veure amb el seu passat, dóna pas a un pensament que no renuncia a aquest patrimoni cultural acumulat per la tradició. No podem oblidar que -com diu Habermas en "La modernitat inconclusa", (Viejo Topo, nº. 63, 1981: 49)- la nostra necessària pràctica comunicativa social (i el disseny n'és una part significativa) de correlacionar interpretacions cognoscitives, actituds de caràcter moral o sentimental o valoratiu, implica necessàriament disposat d'una llarga tradició cultural.

El desprestigi de l'experimentalisme n'és una de les altres causes. Evidentment no ens referim a l'experimentació en tant que mètode científic d'investigació fonamentat en la producció d'experiments amb la finalitat de determinar una dependència entre els diversos factors i lleis d'aquesta interdependència, sinó al desmesurat culte a l'experiment i aquest, a més a més, com a valor afegit a l'objecte dissenyat. Extrapolat del mètode científic, entra en el disseny com a procediment, ja sigui per a l'obtenció de premisses que posteriorment incidiran en la deducció de formes, com també per la recerca d'inèdites formes i material. Però en realitat, aquest mètode "experimentalista" esdevingué una simple manipulació dels mitjans per tal d'incorporar-hi els resultats formals obtinguts, encara que legitimats per una ideologia que rendeix culte a la tecnologia. L'experimentalisme aportà noves formes al consum de moda,

alhora que desarticulà les normes de la tradició cultural.

Paral·lelament s'ha afeblit el prestigi d'un disseny sistemàtic. La formalització d'objectes a partir de procediments deductius extrapolats de les ciències exactes i de les codificacions subjectes a processos semiòtics rígids tal volta imperialistes, ha donat pas a una redefinició pragmàtica dels dissenys que ens porta a destacar-ne el seu caràcter hermenèutic, on les intencionalitats comunicatives i les interpretacions personals estan per sobre de la significació que se'ls pot atribuir en "abstracte". La significació sistemàtica i la seva parcialitat "funcionalista" ha sofert un daltabaix per resituar-se en les "banals" significacions pragmàtiques dels fets quotidians.

D'altra banda, l'experimentalisme i el culte a la novetat han cobert, històricament, una necessitat de consum sensible que, a poc a poc, anà ocupant espais més decisius en el disseny fins arribar a transformar-se quasi en protagonista. Diguem que l'estima estètica es va recuperant i que actualment constitueix una de les premisses, llarg temps proscrietes, d'un procés de disseny on els valors culturals i les seves interpretacions personals retroben el seu lloc.

El disseny, des dels seus inicis, fou sempre una pràctica orientada a l'ús. Contràriament a l'art, no pogué evitar les relacions pràctiques comunes amb el context i la comunicació diària. Al mateix temps, com a part de la cultura en general, està dominat per les lleis que regeixen la producció cultural i, en tant que objecte amb un vessant estètic, es veu abocat a aconseguir una autonomia de què ja gaudien les avantguardes artístiques de la modernitat tardana. Així, en detriment dels seus propòsits reals, intenta alliberar-se dels vincles pràctis i funcionalistes i busca les seves pròpies lleis formals. Com a obra d'art vol funcionar "en ella mateixa" i deslliurar-se així dels seus propòsits exteriors com són les funcions d'ús.

En una primera fase, aquesta dicotomia funció-ús/estètica

s'intentà resoldre amb la coincidència de la lògica del funcionalisme amb la lògica del desenvolupament de l'art. Així, moviments com De Stijl, el Constructivisme rus o el Bauhaus s'esforçaren a trobar un principi d'isomorfisme en les lleis subjacents de les tècniques generals, la projecció dissenyística i l'obra d'art, per construir l'utòpic art-total on el disseny esdevé un factor cultural preponderant, amb la pretensió de donar unitat a la totalitat del medi ambient, des del got al vaixell, des de la capsa al gratacel.

A aquestes ingènues i messiàniques pretensions de cobrir totes les necessitats que presenta el sistema social, s'oposen aquells qui, amb un esperit dogmàtic pretenen salvar-lo de la "malèfica irracionalitat" de l'art i l'emotivitat. Proclamen el funcionalisme com a justificant únic del projecte modern. Però també aquest funcionalisme, del qual s'ha nodrit la primera història de la didàctica del disseny, presenta seriosos dubtes quant a la seva legitimació: el funcionalisme està basat en la convicció que les formes han d'expressar els usos-funcions pels quals l'objecte s'ha produït, però, d'altra banda, aquest funcionalisme encoïbreix el fet que les qualitats d'un objecte ho són en tant que relació a un sistema autònom de regles estètiques, econòmiques, de poder... conseqüentment aplicades.

Clars exemples d'aquest camuflament on les formes i les qualitats de l'objecte es legitimin amb un pretès i pur funcionalisme, els tenim en la línia Braun. Així el concepte funcionalisme esdevé eficaç, per designar espais que són convenients per a un determinat propòsit. Són els objectes que, amb pretensions universalistes, intenten cobrir unes necessitats a la mesura dels propòsits del productor que, evidentment, no es fan explícites. Així, el disseny es presenta com funcional amb pretensions universalistes, però en realitat no obeeix més que a uns determinats sistemes o ideologies, sense tenir en compte que allò que és funcional en un sistema no ho és en un altre. Allò que és funcional per l'economia no ho és necessàriament per a

la vida dels consumidors, per exemple. Igualment, cal que prenguem consciència que la utilitat que assignem a un producte, l'interès que desperta una opinió o també el profit que ens aporta algun objecte són necessàriament avaluats i, per tant, justificats en funció del sistema o ideologia que els legitima. Per ésser "bons" -diu J.F. Lyotard ("La condició postmoderna" Ed. Càtedra, Madrid, 1984: 44)- cal que siguin conformes als criteris pertinents, de bellesa, de justícia, de veritat i d'eficiència.

L'acceptació d'aquest relativisme, on es nega l'existència de valors referencials absoluts, ens porta a atribuir la validesa d'un comportament o objecte, en funció de les intencions i de les circumstàncies situacionals que provoquen la seva producció. Cal, doncs, resituar els punts de referència que validaran un procés de disseny i la seva consegüent deducció formal, en la contingent espècie d'éssers que jutgen en cada cas.

Es evident que una pràctica pedagògica avalada per una referencialitat inqüestionable, i per tant imposable, esdevé molt més fàcil i espectacular que aquella que es legitima per l'acceptació de la ziga-zaga que comporta discórrer pels camins heterogenis de la nostra actual cultura. La mutabilitat constant d'aquesta darrera referencialitat dificulta la nostra tasca en el sentit que no podem aplicar barems avaluatius i orientatius que positivin les nostres argumentacions.

Difícilment podem construir el nostre edifici didàctic sobre terres movedisses. Però, d'altra banda, aquesta il·limitada variabilitat de valors queda restringida en tant que ens sentim compromesos en el pensament actual i en la implícita crítica al dogmatisme a què ens hem referit. No hi ha dubte que l'acceptació d'aquest relativisme actuarà de correctiu i permetrà erigir un pensament positiu pel fet d'ésser més pròxim a la nostra pròpia llibertat, ensems que anirem creant les nostres pròpies lleis sorgides d'un

mode de necessitat que té la seva base en l'acompliment de sí mateix i de totes les possibilitats d'autorealització. "La ciència postmoderna -diu J.F. Lyotard (obra citada, p.: 108)- fa la teoria de la seva pròpia evolució com discontinua, catastròfica, no rectificable, paradoxal".