

# ELS ESTUDIS DE DISSENY I L'EDUCACIÓ DELS DISSENYADORS

VICTOR MARGOLIN

VICTOR MARGOLIN

Professor d'Història del Disseny a la School of Art and Design, Universitat d'Illinois. Fundador i editor de *Design Issues*. Autor de *American Poster Renaissance* (Nova York, 1975) i *The great Age of Poster Design 1890-1900* (1975). Editor de: *The Art of Persuasion, World War II* (1976), *Design History Bibliography* (Icograde, University of Illinois, 1987) i *Design Discourse: History, Theory, Criticism* (Chicago, 1989).

Profesor de Historia del Diseño en la School of Art and Design, Universidad de Illinois. Fundador y editor de *Design Issues*. Autor de *American Poster Renaissance* (Nueva York, 1975) y *The great Age of Poster Design 1890-1900* (1975). Editor de: *The Art of Persuasion, World War II* (1976), *Design History Bibliography* (Icograde, University of Illinois, 1987) y *Design Discourse: History, Theory, Criticism* (Chicago, 1989).

Professor of History of Design at the School of Art and Design, University of Illinois. Founder and editor of *Design Issues*. Author of *American Poster Renaissance* (New York, 1975) and *The great Age of Poster Design 1890-1900* (1975). Editor of: *The Art of Persuasion, World War II* (1976), *Design History Bibliography* (Icograde, University of Illinois, 1987) and *Design Discourse: History, Theory, Criticism* (Chicago, 1989).

El somni de Walter Gropius en publicar el manifest fundador del Bauhaus a l'abril de 1919 era unir les arts i l'artesanía en un currículum de disseny que donés lloc a una unitat entre l'arquitectura i les arts decoratives. Per fer-ho, Gropius va creure que només era qüestió de crear tallers on els estudiants poguessin aprendre destreses manuals ensenyades per equips d'artistes i artesans. El seu model de pedagogia del disseny es basava en un ideal utòpic d'unitat en el qual la vida és senzilla i es produïrien resultats meravellosos a partir de la comprensió intuïtiva del que s'havia de fer.

Com a resultat de la seva fe en la intuïció, Gropius no va posar prou èmfasi en els estudis històrics i teòrics com a part essencial de l'educació dels estudiants del Bauhaus. Els cursos de la fundació van ser establerts per artistes que desenvolupaven els seus mètodes de manera sistemàtica però sense construir un cos de coneixements disciplinaris. Mentre Gropius va dirigir l'escola, el model de dissenyador es basava en l'artesà més que en l'intel·lectual.

Per molt inspiradora que fos la retòrica d'un currículum de disseny unificat en la primera època de la República de Weimar, retrospectivament veiem que ni Gropius ni els seus successors en el Bauhaus, Hannes Meyer i Mies van der Rohe, arribaren a un model d'ensenyament comprensiu del disseny que pogués servir de prototip per a un currículum integrat d'avui en dia. Meyer, malgrat tot, no ha estat prou reconegut pel seu intent d'introduir la teoria en el currículum del Bauhaus, portant experts de diferents disciplines per presentar-les als estudiants. Però a causa de la seva política d'esquerres, la seva estada en el càrrec fou massa curta com per poder fer-se notar realment a l'escola.

Amb el Vkhutemas de Moscou, el Bauhaus pertany al primer període d'escoles d'art/disseny que va voler reflectir en el seu currículum les forces de la modernitat que van configurar la seva època. Però, en tots dos casos, l'intent de desenvolupar un currículum per a dissenyadors es constituí sobre la base d'ideologies artesanes i cap de les dues escoles no fou capaç de formular un concepte de pedagogia del disseny que pogués dirigir-se amb èxit a les funcions de la tecnologia, el comerç i la política social en el procés de disseny. El Bauhaus durà catorze anys, el Vkhutemas només deu. En cap dels dos casos no hi hagué prou temps per examinar el paper potencial del dissenyador en el món modern. Atesos els múltiples canvis que experimentaren totes dues escoles durant la seva curta existència, és possible que haguéssim pogut veure'n emergir diferents models de pedagogia del disseny si haguessin sobreviscut més temps.

El 1937, Laszlo Moholy-Nagy, que havia ensenyat al Bauhaus de Weimar i de Dessau, va reintroduir alguns dels principis educatius del Bauhaus de manera diferent en el Nou Bauhaus que ell va encapçalat a Chicago i que a la llarga es va convertir en l'Institut de Disseny de l'Institut de Tecnologia d'Illinois. Al temps que Moholy-Nagy continuava posant l'èmfasi en un abordatge intuïtiu

del disseny, també convidava filòsofs i científics perquè parlessin als estudiants de l'escola. Això era un intent significatiu de desenvolupar un cos de coneixements teòrics que fossin útils al dissenyador. L'Institut de Disseny, que va evolucionar a partir del Nou Bauhaus, va canviar bastant després de la mort de Moholy-Nagy. Fou una de les primeres escoles de disseny que va fer de l'ordinador un tema central del procés de disseny. També va aportar un cos de coneixements sobre enginyeria al currículum de disseny i va presentar als estudiants un model de pràctica de disseny que depenia més de la teoria i la comprensió de la tecnologia que el que utilitzaven la majoria d'escoles de disseny fins aquell moment.

A Europa, la Hochschule für Gestaltung d'Ulm també es va allunyar del model artesanal de pedagogia del disseny. Els professors d'Ulm, entre ells Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe i Otl Eicher, que van assumir la direcció després d'ell, van rebutjar la petició de Max Bill de tornar a un currículum Bauhaus artesanal. Contràriament, van intentar seguir en el seu programa un model que es basava més en la ciència i la tecnologia que en l'art. La teoria i la història es van introduir en el currículum d'Ulm de manera molt diferent de com s'havia fet en el primer període de pedagogia moderna del disseny. El sociòleg Abraham Moles de França, per exemple, va donar classes de teoria de la informació a Ulm. També es van fer cursos d'història del disseny, sociologia i altres disciplines d'humanitats i ciències socials. L'esforç per integrar els coneixements sobre disseny i la pràctica d'estudi hauria donat molts més fruits si l'escola no s'hagués tancat el 1968 durant l'any d'intensa lluita política entre estudiants i autoritats a Europa i als EUA. Irònicament, els seus catorze anys de vida foren els mateixos que els del Bauhaus, el model educatiu que havien rebutjat.

A partir d'Ulm, moltes escoles de disseny han descartat certs aspectes dels models artesanals del primer període de pedagogia modern del disseny, però cap escola de disseny no ha fet un intent prou important i ambiciós per introduir el coneixement del disseny en el currículum de manera que doni una millor resposta als problemes contemporanis de la que donen la majoria d'escoles avui en dia. I, malgrat tot, estem en un període històric en què la demanda de nous models de pedagogia del disseny està creixent ràpidament. ¿Per què? Perquè ens veiem abocats a problemes que superen la nostra capacitat per resoldre'ls. Les feines a què fa front el dissenyador són més complexes, àmplies i requereixen molts més coneixements dels que moltes escoles estan disposades a admetre.<sup>1</sup> D'aquesta manera veiem que es fan nombrosos

esforços per afrontar aquests problemes, i que es va més enllà de les limitacions de l'educació a l'escola. Certament és així en el cas del disseny, en què la innovació és duta a terme tot sovint per individus que senzillament reconeixen que la seva formació fou massa limitada per poder fer front ara als problemes que els interessin.

Per als educadors en el camp del disseny, el primer repte és ampliar la seva comprensió del que és el disseny i com funciona en la societat, no només en la societat altament tecnològica sinó també en els països en via de desenvolupament. Nombrosos teòrics comencen a advocar a favor d'una definició més àmplia del disseny de la que s'ha considerat fins ara en l'organització dels currículums de disseny. Richard Buchanan considera que el disseny és un art arquitectònic que pot unificar altres arts i artesanies concebudes de manera més limitada. Escriu:

El disseny és el que tenen en comú totes les formes de producció d'objectes de consum. Aporta la intel·ligència, el pensament o la idea —és clar que un dels significats del mot disseny és pensament o pla— que organitzen tots els nivells de producció, tant en el disseny gràfic com en el disseny industrial o d'enginyeria, l'arquitectura o els grans sistemes integrats que es troben en la planificació urbana.<sup>2</sup>

L'amplitud del punt de vista de Buchanan sobre el disseny reflecteix el treball pioner de Herbert Simon, una figura líder en els camps de la informàtica, el desenvolupament organitzador i la intel·ligència artificial. En un seminari de l'any 1968, Simon va donar una definició de disseny que ha estat àmpliament esmentada des de llavors:

Dissenya tot aquell que pensa en formes d'actuar dirigides a canviar les situacions existents per altres de preferides. L'activitat intel·lectual que produeix artefactes materials no és fonamentalment diferent de la que prescriu remeis per a un malalt o de la que dissenya un nou pla de vendes per a una companyia, o una política de benestar social per a un estat. Entès així, el disseny és el centre de tota formació professional: és el que diferencia principalment les professions de les ciències.<sup>3</sup>

Simon era optimista respecte al naixement d'una «ciència del disseny» que ell anomenava ciència artificial

1. Frascara, Jorge, advoca en favor d'un enfocament sobre la responsabilitat social més que sobre l'estètica en l'ensenyament del disseny gràfic. «En un projecte de senyalització de seguretat [...] —escriu—, el problema del disseny no és la producció de símbols, sinó el desenvolupament d'una estratègia efectiva de comunicació que contribueixi a la

prevenció d'accidents.» (Frascara, «Graphic Design: Fine Art or Social Science», *Design Issues*, vol. 5, núm. 1, tardor de 1988, pp. 18-29).

2. Buchanan, Richard, «Declaration by Design: Rhetoric, Argument and Demonstration in Design Practice», dins Margolin, Victor (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 108.

3. Simon, Herbert, «The Science of Design: Creating the Artificial», dins *The Sciences of the Artificial*, MIT Press, Cambridge, MA, 1969, pp. 55-56. L'assaig es va tornar a imprimir a *Design Issues*, vol. 4, núms. 1-2, com a part d'un debat amb Norbert Wiener sobre les interrelacions entre disseny, tecnologia i societat.

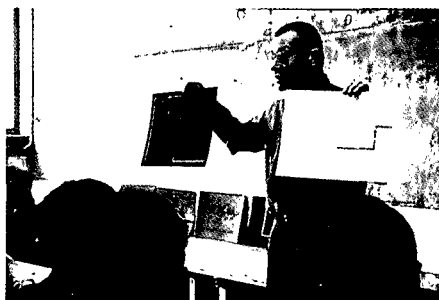
per distingir-la de les naturals. La seva definició de disseny proporciona un marc de referència per a una percepció diferent dels problemes del disseny i per a una reorganització de la pràctica del disseny atenent nous paradigmes. Va dirigida a la proliferació d'unes situacions sense precedents que requereixen un enfocament integrat del disseny per al qual no existeix cap formació professional.

Però encara no sabem com traduir les definicions àmplies de disseny a termes pragmàtics, cosa essencial si volem generar propostes realistes per reorganitzar la pràctica i l'ensenyament del disseny. Ens enfrontem a currículums de disseny reduïts a tipus discrets tals com disseny industrial, disseny gràfic, disseny escenogràfic, disseny interior o disseny de moda. També distingim formes més artísticament orientades de dissenyar d'altres de més tècniques com l'enginyeria o la informàtica. A més a més, segreguem el disseny d'objectes del disseny, de productes i materials com les tècniques o els serveis, que s'emmarquen en camps com la psicologia industrial o la planificació urbana.

Hi ha, per descomptat, bones raons per les quals aquestes pràctiques foren separades en un principi, però aquestes decisions es van fer en una època en què la necessitat de pensament integrat no era tan gran com ho és ara. De totes maneres, la qüestió no és unir tots els tipus de disseny per formar una professió integrada que sigui a la vegada tot i no res. Més aviat la qüestió és definir nous punts de contigüitat entre diferents pràctiques i facilitar un procés educatiu que faci possible una col·laboració més gran entre diferents tipus de dissenyadors, a més d'estimular els dissenyadors individuals a fer front a una gamma més àmplia de problemes del que ho fa la majoria.

Una de les raons per les quals les escoles no han anat més de pressa a l'hora de reagrupar formes tenint en compte els nous reptes, és que el disseny en si mai no ha estat considerat una professió plenament desenvolupada per la majoria dels que la practiquen. En comparació amb els professionals del dret, la medicina i les ciències naturals, els dissenyadors de tota mena han reflexionat poc sobre la seva pròpia autodefinició. Buckminster Fuller confrontà els dissenyadors amb la proposta d'una «ciència integrada del disseny», però malgrat que ell fou personalment capaç de traspasar les fronteres convencionals entre l'enginyeria, el disseny industrial i l'arquitectura, no tenia cap estratègia per dirigir les professions de disseny en aquesta direcció i tot sovint confonia el seu públic amb llargs i profunds discursos que podien durar fins a quatre o cinc hores.

Encara que s'ha escrit molt sobre disseny en els últims anys, aquesta literatura és fragmentària i no s'integra en el context de comprensió coherent sobre què és el disseny. Malgrat que podem considerar que és feina dels dissenyadors reflexionar sobre la seva pròpia pràctica, existeix en el món del disseny la necessitat que hi hagi també alumnes i crítics que tinguin com a objectiu la



HfG d'Ulm, 1958-59. Professor: Otl Aicher.  
HfG de Ulm, 1958-59. Professor: Otl Aicher.  
HfG in Ulm, 1958-59. Professor: Otl Aicher.

HfG d'Ulm, 1954-55. Professor: Max Bill.  
HfG de Ulm, 1954-55. Professor: Max Bill.  
HfG in Ulm, 1954-55. Professor: Max Bill.

reflexió. I, malgrat això, les professions en el món del disseny encara no han après a incorporar aquest tipus de gent.

Tot i que és fàcil imaginar el que un alumne de dret pot aportar a la professió de l'advocacia, tal com s'ha posat de manifest en el desenvolupament recent de la teoria crítica del dret, o el que un estudiant de medicina pot oferir a la seva professió, encara no entenem prou com un estudiant de disseny pot aportar la teoria, la crítica o la història que influeixi en les professions de disseny, tant si aquestes qüestions fan referència a la pràctica com a l'educació, o fins i tot a la percepció que té el públic del disseny i els dissenyadors. Hi ha una clara necessitat d'una nova disciplina en els estudis de disseny per formar aquest tipus d'alumnes. Són ells també els qui han de dur a terme un paper significatiu en el replantejament de la pedagogia i la pràctica del disseny.

Mentre exigim un títol doctoral als qui ensenyen història de l'art, encara no considerem l'estudi del disseny una empresa acadèmica d'igual importància i, per tant, no formem aquest tipus de persones ni fem espai en el currículum professional per als estudis de disseny. Els estudiosos del disseny, però, podrien ajudar a replantejar els problemes actuals de la pedagogia del disseny i proposar nous models.

La formació actual en el terreny del disseny és molt fragmentada. El disseny industrial, gràfic, d'interiors, artesanal i de moda s'ensenya sobretot en escoles d'art o en els departaments d'art de les universitats. L'arquitectura és un híbrid entre l'art i la tecnologia, i es troba dividida entre l'escola d'art per un costat i l'escola d'enginyeria per un altre. L'enginyeria es defineix com una forma de disseny basada en la tecnologia que no té res a veure amb les arts. Tot sovint també se la separa de la informàtica, una forma més conceptual de disseny basada en la tecnologia. De la mateixa manera, el disseny de processos o serveis es troba circumscrit a les escoles de planificació urbana, treball social o empresarials. A causa d'aquestes divisions, no es remarquen prou els aspectes del disseny que molts professionals tenen en comú, i nombroses persones que podem considerar dissenyadors es troben aïllades les unes de les altres en la seva formació professional.

Aquesta separació s'estén també a la pràctica professional, en què els equips de diferents professionals que haurien de treballar junts, sovint han de superar concepcions errònies o ignorància sobre el treball dels altres. A part que les divisions educatives generen formes de pensament que separen diferents tipus de disseny, també poden produir definicions fragmentades sobre què és el disseny i, així, inhibir formulacions agosarades que asseguren la seva presència de manera més integrada dins de la societat.

Deixant de banda les divisions entre les diferents formes de disseny, també es reconeix poc que l'estudi del disseny, més que el fet de dissenyar, és una pràctica valuosa per als futurs estudiants com a dissenyadors. La

història, la teoria i la crítica del disseny estan encara poc promocionades pels estudiosos del disseny i com a objectes d'estudi en ells mateixos. Pràcticament no existeix enlloc un programa universitari que inclogui estudis de disseny, i tampoc no trobem gaires programes professionals —tant de disseny gràfic, com de disseny de productes o fins i tot d'enginyeria o d'informàtica— que incloguin components teòrics o d'investigació. Si el disseny ha de ser pres seriosament per educadors, investigadors, polítics i públic en general, s'ha de desenvolupar un cos d'investigació seriós i útil que posi en evidència els beneficis d'estudiar teoria i crítica del disseny. També hem de començar a demostrar per mitjà de currículums de disseny innovadors —i especialment mitjançant la creació de nous problemes i de la formació d'equips d'estudiants que hi treballin— que els nous mètodes d'organització de les destreses del disseny poden produir resultats fructífers.

Atès que l'ampli paper del disseny en la societat no ha estat ben conceptualitzat fins ara, per moltes persones el disseny continua sent un tema marginal que molt sovint només ocupa un lloc modest en el currículum de les escoles i les universitats. Això es justificaria si, per mitjà de l'estudi del disseny en un sentit restringit, només s'hi impliqués una sèrie aïllada d'objectes i tècniques que no marquen una diferència significativa en la forma com s'organitza la vida social. Si, contràriament, admetem que el disseny és una pràctica significativa amb una influència més àmplia, aleshores el fet de conèixer-lo té més valor.

Herbert Simon advocava a favor d'una rigorosa «ciència del disseny» però no cal assumir que el disseny ha de ser una ciència per convertir-se en un objecte d'estudi significatiu. El disseny és quelcom massa ampli per reduir-lo a un sistema de tècniques i teories. Aquest va ser l'error dels teòrics d'Ulm, que van creure que el disseny podia confinar-se en els paradigmes de rígids models teòrics. Encara que el disseny té aspectes sistèmatics, continua participant tant de l'art com de la tecnologia o de la ciència.

Seria més útil parlar, com ho fa el crític Maurizio Vitta, d'una «cultura del disseny», que inclou no solament produir objectes útils (i aquí també hem d'afegir processos, serveis i tècniques) sinó també distribuir-los i consumir-los. La «cultura del disseny», segons Vitta, inclou

la totalitat de disciplines, fenòmens, coneixements, instruments analítics i filosofies que el disseny d'objectes útils ha de tenir en compte, quant al fet que aquests objectes són produïts, distribuïts i utilitzats en el context de models econòmics i socials que són cada vegada més complicats i esquivols.<sup>4</sup>

4. Vitta, Maurizio, «The Meaning of Design», dins Margolin, Victor (ed.), *Design Discourse*, p. 31.

El concepte d'una «cultura del disseny» reforça la idea que el disseny és una activitat que es defineix fins a cert punt per l'entorn social en què opera. Per tant, no podem concebre un currículum de disseny que sigui independent d'una teoria de la societat.<sup>5</sup> Molts estudiosos al·legarien que la teoria en ella mateixa és ideològicament fonamentada, però no pot produir models «naturals» ni del disseny ni de la societat. Crear una teoria del disseny es converteix llavors en un tema de discussió que forma part d'un debat més ampli sobre teoria social en general. Les teories sobre disseny i societat són importants perquè ens ajuden a adquirir un coneixement més gran del perquè i el com fem les coses. Com que no tots coincidim en el fet que hi ha una sola teoria vàlida de la societat, és igualment impossible postular una sola teoria del disseny.

Com a resultat d'haver-se fet poca teoria del disseny, les implicacions socials de determinades estratègies de pedagogia del disseny solen deixar-se de banda en escoles de disseny en què els professors estan implícitament preparats per servir el sistema més que per actuar-hi amb els seus propis projectes. Una de les funcions dels estudis de disseny en la pedagogia del disseny és reconèixer el paper més ampli del disseny en la societat i així poder començar a fer lloc als discursos sobre aquest tema en els debats sobre teoria social, sobretot els que se centren en el pas de la societat industrial a la postindustrial, d'una cultura moderna a una altra de postmoderna. En els últims anys han estat freqüents i difosos els debats sobre el futur paper del sector de serveis, la vàlua de la informació respecte als objectes com a producte econòmic, la relació entre el coneixement tècnic i la formulació de polítiques socials i molts altres tòpics. La poca literatura existent sobre disseny en la societat «postindustrial» ha estat irregular i tendeix a no fer referència a les complexitats del debat sobre la postindustrialització. Però són precisament les qüestions que tracten sobre els canvis que s'estan produint en les societats de tot el món, les que han d'apuntalar les noves idees sobre disseny i formar part de la pedagogia del disseny. Els dissenyadors han de pensar en les possibles implicacions del que fan segons aquests canvis i decidir si hi cooperen, si intenten redirigir-los o combatre'ls.

Com que s'han deixat sentir poc les veus de dissenyadors, pedagogs del disseny i estudiosos, el disseny com a tema d'estudi no ha estat prou integrat en els debats sobre modernitat i postmodernitat de manera que expressi plenament les qüestions més profundes de la transformació cultural, les quals constitueixen el nucli d'aquests

5. La majoria d'intents de desenvolupar teories del disseny s'han centrat en el refinament de la metodologia més que en l'anàlisi de com el disseny opera en la societat. Els teòrics han tingut tendència a veure el disseny de forma ahistòrica, igualant-lo a la ciència, tant natural com artificial, en comptes de veure'l com una pràctica social que és en part definida pels seus resultats històrics. Vegeu, per exemple, Maser, Siegfried, «A Few Comments on the Problem of a Design Theory», *Design Papers* 2, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1979.

debats.<sup>6</sup> Ni Jürgen Habermas, ni Jean-François Lyotard, ni Gianni Vattimo ni d'altres destacats filòsofs que prenen part en els debats sobre modernitat i postmodernitat han reconegut el disseny com una representació important dels valors culturals.

La limitada referència al disseny en els debats sobre món industrial/postindustrial i modernitat/postmodernitat significa que aquells que participen de manera activa en aquests debats encara no veuen el disseny com una contribució a la configuració de nous paradigmes teòrics. Això, per descomptat, afecta seriosament els intents de construir nous models curriculars en què la teoria sigui prou sofisticada com per projectar el disseny cap als debats culturals que es fan en l'actualitat. És ben clar que els models heroics de pedagogia del disseny que caracteritzen el primer i el segon període de formació moderna en disseny no són adequats per tractar els problemes del present. No és que aquestes escoles no intentessin representar el disseny com una pràctica significativa, però cada una d'elles tenia les seves limitacions. El model Bauhaus, fins a l'època de Hannes Meyer, depenia massa d'un enfocament centrat en la forma i en l'art. El Vkhutemes va avançar considerablement en el terreny de la teoria arquitectònica, però altres àrees del disseny van sofrir la manca de desenvolupament industrial i l'excessiva dependència dels models artesanals com a punt de partida. Els directors d'Ulm basaren el seu currículum en un model científic que a vegades semblava més una metàfora que una resposta social.

La ruptura que existeix entre la pedagogia del disseny dels primers dos períodes moderns i l'actual demanda d'un currículum de disseny més exhaustiu no és tant el reflex de la inherent marginalitat del disseny com de la seva dèbil conceptualització. Com a estímul per desenvolupar l'estudi del disseny cap a una pràctica acadèmica més madura, hem de tenir en compte que moltes àrees d'estudi que ara són disciplines acadèmiques serioses

6. Està començant a produir-se la integració del disseny en els debats sobre modernitat/postmodernitat. Tomás Maldonado, ex-director de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, dona al disseny un lloc important en la seva defensa de la modernitat. Vegeu *Il futuro della modernità*, (Feltrinelli, Milà, 1987), i el seu treball anterior *La speranza progettuale: Ambiente e società* (Einaudi, Torí, 1970), sobretot l'últim capítol, «Verso una prassiologia della progettazione». Edició en anglès: *Design. Nature and Revolution: toward a Critical Ecology*, traduïda per Mario Domandi (Harper & Row, Nova York, 1972). Quant a la postmodernitat, el Centre de Création Industrielle del Centre Pompidou de París, sota la direcció de François Burkhardt, ha començat a desenvolupar algunes de les seves exposicions i publicacions entorn del debat sobre la postmodernitat. La més notable de totes elles fou «Les Immatériaux», dirigida pel filòsof Jean-François Lyotard. Vegeu també el número especial de *Cahiers du CCI* 2 (1986) sobre «Design: Actualités fin de siècle». Es van incloure traduccions angleses de diversos articles, i també altres nombroses contribucions, dins Thacker, John (ed.), *Design After Modernism: beyond the Object*. «Designing the Immaterial Society» fou el tema d'una altra doble edició especial de *Design Issues*, on l'editor convidat fou Marco Diani. Aquí trobem articles de filòsofs, historiadors, sociòlegs, artistes i dissenyadors que aborden la qüestió de la immaterialitat, tema important per a molts postmodernistes. Vegeu *Design Issues*, vol. 4, nús. 1-2.

van haver de passar una fase, prèvia al desenvolupament, de teories, qüestions i debats clarament articulats. L'art i la història de l'arquitectura, la literatura, la sociologia, l'antropologia, la història i les ciències polítiques són bons exemples d'això. Dins d'aquestes disciplines, els canvis s'han produït gràcies a estudiosos amb propostes noves que van introduir nous mètodes d'investigació, sovint prenent com a exemple les teories i metodologies d'altres disciplines científiques i humanístiques.

Per entendre aquest procés, podem agafar com a exemple la literatura i la història de l'art. L'estudi de la literatura ha cridat l'atenció en els últims anys a investigadors de disciplines tan diferents com la sociologia i la psicoanàlisi. Ara mateix constitueix el centre d'un debat crític que serveix de model per a molts altres camps, entre els quals la literatura i l'etnografia són un bon exemple. La història de l'art, així mateix, ha estat el terme d'una convergència entre la història, la teoria i la crítica que està fent trontollar els fonaments de la professió i obrint nous vincles cap a altres nombroses disciplines i teories, com els estudis literaris, la psicoanàlisi, la teoria política, el feminisme i l'estudi més ampli de la història.<sup>7</sup> En moltes escoles d'art, aquesta nova història de l'art està contribuint a la formació d'artistes més cultes, crítics i conscients de si mateixos. El mateix podem dir de l'impacte de la història de l'arquitectura, la teoria i la crítica en els arquitectes joves.

El disseny és un terreny tan abonat per a la reflexió crítica com l'art o la literatura, però encara ha d'atreure l'atenció més àmplia de la gent com a tema d'estudi, perquè els practicants i estudiosos encara no han presentat un argument convincent sobre la seva importància en la vida social. Un programa d'estudis de disseny podria beneficiar-se molt de les actuals tensions entre les tradicionals barreres entre disciplines i la multitud de noves teories que han sorgit en els últims anys en el terreny de les humanitats i les ciències socials. L'estructuralisme, el postestructuralisme, la representació, el feminisme, la teoria de la recepció, la semiòtica, la desconstrucció i la teoria de la resposta lectora són només alguns dels nuclis al voltant dels quals s'està organitzant la investigació intel·lectual. Aquests nous enfocaments han ajudat a trencar les barreres tradicionals entre temes d'estudi i han proporcionat mètodes per abordar les moltes i noves qüestions plantejades pels estudiosos.

Aquesta proliferació de nous nuclis d'investigació també ha afectat l'estudi del disseny, com també l'arqui-

tectura, la literatura, l'art, el cinema, l'antropologia i la sociologia. També és possible que proporcioni a la pedagogia del disseny un component crític que li és molt necessari. Veiem, per exemple, en la teoria de la recepció i la resposta lectora formes d'entendre el paper de l'usuari del disseny. La teoria de la recepció posa l'èmfasi en la importància d'un context més ampli d'aquell en què funciona una obra literària.<sup>8</sup> Ens mostra que la comprensió es produeix com a resultat d'una negociació entre el productor d'una obra literària i el seu públic i, d'aquesta manera, posa de manifest com és d'inadequat un model de teoria de la comunicació que proposi un missatge objectiu en què el significat queda intacte en el procés de transmissió entre l'emissor i el receptor. La teoria de la recepció reconeix la complexitat de la comunicació i dóna al receptor una certa autonomia en el contacte amb l'obra literària.

En el terreny del disseny, el fet de no posar gaire èmfasi en les intencions del dissenyador és d'especial rellevància en la producció de dissenys flexibles com el *software* per a ordinadors, on l'usuari interactua amb una sèrie de possibilitats segons les seves necessitats. Com diu Tom Mitchell

en lloc del concepte de disseny senzillament com una forma de produir objectes, es desenvolupa una comprensió del disseny com a procés de pensament continu i no instrumental, un acte creatiu en el qual tots, dissenyadors i no dissenyadors, poden participar de la mateixa manera.<sup>9</sup>

La teoria de la resposta lectora pot tenir un paper important en la comprensió de com els consumidors o usuaris de disseny estableixen una relació amb els objectes de maneres diferents a les revelades per mitjà d'estudis de marketing. Un treball pioner en l'estudi de la resposta dels usuaris és el de Mihaly Csikszentmihalyi i Eugene Rochberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Els autors, després d'entrevistar més de 300 persones, descriuen els motius de dur a terme el seu estudi de la següent manera:

Volíem examinar el paper dels objectes en funció de la definició de les persones atenent a qui són, què han estat i qui desitgen esdevenir. Perquè, malgrat la importància dels objectes, sabem poc sobre les raons de l'afecció envers ells, la forma amb què s'incorporen als objectius i a l'experiència actual de les persones.<sup>10</sup>

7. Els canvis que s'estan produint en la història de l'art als EUA foren abordats en un número especial d'*Art Journal* publicat per Henri Zerner. Vegeu «The Crisis in the Discipline», *Art Journal*, vol. 42, núm. 4 (hivern de 1982). El nou desenvolupament a la Gran Bretanya és tractat per Rees, A. L., i Borzello, F. (eds.), *The New Art History*, (Humanities Press International, Atlantic Highlands, N. J., 1988), mentre que les teories franceses recents es presenten dins Bryson, Norman (ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France* (University Press, Cambridge, 1988). Aquest últim llibre forma part d'una sèrie que s'està desenvolupant sobre la nova història de l'art i la crítica, i que té Bryson com a editor general.

8. Vegeu Jauss, Robert, «Literary History as a Challenge to Literary Theory», dins Cohen, Ralph (ed.), *New Directions in Literary History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.

9. Mitchell, Tom, «The Product as Illusion», dins Thacker, John (ed.), *Design after Modernism: beyond the Object*, Thames and Hudson, Londres i Nova York, 1988, p. 214.

10. Csikszentmihalyi, Mihaly, i Rochberg-Halton, Eugene, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Csikszentmihalyi i Rochberg-Halton han contribuït a la comprensió del disseny fent que la seva formació en psicologia social i sociologia serveixi per plantejar qüestions sobre com les persones utilitzen els objectes. El tipus de reflexió que generen sobre l'ús d'objectes és el que ha de formar part integral de la formació d'un dissenyador. Altres llibres, com el de Mary Douglas i Baron Isherwood, *The World of Goods*, el de Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, el de Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, el de William Leiss, *The Limits to Satisfaction*, el de Wolfgang-Fritz Haug, *Critique of Commodity Aesthetics*, i el de Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, també han subratllat la importància de com els mètodes i les teories de diferents disciplines poden aportar nous temes al camp del disseny, dels quals els alumnes de disseny es poden beneficiar.

Aprenent a veure de forma intuïtiva la gamma d'objectes, serveis i tècniques dissenyades de la societat, l'estudiant de disseny pot començar a reconèixer-hi les manifestacions de les polítiques i els valors socials. En el disseny és possible veure la representació d'arguments sobre com ha de ser viscuda la vida. El disseny és el resultat d'opcions. ¿Qui fa aquestes eleccions i per què? ¿Quins enfocaments subjacents de la vida contenen i amb quin criteri esperen els dissenyadors manifestar una manera de veure el món en el seu treball?

Els estudis de disseny poden abordar aquestes qüestions i relacionar-les amb la pedagogia del disseny amb l'objectiu de produir dissenyadors que tinguin una major consciència del significat del seu treball en un sentit cultural. El següent període de pedagogia del disseny amb noves escoles que intentin englobar els problemes del món, com ho van fer en el seu moment el Bauhaus, el Vkhutemes i la Hochschule für Gestaltung, ha de tenir necessàriament una dimensió teòrica, històrica i crítica més forta de la que té ara. Al mateix temps, hem de pensar més sobre com descompondre les diferents destresses i feines que es troben dins de límits o fronteres vocacionals específiques, per poder rebutjar les que ja no siguin útils i unificar les que puguin ampliar la capacitat del dissenyador per fer front a nous projectes i problemes.

Ens sentim aclaparats per la nova tecnologia i pels mètodes de crear-ne encara més. Tot i que l'aplicació de noves tecnologies forma part de la pedagogia del disseny, no n'és la part més important. Com tampoc ho és el disseny de noves formes, com voldrien fer-nos creure els promotors de la semàntica de la producció.<sup>11</sup> En aquest moment, el més important per desenvolupar una pràctica més madura del disseny i una forma d'ensenyament del disseny que abordi els temes principals, és una nova forma de conceptualitzar el disseny en si, com

també el desenvolupament d'una disciplina acadèmica d'estudis de disseny que pugui donar a la pedagogia del disseny una dimensió reflexiva que ara li manca.

11. Vegeu «Product Semantics», *Design Issues*, vol. 5, núm. 2 (primavera de 1989). Aquesta fou una edició especial editada per Reinhard Butter i Klaus Krippendorf.