

Hasta el 2 de junio de 2008

Tarsila viajera

Curadora: Regina Teixeira de Barros.

Una exposición organizada por
la Pinacoteca do Estado de São Paulo y
Base7 Projetos Culturais.

malba  Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808.6500 F [+54 11] 4808.6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

ramona 79

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
abril 2008
10 pesos

79

especial diseño

Macroscopías y hallazgos

Texto clave

John Thackara,
En la burbuja

Puesta en valor

Gui Bonsiepe sobre
la Escuela de Ulm

Reseña de libro

Adrián Lebendiker

Panorámica

Carolina Muzi

De la historia, el fuego

Silvia Fernández

Hacia la sustentabilidad

Alex Blanch

Modern love

Gustavo Quiroga

Música para proyectistas

Lucas López

Tutto andrà bene

María Sánchez

Nuevas exploraciones latinoamericanas

Laura Novik

Rediseño inédito

Jan Michl

De paso x Genealogías del Sur

Rosario Bernatene

ramona
revista de artes visuales
n° 79. abril 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editora invitada

Carolina Muzi

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero, José Fernández Vega

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Prensa y publicidad

Carla Lucini

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Patricia Pedraza

Agenda y secciones

Paula Bugni
Claudia Reali

Corrección

Dolores Curia

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath
Julieta Regazzoni

contacto ramona@ramona.org.ar

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

EDITORIAL

- 7 **Panorámica**
Carolina Muzi

PRESENTACIÓN

- 10 **De la historia, el fuego**
Silvia Fenández

REFLEXIONES

- 14 **Economía y sociedad**
Alex Blanch

- 18 **Nuevas exploraciones latinoamericanas**
Laura Novik

- 25 **Acerca del diseño como rediseño**
Jan Michl

- 30 **Sobre la música**
Lucas López

BUSQUEDAS

- 33 **Modern love**
Gustavo Quiroga

TEXTO CLAVE

- 43 **En la burbuja. Diseñando en un mundo complejo**
John Thackara

PUESTA EN VALOR

- 51 **Sobre la relevancia de la HfG Ulm**
Gui Bonsiepe

HOMENAJE

- 57 **Tutto andrà bene...**
María Sánchez

COMENTARIO DE MUESTRA

- 59 **de paso x Genealogías del Sur**
María del Rosario Bernatene

RESEÑA DE LIBRO

- 60 **Industrias culturales y agenda política**
Adrián Lebendiker

ramona está en los cien barrios porteños... ¡Conseguila ya!

Almagro

Otra lluvia - Bulnes 640
Puesto de Fernando Molle - Puesto 28 - Feria Parque Centenario

Belgrano

Caleidoscopio - Echeverría 3268
Libroal Cabilido - Av. Cabilido 1852

Boedo

El Gato Escaldado - Av. Independencia 3548
Librería LGC - Gallegos 3570

Caballito

Biblos - Puán 378
Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras - Puán 480 - PB
Santiago Arcos - Puán (frente a la facultad) - 1º piso
Gambito de Alfíl - José Bonifacio 1402
Libroal Caballito Shopping Center - Rivadavia 5108 - Loc. 207
Roho (peluquería) - República de Indonesia 66

Centro

Guadalquivir - Callao 1012
Paidós del Fondo - Santa Fe 1685
Zival's - Callao 395
Hernández - Av. Corrientes y Uruguay
Asunto Impreso - Pasaje Rivarola 169
De la Mancha - Av. Corrientes 1888
Gandhi - Av. Corrientes 1743
Antígona - Corrientes 1555
Librería de las Madres - Hipólito Yrigoyen 1584
Danilo Vergara - Tucumán 1545

Flores

CeDInCI - Fray Luis Beltrán 125

Liniers

Libroal Plaza Liniers Shopping Center - R. Falcón 7115 - Loc. 305

Palermo

Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes - Rufino Elizalde 2831
MALBA - Av. Figueroa Alcorta 3415
Boutique del Soho - Thames 1762
Prometeo - Honduras 4912
La internacional Argentina - Honduras 5270
Eterna cadencia - Honduras 5574
Espacio Prometeo - Malabia 1720 - Loc. 5
Boutique del libro Palermoshop - Av. Bullrich 345 - Loc. 1013
El Faro libros - Uriarte y Gorriti
Museo Sívori - Av. Infanta Isabel 555
La Barca - Scalabrini Ortiz y Las Heras
Sonoridad Amarilla - Fitz Roy 1987

Recoleta

Museo Nacional de Bellas Artes - Av. Libertador 1473
Norte - Av. Las Heras 2225
El Rayo Rojo - Av. Santa Fe 1670 - Loc. 20-22 - Galería Bond Street
Garage Land - Av. Santa Fe y Paraná
Rincón del Anticuario - Junín 1270

San Telmo

Fedro - Carlos Calvo 578
Materia Urbana - Defensa 707 - 1º piso
Wussmann - Venezuela 570

Villa del Parque

Libroal - Del Parque Shopping Center - Nazarre 3175 - Loc. 119/120

Villa Urquiza

Librería El Gualaguay - Olazábal 4884

Villa Crespo

Safiras - Loyola 514

Puntos de venta en provincias argentinas y ciudades del mundo:

www.ramona.org.ar/conseguir

Números anteriores:

Fundación START - B. Mitre 1970 5to B - Cap. Fed. - Tel/Fax: 4953-2696

RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE

Inaugura la temporada 2008.

26 de marzo al 3 de mayo

FLAVIA DA RIN

El misterio del niño muerto

nuevoespacio

LEOPOLDO ESTOL

La mañana del mundo

Florida 1000. C1005AAT

Buenos Aires Argentina

T 54 11 4313 8480

galeria@ruthbenzacar.com

www.ruthbenzacar.com

arteBA'08

17 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO
29 DE MAYO AL 02 DE JUNIO
LA RURAL, BUENOS AIRES
www.arteba.org

PETROBRAS

Panorámica

Carolina Muzi¹

Si esta revista le debe su lindo nombre a la putilla de Berni, cuando me invitaron a editar el especial 79 me gustó pensarlo asociado a otra Ramona: la de Lino Palacio, un personaje tan unido a lo cotidiano: porque ¿qué es el diseño sino una “interfase” ubicua y facilitadora de todos los órdenes de la vida cotidiana?, amén de que su (c)reciente sonoridad deforme el entendimiento masivo de su misión y acelere sobre su costado más efímero (ahh... la forma). Curiosa paradoja la de esta disciplina, fundamental como ninguna otra en la definición del paisaje cultural pero que, sin embargo, no termina de ser comprendida.

Y como nunca faltará quien la siga vinculando con lo superfluo, lo snob (¿qué tiene de frívolo un complejo aparato de engaño neuronal para que a un niño quemado le puedan cambiar las vendas sin que muerda de dolor? O ¿cuánto glamour puede encerrar una cosechadora de soja o aceitunas?), hay que insistir con las miradas macroscópicas, con la búsqueda y la difusión del camino histórico, con el señalamiento del diseño como área estratégica de desarrollo social y económico para una comunidad, con la construcción de una mejor comprensión del entorno material y el uso racional de los recursos.

Así –de manera lenta–, el furor por este ahora comodín o palabra-árbol (diseño) va cediendo y se comienza a percibir el frondoso bosque genealógico de esta que, sin duda, es la disciplina paradigmática del siglo en curso. Ya lo dijo Peter Sloterdijk: “Habitar quiere decir construir y construirnos. Los temas de la cultura en el siglo XX han girado en torno al tiempo, ya es momento de ocuparse del espacio y, sobre todo, de las cosas”.

Igualmente, pareciera que siempre volverá a

aparecer la misma pregunta: ¿qué es diseño? En los textos de este impreso (y en los publicados en la web de la casa) abundan las respuestas desde diversos ángulos, asociadas a problemáticas y frentes bien variados: hay lecturas del escenario global; de las nuevas exploraciones latinoamericanas y su impacto social y económico; de los nuevos vínculos con los artesanatos; hay valiosos hallazgos de la historia local que echan luz sobre la matriz conceptual de la disciplina en estas latitudes; interpretaciones sobre la relevancia de instituciones que hicieron escuela en el mundo; información sobre la unión hecha fuerza de las carreras públicas de diseño del país que, atención: ya son las más concurridas de la UBA, atrás de la tradicional Medicina. Sobre este tema, un artículo acerca de la Red DiSur de facultades de diseño, explica algunas de las razones que hacen del 2008 un año prioritario para estas carreras. Por otra parte, un texto de Jan Michl se explaya acerca de una acepción inédita de la noción de rediseño en tanto debate pendiente en la educación mundial y se desglosa hacia el innecesario (y nocivo) fortalecimiento de un *star system* global; se anuncia un foro de ética que en mayo apuntará a productores, profesionales y medios; un recorrido de reseñas de las muestras más significativas en los últimos meses y de otros libros de aparición reciente.

Uno de ellos, *Historia del Diseño en América latina y el Caribe* (de 27 autores, publicado conjuntamente en Brasil y Argentina por editora Edgard Blücher) verá la luz en la próxima feria del libro. Así, por fin, habrá un registro serio y abarcador de la producción industrial y la comunicación visual en la región, que cuenta con experiencias vinculadas a los procesos de desarrollo económico desde la década del 50 hasta hoy. Los mapas que acompañan cada país fueron extraídos de la proyección cartográfica equiareal

¹ Carolina Muzi es periodista, egresada de la UNLP. En los últimos quince años, se desempeñó en distintas secciones del diario Clarín, con foco en temas de cultura urbana. Actualmente edita la sección Diseño

en el suplemento de Arquitectura de ese diario, donde también creó la revista dni. Investiga la historia del diseño en la Argentina. Produjo el ciclo de tvé Diseño, la historia sin contar y el encuentro CIDI Puente

de memoria 1963-2003. Fue curadora de las muestras Mate, la savia de los argentinos para ArgDis-Tokio 07 y de Genealogías del Sur-Conductas de diseño, para el Museo de Arte Latinoamericano (Malba).

de Peters, que refleja correctamente las áreas de los países (sin deformaciones centralistas). Otro detalle de coherencia de esta megaproducción enteramente concebida en red y orquestada por Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, está dado por el uso de una fuente tipográfica local en el texto central (la "Borges", de Alejandro Lo Celso). También resulta auspicioso para el entendimiento y la divulgación de la disciplina que otro valioso libro reciente, publicado en Chile por ARQ ediciones, *Diseño: Teoría, enseñanza, práctica*, de Alex Blanch, Alberto Sato y Guillermo Tejeda <www.ramona.org.ar/notas> comience con un texto sobre el diseño como fenómeno transversal, analizando el caso del Lifestraw, una bombilla diseñada por el danés Vestgard Mandsen que contiene varios filtros que capturan casi la totalidad de gérmenes patógenos del agua (la diferencia entre la vida y la muerte para millones de personas en el globo). Esta recopilación, sugiere una revisión sobre cómo se enseña el diseño, cuyo futuro se orienta a la generación de conocimiento y la integración de cada vez más disciplinas aparentemente lejanas de lo proyectual. En sintonía con esa mirada² el MoMA acaba de marcar un hito en la historia de la divulgación del diseño, tal vez comparable en impacto a las grandes ferias de novedades que inauguraron los siglos XIX y XX. *Design and the Elastic Mind*,³ curada por la italiana Paola Antonelli, no se encandila con un futuro hipertecnológico como podría asustarse alguna mente estrecha. Por el contrario, con el escaner abierto a las dos décadas pasadas y a las dos por venir, DEM apunta a todo aquello que nos cambió la cotidianidad (internet, la tecnología *wireless*) y a cómo el diseño en conjunción con la ciencia y la tecnología deberá, entre otras cosas, revertir lo que se hizo mal hasta hoy, apelando a una nueva ética ambiental y humanista. Pero esto es imposible de entender si se

desconoce a la industria y a la tecnología como fenómenos de la cultura, una visión que ya hace más de cincuenta años echó a andar la escuela de Ulm. Y, a propósito de ese legado, nada mejor que contar aquí con un texto analítico cedido por Gui Bonsiepe, referente de ese pensamiento que, a nivel mundial fue abonado por locales como Tomás Maldonado. Sobre sus años mozos (que siguen siendo estos, según se lo pudo ver en el MNBA en diciembre, en la muestra sobre su itinerario -que tuvo esponsorio de Patty Phelps de Cisneros, la coleccionista venezolana que también ayudó al MoMA a concretar DEM) va aquí un tesoro encontrado en San Rafael por el inquieto Gustavo Quiroga, un joven e incansable diseñador-investigador mendocino, que revela por primera vez parte del epistolario entre César Jannello (emigrado porteño a Mendoza, cultor allí de los inicios de la carrera de diseño en la Universidad de Cuyo y de la histórica Feria de América), con Tomás Maldonado, Amancio Williams y Gerardo Clusellas. De la lectura del total, Quiroga señala que parecían enamorados en busca del humanismo y la ciencia, con vocación de antropólogos de lo cotidiano. Así, *Modern love* -título que no esconde la admiración por aquellos pioneros latinoamericanos de los años 40 ni por el espíritu ochentista de quienes comenzamos a mirar el diseño a partir de portadas de David Bowie y la *new wave*- y el texto de Laura Novik dan respuestas y generan nuevas preguntas sobre aquella generación matricial (sin olvidar a los previos Austral, claro), que también militaba en el racionalismo de otras áreas, como la música. Dentro de los hallazgos de Quiroga están las partituras de Mauricio Kagen, compositor argentino de tendencias avanzadas (a la sazón, el musicalizador de *El perro andaluz*, de Buñuel), primer antecedente de los VJ actuales.

En tren de análisis sonoro, el DG melómano Lucas López tiende puentes entre

2> Mirada que también embandera el Index Awards a diseños que mejoran la vida <www.indexaward.dk>, que en una de

sus áreas este año premió la botella solar del argentino Francisco Gómez Paz y el maestro italiano Alberto Meda.

3> Ver <www.ramona.org.ar/notas> y <www.moma.org/dsignandtheelasticmind>

música y proyectación en un texto que cedió el Foro Alfa.

De la cultura *design*, el rupturismo y, una vez más, la nueva ola de los 80, la figura clave y colorida de Ettore Sottsass es homenajeadada por María Sánchez, su antigua colaboradora argentina y participante en Milán del Memphis. Un movimiento que, sin buscarlo, también echó a andar lentamente algo que hoy es una tendencia en alza dentro del seno del mercado del arte contemporáneo: el coleccionismo de diseño que, más allá de toda contradicción, comenzó a mediados de los 80 muy de la mano del nuevo *design* italiano y hoy cruza el Atlántico buscando pista en las Américas. Como evento que impulsa ese mercado nació hace tres años Design Miami, la rama de diseño surgida en Art Basel, que se hace anualmente en Suiza y en la Florida. La joven historiadora Wava Carpenter, su directora de contenidos, conversa sobre este tema antes de visitar el Cono Sur junto a la directora de DM, Ambra Meda⁴, actual socia del developer Craig Robins en la intención de subir a Miami al mapa de capitales de diseño. Y llegamos así a la competencia entre metrópolis por resaltar en el mapamundi asociadas al diseño, un fenómeno que se acentó en la primera década del siglo XXI. A diferencia del marketing de las ciudades desde la arquitectura, que Barcelona inauguró en los 80, este formato promueve urbes a

partir de las industrias culturales impulsadas en la esfera pública como bandera metropolitana. También diferente al "Made in Italy", erigido en torno a empresas familiares de posguerra en adelante, el modelo inglés (ahora rebautizado "economías creativas") fue el que hizo mella en políticas locales como la porteña. A propósito de esa experiencia, se reseña *Industrias Culturales*, de la ex funcionaria del área Stella Puentes. Finalmente, el texto clave nos acerca a John Thackara, emérito pensador de la actualidad del diseño -equivalente de Rem Koolhaas en el análisis urbano; autor del blog doorsofperception.com- quien autorizó publicar la introducción de *En la burbuja. Diseñando en un mundo complejo*, una lectura de lente macro.

Así las cosas, a 70 años de la aventura cultural que dio origen al primer diseño contemporáneo argentino -la silla BKF de Bonet, Kurchan y Ferrari-, es posible destacar incógnitas como, por qué éste no se convirtió en el sillón de los psicólogos porteños habiendo sido el grupo Austral (de Bonet y compañía) tan cercano y afín a las primeras huestes psicoanalíticas vernáculas. Ese lugar, en cambio, se lo ganó la Lounge Chair del estadounidense Charles Eames. Y este misterio pronto será develado. Es decir: la historia en pasado, presente y futuro, continuará.

4> <Ver www.ramona.org.ar>

De la historia, el fuego y no las cenizas

El libro *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*¹ nació del trabajo en red de 27 autores y ya es un hecho para celebrar

Silvia Fernández²

“Los latinoamericanos tenemos que saber que las soluciones a nuestros problemas están dentro de América Latina.”

Carlos Lessa, ex presidente del BNDES³

La historia del diseño en América Latina y el Caribe es un campo poco investigado y no existe en la actualidad una publicación que la compile. Si bien hay antecedentes, son textos breves, a veces incluidos en historias más generales. Se han comenzado a publicar historias locales con sólida y abundante documentación primaria (principalmente en Brasil, Chile y México). Los trabajos de investigación realizados en el campo académico abordan generalmente el diseño como entidad cerrada sin vinculaciones con el contexto y, en general, no se difunden. Están surgiendo las primeras iniciativas institucionales de colección y sistematización de

piezas históricas pero, en general, los productos industriales y el material gráfico están dispersos en los locales de compra-venta de usados o arrumbados en casas de remate sin valor comercial, abandonados en un galpón privado o en el depósito de algún taller de reparaciones. La historia gráfica de la industria y el comercio todavía se puede leer en los frentes de locales de algún barrio. Algo de documentación se conserva en los archivos de instituciones públicas y de las empresas. Las bibliotecas y hemerotecas son el refugio del patrimonio gráfico editorial, como también lo son las “librerías de viejo”. Existen archivos personales, revistas, publicaciones, catálogos, conferencias, entre otros, con material variado. Y, fundamentalmente, hay protagonistas de la historia. Entre los países de América Latina y el Caribe existen ciertas similitudes y afinidades estructurales que permiten integrar en un solo trabajo los antecedentes de diseño⁴.

1> Editora Edgard Blücher, San Pablo, Brasil, 2008

2> Silvia Fernández (Argentina, 1952). Diseñadora CV egresada de la UNLP. Fue profesora en la UNLP hasta 1990 y directora de comunicación de la Municipalidad de la Plata (1987-90). Docente de las maestrías de Gestión de

Diseño en la Universidad de Palermo, Buenos Aires, y de Diseño de Información en la UDLA, Puebla. Dictó cursos y conferencias en Argentina, Chile, Uruguay, México, Brasil y Nueva Zelanda, sobre diseño público. Artículos suyos fueron publicados en tipoGráfica, NODAL Ediciones, Design

Issues, entre otras. El libro se presentará en la Feria del Libro de Buenos Aires en abril. 3> Citado en su presentación durante el “Seminário Internacional Design, Produção, Competitividade” organizado por el BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, Brasil) y la ESDI, julio 2004

La mirada local, a veces, desconoce esa historia que compartimos. Este trabajo se propone dejar al descubierto esta trayectoria común y sus peculiaridades. No están incluidas en este panorama parcial las experiencias de diseño de Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Guadalupe, Guatemala, Guayana Francesa, Haití, Honduras, Martinica, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico ni República Dominicana. Los países participantes cuentan con experiencias de diseño vinculadas a los procesos de desarrollo económico desde la década del '50, que están documentadas.

Si bien el proceso histórico del diseño no es reductible a circunstancias contextuales (tratar de explicarlo desde esta perspectiva sería un modo mono-causal y simplista), sí, se hace indispensable aportar esta información contextual para encontrar los vínculos con la macroeconomía, la política y los estudios sociales de una actividad que tiene su origen en el desarrollo socio-económico-productivo

de cada país. Basta analizar el diseño inglés desde la Revolución Industrial, el origen político del Bauhaus⁵ el origen de la escuela suiza, o en el surgimiento del Centro de Diseño en India (IDC) (1965), el proyecto educativo de la Hochschule für Gestaltung (HfG Ulm) o en América Latina el origen político de la ESDI en Brasil o la inserción del diseño en el gobierno socialista de Salvador Allende y actualmente la avidez con que China incluye el diseño en sus programas de enseñanza y en la industria, para entender la necesidad de relacionar estos procesos.

El proyecto

“Hacer lo que va a pasar años después”⁶

El proyecto de investigación para esta publicación se originó en 2002 por iniciativa de un reducido grupo de profesionales. Fueron invitados colegas latinoamericanos y europeos a integrar NODAL (Nodo Diseño América Latina)⁷ ante la posibilidad de acceder a

4> Ver más en Sader, Emir; Jinkings, Ivana, AA.VV., Enciclopedia Contemporánea da América Latina e do Caribe, Laboratório de Políticas Públicas-Editorial Boitempo, São Paulo, 2006

5> En esta publicación se adopta el artículo masculino para referirse a francesa e italiana actual. En alemán la palabra es neutra. Los que usan el artículo “la” argumentan que una traducción literal de “Bauhaus” es “casa de la construcción”. Pero cuando se habla de “Bauhaus” nadie piensa en una “casa de la construcción”. Ciertamente, “Bauhaus” era una escuela (femenino), pero por

“Bauhaus”, se entiende desde hace tiempo un movimiento cultural como cubismo, futurismo, surrealismo. 6> “Quechihua que no tepanozque tliño hualachitile.” Traducido de la lengua náhuatl. Citado por Fernando Shultz Morales en su capítulo “Diseño y artesanías”, en esta publicación.

un subsidio de la Unión Europea (que no se obtuvo). Este hecho explica la participación de los colegas europeos. El proyecto se realizó sin apoyo institucional. La red quedó constituida en octubre de 2003 y un año después se realizó la primera reunión en el Instituto Superior de Ciencias (ISCI) de La Plata, Argentina, con la asistencia de catorce integrantes, en la que se presentó el primer avance de la investigación y se debatió y acordó la línea programática. En abril de 2005 los integrantes de la red enviaron el segundo avance. En octubre de 2005 se realizó la segunda reunión en el Centro de Estudios Avanzados de Diseño (CEAD) en Cholula, México, con la asistencia de doce integrantes, y en ella se expusieron todas las versiones finales, tanto las de los presentes, como los trabajos que fueron recibidos. En marzo de 2006, los autores enviaron el texto final revisado. Algunos integrantes participaron apoyados por el centro de enseñanza donde se desempeñan y otros autofinanciaron su participación. La hipótesis inicial procura verificar que en la década del '60 –caracterizada por la promoción de la actividad industrial nacional y por políticas de industrialización por sustitución de importaciones (ISI), codeterminadas por la macroeconomía–, en los países de América Latina en general, el diseño (en las especialidades de diseño industrial y gráfico) formó parte de políticas nacionales, que la industrialización y la comunicación fueron asistidas orgánicamente por el diseño, que ese proceso quedó abierto y en algunos países quedó truncado. En otras palabras, que el desarrollo del diseño en esa década fue condicionado por el sector público, desde la creación de organismos de vinculación y de programas gestados por los ministerios de economía y de industria y comercio. Fue un período en el que el diseño formaba parte del discurso político en términos de autonomía.

El libro

“De la historia tenemos que tomar el fuego, no las cenizas”

Jean Jaurès,
citado por el Pekka Korvenmä⁸

No se trata de “*un pesado tratado sistemático*” de los que caracterizaba la escritura de la academia en los siglos XVIII y XIX ni de la recopilación de “*insulsos papers*” propios de la producción contemporánea.⁹ Esta historia del diseño latinoamericano es una producción colectiva de características singulares. La estructura del libro es una matriz que cuenta con un primer eje constituido con los capítulos de historia del diseño en la Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, México, Uruguay y Venezuela. Los trabajos referidos a Ecuador (Hidalgo), Uruguay (Ortiz de Taranco) y Venezuela (Pérez Urbaneja) abarcan la historia tanto del diseño industrial como del diseño de comunicación visual; el de Chile (Palmarola Sagredo), presenta el área de diseño industrial y principalmente los proyectos que lograron ingresar en la fase industrial. Los capítulos que cuentan con más de un autor tuvieron tres modalidades: Argentina fue dividido en períodos (De Ponti, Gaudio 1940-1983, Fernández 1983-2005). Brasil (Leon, Montore) y Colombia (Franky Rodríguez, Salcedo Ospina) fueron desarrollados en equipo. En el caso de Cuba, el diseño industrial fue elaborado por Fernández Uriarte y el área de diseño gráfico por Menéndez; asimismo, en el capítulo de México, los autores trabajaron de manera independiente las áreas de diseño industrial (Álvarez Fuentes, Comisarenco Mirkin) y diseño gráfico (González de Cossío), y una vez terminados realizaron una revisión complementada. Si bien programáticamente el período que el proyecto abarca es 1950-2000, algunos autores optaron por ampliar el lapso propuesto. El otro eje de la matriz está conformado

por temáticas más generales tratadas en la sección “Influencias y Prospectiva”. Si bien no están cubiertas todas las influencias ni todas las posibles visiones de futuro, el repertorio es lo suficientemente abarcativo para conformar un mapa provisorio del contexto histórico y permite abrir nuevas líneas de investigación sobre otras influencias. El estudio de las prospectivas también esboza las líneas de escenarios anticipatorios; en este sentido, el libro difiere de los estrictamente históricos, que sólo analizan el pasado. El capítulo “Diseño global y diseño contextual” de Baur, aporta a un tema sensible a la periferia como es la identidad y el impacto de la globalización. Los capítulos de Küffer, Rinker, Kellner y Pelta presentan, cada uno, casos clave que definieron nuevos paradigmas en la historia del diseño de América Latina como fueron: “La gráfica suiza”, de fuerte influencia en los años cincuenta y sesenta, de Küffer. La definición de diseño que formula Tomás Maldonado desde la HfG Ulm, que lo coloca fuera del campo de las bellas artes, presentado por Rinker con el título que recrea la histórica frase de Maldonado: “El diseño no es arte”. La semántica de productos, problemática característica de los años ochenta, que tiene como uno de sus orígenes el “Método Offenbach”, es presentada por Kellner en el capítulo “Lenguaje de productos”. Pelta analiza en “Cruzando el Atlántico” las corrientes –alternadas– de editores y diseñadores, entre España y algunos países latinoamericanos (y viceversa), que trajeron y llevaron nuevas concepciones de la producción editorial y del proyecto. Con “El compromiso social del diseño público”, de Hefting, se inicia la subsección de “Prospectiva”. Es un artículo que presenta la historia de un país cuyo diseño se manifiesta, desde horas muy tempranas, con profunda vocación social, característica que merecería estimularse en sociedades tan carentes en ese sentido como las latino-

americanas. “Diseño y teorías de los objetos”, de Riccini, presenta y justifica una apertura de interpretación de “*la teoría del diseño como la más auténtica teoría de los objetos*”, lo que abre un nuevo espacio concreto para el discurso del proyecto. Jacob aporta una síntesis de la historia de las escuelas europeas, plantea el nuevo escenario de la educación en Europa a partir del Protocolo de Bologna y propone “Siete claves para la planificación de la enseñanza del diseño”. Shultz Morales, en su artículo “Diseño y artesanía”, presenta desde su experiencia concreta el delicado equilibrio de esta relación y plantea posibles formas de convivencia, con el prioritario reconocimiento al derecho del artesano a ejercer su autonomía. Por último, el artículo de Wolf fundamenta el compromiso que el diseñador tiene con la preservación del medio, dimensión del proyecto no asumida todavía, en general en América Latina, ni por el Estado, ni por el empresariado, ni por los usuarios, ni por el diseño, a pesar de su inminencia. En el “Apéndice” se incluyen el Manifiesto *First Things First-1964*, por su vigencia, y el Documento Programático producido por la red en la primera reunión, que fue redactado por Gui Bonsiepe. Los cuadros que integran esta publicación son producto de lecturas horizontales de los capítulos, entendimos necesario presentar esta información para verificar simultaneidades. El desarrollo de los capítulos correspondientes a la historia del diseño en los países se vio limitado por razones de espacio, por lo que no están todos los proyectos ni todos los protagonistas. La investigación, en todos los casos, supera el material publicado, por lo que muchos de los autores están elaborando una publicación local ampliada. Respecto del material fotográfico que se encuentra en los capítulos, puede ser desperejo en cuanto a su calidad visual, pero se valora como material documental primario.

7> NODAL es una red de miembros ad hoc, reunidos a partir de un proyecto común. Los objetivos conforman el manifiesto que puede verse en: <<http://www.nodal.com.ar>>

8> Citado en su conferencia en “Seminário Internacional Design, Produção, Competitividade”, organizado por el BNDES y la ESDI en julio de 2004.

9> Kohan, Néstor, Deodoro Roca, el hereje. El máximo ideólogo de la reforma universitaria de 1918, Editorial Biblos, 1999.

Economía y sociedad

Hacia la sustentabilidad vista desde el diseño

Alex Blanch¹

Medio ambiente: si no lo veo no lo creo...

No es casualidad que una de las tendencias más salientes del diseño y la moda estén en columnadas detrás de la idea de instalar en la agenda internacional la discusión sobre la sustentabilidad del modelo económico actual, poniendo foco en un cierto tipo de ética de la producción y del consumo. Cruzada en la que están no solo Al Gore, Leonardo Di Caprio o Brad Pitt (quienes ciertamente influyen de manera poderosa al resto del mundo), sino los ciudadanos y consumidores comunes. Parece que nos movilizamos en el momento en que se nos hace perceptible algún problema relacionado con el medio ambiente, no antes. Las primeras publicaciones masivas sobre el asunto aparecen después de que se publiquen las primeras fotografías de la tierra desde satélites y sondas en órbita. De repente vemos que esa esfera en la que vivimos realmente flota en el vacío y que más allá de ella no hay nada que pueda sustentar nuestra vida. Desde los años '70 aparecen movimientos ecologistas articulados alrededor de colectivos que reaccionan frente a situaciones tangibles de deterioro del entorno y con re-

percusión en la economía de la gente: el primer movimiento, en Tasmania, que se orienta a frenar la tala de árboles en la isla, los verdes alemanes que se organizan para poner en agenda el problema de la lluvia ácida y el coste del agua, etc. En tiempos mucho más recientes, las evaluaciones económicas en relación a la mitigación de los efectos del cambio climático dejan en evidencia que debemos actuar rápido si no queremos que los costes se disparen (en un factor de hasta 8) y se hagan insostenibles para las economías del mundo. ¿No será este el motivo por el cual hasta la administración Bush, que no se ha caracterizado precisamente por su vocación medioambiental, esté preocupándose por el medio ambiente?

Demografía y pobreza

En la era de los romanos, la cantidad de humanos que habitaba la tierra no alcanzaba los 200 millones. En los diecinueve siglos siguientes nuestra población se multiplicó por seis. Sólo cien años después se había multiplicado de nuevo por cinco, hasta alcanzar la cifra de 6000 millones, y se prevé que, a pesar de las en muchos casos exitosas políticas de contención del crecimiento demográfico, en el año 2050 alcancemos la esca-

lofrente cifra de 8000 millones de humanos. Por otro lado un ciudadano rico puede llegar a consumir hasta veintiuna veces la energía de un ciudadano pobre. Sin embargo, el ciudadano pobre impacta hasta ocho veces más el medio ambiente que el rico, esto debido a la poca capacidad de las sociedades pobres de desarrollar infraestructuras dedicadas a ello.

Poniendo estos datos en la correspondiente ecuación, nos resulta que en el año 2050, si pretendemos erradicar la pobreza, las necesidades energéticas del mundo humano requerirían de entre cuatro y seis planetas Tierra para alimentar nuestras necesidades. Dicha fecha está a la vuelta de la esquina, lo que nos da a pensar si la pobreza no se habrá convertido en un factor estratégico para contener el consumo energético a medio plazo. Por otro lado, si la masa de pobres crece en términos absolutos, el impacto ambiental derivado del consumo energético seguirá creciendo.

A esto se le debe sumar el hecho de que las economías, en especial las más desarrolladas, requieren del crecimiento de sus poblaciones, sean las propias o a través de masas notables de inmigrantes. Esto, por un lado, conlleva la necesidad de ser cada vez más para mantener nuestros índices de competitividad, si bien, por otro, mitiga la presión derivada de los flujos migratorios derivados de las diferencias crecientes entre sociedades ricas y pobres.

Reducir el impacto

Siguiendo estos datos, parece no quedar más remedio que reducir el impacto de

nuestro devenir cotidiano a entre un cuarto y un sexto de lo que es ahora. Esto solamente se puede conseguir por la vía de reducir el uso de materia y energía, consumiendo menos o desmaterializando el consumo o, mejor dicho, desmaterializando el valor.

En relación a los dos primeros puntos son notables la obra del diseñador colombiano Gabriel Sierra, el proyecto argentino *Contenido Neto*, concebido por Alejandro Sarmiento y gestionado por Miqui Friedenbach, y el de la empresa mallorquina Camper. El primer caso pone en evidencia, no sin ironía, los mecanismos de provocación del consumo, y con él del aumento del uso de materia y energía, y del fetichismo que, en tantos casos, se deriva de él, como sucede con los "Calcetines para sillas". Igualmente interesante resulta su "Horno para calentar gatos", que funciona con el calor que producen las posaderas del dueño del animal, sentado sobre la silla bajo la cual se instala el artefacto. *Contenido Neto* hace uso de un utensilio derivado del cortador con el que los gauchos producen hilo de cuero para obtener hilo de PET de botellas de refrescos. Con este "hilo", que cual se puede manipular con utensilios domésticos y un uso de energía mínimo, se pueden producir bolsos y complementos, resortes y uniones entre piezas de mobiliario, por poner algunos ejemplos. Los medios que se necesitan para producir objetos por esta vía son tan simples, que cualquiera en su casa o en un taller de bajísima tecnología los podría producir. Con ello *Contenido Neto* contribuye a producir objetos con materiales 100% reciclados y con uso mínimo de energía y permite al ciudadano apropiarse de al-

¹ Alex Blanch (Barcelona, 1961). Diseñador, formado en Barcelona. Se ha desempeñado como diseñador industrial, gráfico y de sonido. Desde el año 1990 actúa en el mundo universitario, primero como subdirector de la Escola Superior de Disseny Elisava, a cargo de relaciones internacionales y nuevos proyectos, más tarde como asesor independiente en diversas universidades de Latinoamérica, y más recientemente como

director de la escuela de diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es fundador, junto a Laura Novik, de blinkdesign(R), oficina dedicada inteligencia de Consumo, Tendencias, contenidos y programas de actualización para profesionales y empresas vinculadas a las industrias creativas, y de Raíz Diseño(R), organización orientada a la promoción de proyectos basados en el diseño sustentable. Ha formado parte del consejo

editorial de Temes de Disseny, Barcelona, es coautor de Diseño, Teoría, Enseñanza y Práctica, y ha publicado artículos en Revista de Cultura, del Gobierno de Catalunya, Design DK, Copenhagen, Estación das Letras Brasil, Contextos FADU-UBA, Arquimagen, Montevideo, Revista Universitaria de La Sapienza, Roma, Catálogo de Arne Jacobsen 2004, Copenhagen - Santiago, y Temes de Disseny, Barcelona, entre otros.

gunos medios de producción (uno de los sueños marxistas, pero fuera del contexto revolucionario...), asuntos relevantes en un país como Argentina, en el cual la presencia de los cartoneros después de la crisis de 2001 se dispara.

Camper lanza en 2002 una campaña articulada alrededor del slogan "Si no lo necesitas, no lo compres", después de haber adoptado una estrategia de crecimiento lento y diversificado. No deja de ser notorio que una empresa recomiende no consumir si no es necesario, y muestra la potencia de su capital de marca, basado en dirigirse a un público abocado al consumo responsable.

Referido al tercer punto, fue muy significativo por lo osado de la iniciativa, la colección de vestidos de papel del diseñador brasileño Jum Nakao, titulada "A costura do invisível", constituida de preciosas piezas desarrolladas con la más alta tecnología de corte láser acompañada de una excelente factura manual. El desfile de presentación de la colección se planteó como una performance en la cual las modelos vestían estos hermosos trajes sobre una segunda piel negra y completamente ajustada a su cuerpo, que las hacía indiferentes, más por el hecho de llevar unos sombreros inspirados en los muñecos Playmobil. Al final del desfile las modelos rompieron frente al público los trajes, dejando al descubierto sus cuerpos indiferentes, poniendo en evidencia la dicotomía entre cuerpo y vestido, ser y habitar.

Voluntad de futuro de los negocios de diseño

Proyectar proviene del latín *proiectare*, que significa lanzar hacia adelante. Lanzamos hacia delante una mirada, una visión de cómo queremos que sea el futuro. Proyectar es un ejercicio de pensamiento, dentro del que no nos podemos sustraer a la pregunta sobre cuál es nuestra voluntad de futuro. Proyectan no solo los estrategas, empresarios, diseñadores, arquitectos, ingenieros o estilistas, también los consumidores, usuarios y ciudadanos.

En este sentido, el diseño y la moda, cada vez más son entendidos no como un modo de definir conceptos para productos sino como proceso, aplicable a innumerables campos que los convierten en un poderoso resorte de transformación del mundo, valorados sobre todo por la fuerte empatía que logran con los consumidores desde esta posición. La bondad de esta manera de entender a los modelos de negocio del circuito de la moda se mide desde el impacto real que ambos tienen sobre la vida de las personas, los clientes de la marca, convirtiendo la ética del consumo en un factor de negocio y en un resorte natural de sustentabilidad del modelo económico. No es casual que estos sean los temas centrales del IN-MODA, brazo institucional del Sao Paulo Fashion Week, que, desde 2007 lanza como tema central la agenda de una moda ética, social, ecológica y sostenible, aliándose así a uno de los modelos de emprendimiento que lideran el desarrollo de las industrias creativas en Brasil.

Y dentro de las marcas de producto, uno de los más exitosos ejemplos de empresa rentable basada en principios como el confort, la calidad, la identidad cultural, la ecología y la nueva ética del consumo es la mallorquina Camper. Su modelo de negocio se basa en los preceptos del comercio responsable, pero además fomenta una determinada forma de vida sustentable basada en su lema "Camina, no corras". Camper ha adoptado el modelo *slow growth*, por el cual una empresa decide no crecer para mantener sus rasgos identitarios y modelo de negocio. Se trata de un "antiguo concepto griego de un límite natural del crecimiento de todo organismo u organización". La empresa no sólo adopta un sistema de producción sustentable, si no que divulga actitudes proclives a la preservación del medio ambiente. En esta línea, invierte recursos en innovación con resultados sorprendentes como el proyecto Wabi, un zapato ecológico, cien por ciento reciclable (carcasa plástica biodegradable y plantillas

de fibra de coco), sostenible para el cuerpo humano y para el medio ambiente, hombre y mundo asociados. Con estas estrategias capta a un público más fiel que el que pueda obtener cualquier procedimiento tradicional de fidelización, y adquiere solidez empresarial, siendo capaz de competir de forma solvente en un mercado presionado por los actores asiáticos. Tanto así que en el año 2000 las listas de IN /OUT de Vogue le dieron la victoria a Camper versus Nike. En plena época de denuncias de buques factorías de las multinacionales, Camper se entronó como empresa ética, humana y local (no terceriza producción en países del tercer mundo). El producto Camper se orienta a un público libre pensador con edades muy diversas (aunque el mayor número de consumidores se centra en la franja entre los veinticinco y los treinta y cinco años). La marca ha logrado literalmente fanatizar a clientes en todo el mundo con consumidores que apuestan el diseño, la comodidad, el ideal de simpleza, los imaginarios ligados a un ciudadano nómada y respetuoso del planeta que respeta la diferencia y multiplicidad de la identidad cultural. Un modelo les permite llegar hoy en día a la producción de tres millones de pares de zapatos al año, que distribuyen en los principales mercados internacionales.

Cohesión social, impacto ambiental y mercado

Desde Raíz Diseño² nos preguntamos si es posible a corto plazo cambiar las leyes del mercado, y nos respondimos que no de forma sustancial. Pero frente a la pregunta sobre si es posible hacer uso de ellas para promover cambio social, observamos que sí existen mecanismos para modificar actitudes de consumo, para lo cual se requiere de una determinada mirada a la hora de diseñar desde el negocio en sí hasta los pro-

ductos y la comunicación.

Para ello, una de nuestras principales actividades consiste en promover encuentros en los que se difunden ejemplos de emprendimientos exitosos realizados en Latinoamérica, pero también en otros lugares del mundo, y que fomentan el cambio social.

Pero volviendo al consumo responsable, nos planteamos que el comprador que gasta USD 100 en unos zapatos, lo puede hacer consumiendo una megamarca con producción deslocalizada, que no tiene en cuenta unos mínimos valores éticos a la hora de remunerar a las personas que producen sus productos y cuyo modelo de negocio se basa fundamentalmente en la construcción de marca, como muy bien explica Naomi Klein en su libro *No Logo*, con lo cual este dinero termina en la economía financiera, o puede comprar un zapato de una empresa como la ya citada Camper, cuyo modelo de negocio se basa en las premisas del consumo responsable, paga bien a sus empleados dentro de un modelo de negocio localizado, y apostando por la diversidad cultural. En este caso, buena parte del dinero invertido termina en manos de los asalariados, alimentando así la economía real y fomentando riqueza.

Y este es un punto de la máxima relevancia a la luz de lo comentado anteriormente: las sociedades ricas tienden a contener el crecimiento demográfico y a reducir el impacto ambiental, porque se lo pueden permitir. Creemos que así es posible contribuir a hacer frente a los retos planteados al principio, desde la escala del consumo individual y en el marco de la economía actual.

Bibliografía general

Véase <www.camper.com>

Mumford I, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1979

² Raíz diseño es la organización promovida desde Chile por la arquitecta argentina Laura Novik y el autor de este

texto, en la que también colaboran Maricarmen Oyarzún, José Korn y Ana María Esquivel

Nuevas exploraciones latinoamericanas

Economía, ecología, iconomía

Laura Novik¹

En un mundo que velozmente absorbe, crea, digiere y elimina riqueza, impactando consecuentemente en la economía y la ecología, recién a finales del siglo pasado, con la crisis del modelo industrial, un nuevo pulso comenzó a marcar el ritmo de una tendencia cada vez más consolidada: la transformación de la conciencia social orientada a la obtención del equilibrio ecológico y humano del planeta.

Los analistas de tendencias saben que los *drivers* o direcciones macro que mueven las sensibilidades y comportamientos salientes de la sociedad tienen como respuesta una dinámica especular negativa denominada contra-tendencias. Y si en algún momento se analizaron como manifestaciones de contrapeso aislado, hoy se detectan como manojo de fuerzas denominadas micro tendencias emergentes. Para algunos, fuertemente ligadas al poder del individuo, para otros, necesarias válvulas de escape a los

procesos de globalización o como reacción a la llamada hipermodernidad.

En este sentido, las dinámicas de producción, distribución y acumulación de riqueza volcadas de lleno a la edificación de una economía inmaterial, dieron forma a nuevos conceptos como economía creativa, economía del espectáculo o economía de la información. Como contrapunto de esta partitura, los esfuerzos de innovación de empresas, artistas, diseñadores, inventores y consumidores, preocupados por reducir el impacto material de los estilos de vida contemporáneos, dieron nacimiento a una contratendencia orientada a la desmaterialización crítica del sistema de consumo. En esta línea, las actitudes regresivas que abrazan estilos de vida simples como el *downshifting* (ideado en los países desarrollados) o "vivir consumiendo menos", desde donde se ponderan actitudes conscientes del medioambiente. Los materiales adquieren protagonismo, tanto los naturales, los estandarizados fuera de contexto y los desperdicios de los procesos

urbanos e industriales. Se entronan los métodos y tecnologías orientadas al reciclaje, al re-uso y a la recuperación de materia. Estas actitudes se dan la mano con estilos de vida orgánicos y saludables, pero también con un retorno a los modelos de vida de nuestros mayores, los sabores, fragancias, estéticas e imaginarios del propio hogar. Y es que ecología y economía comparten una misma raíz proveniente de la expresión griega *oïko noméoh*, en donde *nómous* significa buena administración y *oïkos* (transformada en la latina *ecos*), es casa, hogar. De este modo economía y ecología juegan una pulseada, el equilibrio de estas fuerzas es esquivo y desata nuevos desafíos para el diseño confrontado con la necesidad de poner en valor los negocios sin perder de vista la sustentabilidad de la vida del hombre en —hasta el momento— su único hogar en el universo.

Desde esta perspectiva es interesante leer cómo las sensibilidades de corte regresivo extienden y explotan con nuevos sentidos los conceptos propuestos por el historiador americano Donald Lowe en su trabajo sobre la percepción de la sociedad burguesa de principios de Siglo XX. Habiendo caminado casi una década del nuevo milenio emergen patrones que expresan diversos modos de refugio: en el pasado, en la infancia, en lugares lejanos, en el hogar. La búsqueda en los orígenes que invita a la valoración de fi-

losofías y culturas ancestrales y dan sentido a negocios, marcas y estilos. Cercana a esta línea, las miradas retrospectivas enfocadas en cierto pasado histórico más o menos idealizado encantado con los imaginarios libertarios y heroicos. Alejarse del mundo descubriendo tierras lejanas y desconocidas modela un nuevo exotismo que valora las técnicas y saberes originarios, la artesanía y la riqueza de lo hecho a mano en las formas, texturas, sabores, olores y sonidos. Nacen distintas formas del *nómade* global del que nos habla el sociólogo Michel Maffesoli, la cultura del viajero televisivo y el zapping de experiencias ligadas a la cultura tribal que nos ofrecen las tiendas departamentales y las nuevas políticas de desarrollo turístico. A la luz de estos términos, y dentro del territorio de América Latina, durante la última década del siglo XX comienzan a ver la luz emprendimientos con contenido de diseño que ligan compromiso ideológico-político, al mismo tiempo que se orientan a la innovación, a la diversidad cultural, a la sensibilidad social, y a la empresarialidad responsable. El centro de gravedad de este novedoso tejido: el logro de la sustentabilidad social, medio ambiental y económica de nuestro entorno. En este sentido, se presentarán algunos ejemplos que evidencian que el futuro de los mercados no pasa solamente por un proceso de comprar y vender. En el futuro y de manera

¹ Laura Novik (1967) Resistencia-Chaco (Argentina). Diseñadora, especializada en Coolhunting, Análisis de Tendencias y Contenidos de Moda. Ha vivido y trabajado en Colombia, Ecuador, USA y España. Co fundadora junto a Alex Blanch de blinkdesign®, consultora especializada en inteligencia de consumo, contenidos de diseño y programas de formación para profesionales e institu-

ciones públicas y privadas ligadas a las Industrias Creativas, Agencias de Cooperación Internacional, Agencias de Publicidad, Retail y Empresas del Sector Moda de América Latina y USA. Desde 1995 trabaja en el área de Gestión de Diseño. Fue directora del Área Moda del Centro Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Creó el Concurso Moda y Tendencias Urbanas al Sur junto a la

Universidad de Buenos Aires, Duoc UC Chile y Sello Propio Colombia (1995 y 1997). Fue Coordinadora del lanzamiento de la Incubadora de Empresas de Diseño de la Universidad de Buenos Aires y creadora de la Célula de Diseño de Trelew, considerado proyecto referente por el MERCOSUR.

emergente en la actualidad, el intercambio comercial está implicado un compromiso con el hombre, a la vez con la ética y con la rentabilidad del negocio. Y contra los temores de que la escena del diseño pueda parecer folclórica, pobre o poco atractiva, por el contrario, estos ejemplos que logran prensa, son negocios exitosos porque se conectan con la sensibilidad de las personas. El diseño latinoamericano, herramienta indispensable para el desarrollo de nuestros mercados ha comenzado un diálogo tímido pero concreto con los temas de la agenda global 1. Diversidad de la identidad cultural; 2. Diversidad y preservación medioambiental; y 3. La nueva economía responsable.

Identidad: riqueza cultural o pobreza social

En la década del '40 el diseño en América Latina inició una búsqueda que incorporó los discursos de identidad provenientes de la cultura precolombina y vernácula criolla. Esta mirada arribó a distintos países de la región de la mano de intelectuales, arquitectos y artistas europeos, refugiados de las Guerras. Alineados dentro del pensamiento y estéticas de la vanguardia moderna, se establecieron en diversos destinos, desde donde identificaron aquellas rarezas inadvertidas o poco valoradas por parte del entorno local. Nacieron entonces nuevas representaciones de un diseño contemporáneo con contenido de identidad local aportados por la mirada del otro, el extranjero. México, Brasil y Argentina, fueron los escenarios de investigación de tres pioneras que sirven de ejemplo de este fenómeno, la cubana Clara Porset Dumas, formada en la Universidad de Columbia, La Sorbona y la Escuela Nacional de Arquitectura en París, así como el Black Mountain College, Carolina del Norte, en un curso liderado por el bauhausiano Josef Albers. En 1936 estrecha sus contactos con México donde comienza a trabajar. Pronto siente la influencia de la cultura artesanal y popular que desemboca en el lanzamiento en

1952 de la 1ª Exposición de Diseño Industrial y Artesanías mexicanas denominada "Arte en la vida cotidiana". Otro es el caso de Lina Bo Bardi (1915-1992), inmigrante italiana arribada a Brasil en 1945 donde inicia una fructífera actividad como diseñadora. El descubrimiento del valor de las maderas brasileñas la inicia en una amplia investigación sobre la cultura popular, que influencia el movimiento de diseño made in Brasil. En Argentina, la artista plástica y diseñadora de moda Fridl Loos, graduada en la Escuela de Bellas Artes de Viena y con experiencia en el mundo de los textiles llega a comienzos de la década del '40 a Buenos Aires junto a su marido, el arquitecto Walter Loos. Juntos viajan al Noroeste argentino donde Frida conoció el mundo textil aymara en Jujuy y los ponchos de los gauchos de la provincia de Salta. Los resultados de su encuentro con superficies textiles como los barracanes y ponchos llegaron a las tiendas de Neiman Markus en New York y vistieron a las mujeres poderosas e intelectuales argentinas.

Sesenta años después, una nueva perspectiva aportada por la mirada extranjera en Perú, logra posicionarse en la tienda francesa Collette, reducto *cool* de la moda internacional. No se ponen en vitrina los materiales de la cultura tradicional de nuestro continente sino la pobreza social. Se trata de la marca Misericordia, Cabaña de Alta Costura, emprendimiento liderado por dos jóvenes franceses apostados en los suburbios de Lima, desde donde lanzan su moda ética y *trendy*. A estas alturas las ventas de Misericordia se extienden a varias tiendas de todo el mundo. La miseria parte en busca de los consumidores del primer mundo (de sus conciencias y culpa también) presentando otra mirada extranjera sobre nuestra identidad. Para los creativos sudamericanos la perspectiva difiere a la hora afrontar la complejidad de las formas identitarias. Acostumbrados a convivir con la diferencia social y sus estéticas, surgen propuestas como la famosa silla Cadeira Favela de los Hermanos Campana o

negocios como la marca Carlos Miele, que apuesta al mestizaje de la cultura de diseño internacional (como su tienda en New York diseñada por el egipcio Karim Rashid), junto a expresiones contemporáneas brasileñas como la música, la danza y el video arte de la mano de los nombres más reconocidos de su país (Carlinhos Brown o Naná Vasconcelos), con este escenario de consumo, los protagonistas son sus vestidos, que ostentan el haber sido elaborados por artesanas pertenecientes a talleres de las favelas. Otro ejemplo es el de Martín Churba desde su marca Tramando, cuya colección homenaje al pueblo boliviano fue lanzada con posterioridad a la muerte de operarias de la confección de ese colectivo en un taller clandestino. La colección se esboza como un modo creativo de construir responsabilidad, integrando a los consumidores dentro del debate social que excede la ética laboral para adentrarse en el respeto a la diversidad cultural y racial.

Íconomía: la riqueza de las imágenes

Desde finales del siglo XX comienza a circular la noción de iconomía asociada al poder de las imágenes en la nueva economía. El concepto de iconomía proviene del mundo de las finanzas y se posiciona con el dominio global de los intereses y políticas financieras. Devenida en materia de especialización académica donde colisionan teorías provenientes de la economía, sociología y estudios culturales, logró cimentar nuevas perspectivas para los negocios creativos. Es el caso de las apuestas que lanza el economista brasileño Gilson Schwartz, quien desde la Universidad de Sao Paulo alienta a pensar en términos de iconomía como nuevo paradigma que expresa el valor de las imágenes, íconos e ideas en tanto motor de desarrollo. Buenos Aires con su sello Unesco de Ciudad Creativa o el Sao Paulo Fashion Week, evento estandarizado del sistema de moda made in Brazil, son ejemplos de estas corrientes cimentadas en la era de Margaret Thatcher.

Como contrapunto y complemento de este camino aparece como tendencia emergente el entrecruzamiento de fronteras entre el diseño, la moda y la artesanía, para algunos fashion-artesanía o folcklore-chic. En la práctica son resultado de exploraciones técnicas y estéticas que retoman saberes y oficios de nuestro pasado ancestral y estéticas populares presentadas con nuevo valor. Ferias de diseño y moda hoy en día presentan la oferta de diseñadores artesanos junto a los productos semi industriales e industriales, dando cuenta del estado del diseño en nuestro continente. Pero además, el diseño aliado a la artesanía sirve para abrir nuevos mercados, tal como observa el historiador y curador australiano Kevin Murray, quien define a la artesanía como la transformación de materiales comunes en objetos preciosos, en referencia a la estrecha relación que une a la artesanía de su país con el arte, uno de los segmentos que más aporta al PBI australiano.

Pero las actuales tendencias ligadas a la valoración de la diversidad de las identidades culturales son herederas de expresiones surgidas durante las décadas del '60 y '70 en la escena internacional, cuando nuevos conceptos reaccionaron frente al fenómeno de la industrialización dando forma a movimientos como L'Arte Povera en Europa, El "teatro pobre" del director polaco Jerzy Grotowsky que confronta al exceso con la austeridad, las estéticas y filosofías hippies y la moda étnica. Una construcción ideológica heterogénea que en el frente estético inspiró las posturas del "discurso local" promovido desde las artes visuales, desde la música (nace el rock nacional), y también desde la moda. Fueron compartidas por una generación que apoyó el movimiento de derechos civiles, la movilización estudiantil cimentada en el mayo francés, las fervientes oposiciones al intervencionismo americano y a todo tipo de dependencia. En este carril, las propuestas de varios creadores del campo de la moda se dan de la mano de la argentina Mary Ta-

pia quien, para el lanzamiento de su primera y más ovacionada colección, Pachamama Pret a Porter, expresó su protesta contra las copias locales de las modas europeas. Una actitud que compartió con la diseñadora brasilera Zuzu Angel, cuyo trabajo también utilizó temas del folclore, tejidos autóctonos, colores tropicales y fusión de lo vernáculo y lo sofisticado, sumados a una clara manifestación política a partir de colecciones convertidas en denuncias concretas sobre los dramáticos y dolorosos efectos de la dictadura que terminó con su propia vida. En Chile están Marco Correa, pionero de la "moda latinoamericana" o "moda autóctona", que rescató estéticas precolombinas y Juan Enrique Concha, quien lideró un movimiento en pro del diseño textil nacional desde la fábrica textil Yarur, intervenida por el gobierno socialista de Allende. La colección primavera verano '72-'73 que creó salió a la venta con estampas de motivos pascuenses y diaguitas con la firme convicción de oponerse a la compra de royalties del diseño extranjero. En la misma época Colombia se convirtió en el epicentro de la unión entre diseño y artesanía con el Programa de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes, desde donde se desarrolló el que fuera el más importante centro de investigación sobre la memoria andina artesanal y en donde se cimentó un modelo de formación de diseño orientado al sector artesano. En paralelo, la actitud pionera del gobierno colombiano a través de su Ministerio de Economía y Comercio, dio origen a la entidad mixta público privada Artesanías de Colombia. Una poderosa marca referente por décadas para las restantes iniciativas de promoción de la artesanía en nuestro continente. Fueron pioneros en el uso de recursos y estrategias propias de cualquier empresa de diseño o moda pero en el mundo de la artesanía. Construyeron una identidad, indagaron en mercados internacionales, estudiaron el impacto de las tendencias, establecieron lanzamientos de producto, desarrollaron laboratorios de dise-

ño para a artesanía y estimularon el consumo interno. Así es como lanzaron "Casa Colombiana," escenario de consumo que proyectó la artesanía en el imaginario del colombiano urbano. Son algunas estrategias que permitieron cimentar la poderosa Feria de Artesanía en la que participan no sólo artesanos sino diseñadores y mueve millones de dólares. Como dato curioso: hasta hace poco tiempo atrás fue la empresa más grande de diseño de América Latina. Con la globalización, el vínculo entre diseño e identidad abrió nuevos caminos y posibilidades económicas para amplios sectores en América Latina poniendo en relevancia el valor de nuestra diversidad y riqueza cultural. Hoy lo regional, en tanto exótico, es un valorpreciado y gran atracción para el consumo. La búsqueda de lo genuino permite el reconocimiento de la autoría popular y la mano artesana en la elaboración de un producto. Un diálogo secreto durante los 80, épocas en las que se corona al diseño, pero retomado en los 90 con nuevos desafíos como el que nos propone revisar algunos paradigmas que antes dividían las aguas entre el diseño y la artesanía. Ahora existe alta tecnología que permite realizar piezas únicas, empresas que producen artesanía de forma seriada, computadoras que pueden simular defectos u organicidad natural, comunidades que están olvidando sus técnicas ancestrales, diseñadores que se dedican a la elaboración y venta de sus propios prototipos, y artesanos que comienzan a convertirse en empresarios. De alguna manera, la conferencia que Karim Rashid dio en 2007 en el encuentro de diseño chileno Passiontour toca estas tensiones. Ante un auditorio colmado de público y cámaras de los medios masivos, Rashid habló del diseño del futuro, del valor del plástico como recurso para la creación e innovación, del E-money y de las posibilidades de las nuevas tecnologías versus una artesanía a la que muchas veces se puede considerar como basura (sic). Horas más tarde y ante el mismo público, arremetía contra esta mirada

el diseñador argentino Sebastián Valdivia quien desde la obra de su estudio Mi Acampante conmovió hasta las lágrimas, acercando su experiencia con las letristas populares de las calles peruanas y de cómo finalizaron en propuestas para discográficas europeas, valoradas precisamente por ese sello que tiene el producto que nace no solo de la mano sino del latido de una cultura. Por este motivo grandes empresas e instituciones gubernamentales buscan acercarse a la sensibilidad de su gente, es el caso de la campaña actual de la Cerveza Club Colombia, o la estrategia de INEXMODA como líder del proyecto Pasarela Identidad Colombia. En Brasil, la tienda Tok & Stock, semejante a la famosa Ikea sueca, vende diseño internacional y brasilero. Sus tiendas en todo el país ofertan los productos que la diseñadora industrial gaucha Heloisa Crocco desarrolla junto a comunidades artesanas, pero también productos de las propias comunidades sin intervención de diseño, como el caso del Proyecto Itaobim, en el Valle de Jequitinhonha, con sus cajas de fibra vegetal que además se venden en otras importantes tiendas de Brasil. Así como la publicidad, tiendas y negocios latinoamericanos se asocian con su artesanía y su cultura popular, los propios creativos afianzan sus intereses en este terreno. Es el caso de los arquitectos jujeños de la firma Usos, Muebles contemporáneos, instalados en su tierra natal andina para la elaboración de piezas de corte artesanal y fuerte contenido de identidad. Y nuevamente Brasil, el más importante centro de experimentación para la artesanía contemporánea de nuestro continente en la actualidad, que luce nombres como el de Renato Imbroisi, uno de los grandes maestros del arte del textil, cuya genialidad ha llegado al África y al Japón, con una producción inigualable, social y culturalmente consciente. O, de nuevo, la diseñadora Heloisa Crocco y el historiador José Nemer, líderes del Laboratorio Piracema, desde donde forman y asesoran para transitar los cruces entre diseño y artesano.

Conciencia glocal

Con glocalización, el diálogo entre lo global y local, el sociólogo americano Roland Robertson plantea la existencia de una cultura originada en la fusión de lo global y lo local. Para América Latina este momento de incertidumbre de la globalización ha sido y es un gran desafío: experimentamos qué tan cierta es esta "valorización de las identidades particulares" o "universalización de los particularismos" de los que habla Robertson. Si el argentino radicado en los Estados Unidos, Gustavo Santaolalla, es premiado por Hollywood por las músicas para la película Diarios de una Motocicleta del brasilero Walter Salles, entre otras, y lidera una banda de fusión electro tango como Bajo Fondo Tango Club, evidentemente el diseño glocal también encuentran eco en las sensibilidades de consumo emergentes. En Colombia, el diseñador industrial Gabriel Sierra crea objetos, instalaciones y espacios poéticos e irónicos, cargados de lo que él mismo define como una expresión de identidad de los habitantes de la costa colombiana. Invitado a exponer su obra en salas de arte y diseño de Europa, sus formas críticas e hilarantes sobre la sociedad de consumo marcan tendencia e inspiran a los fashionistas que circulan los espacios *cool* de la moda, como la antes mencionada tienda Colette. Este barranquillero que habita Bogotá y hace del mundo su escenario de trabajo vive en carne propia otra hibridación: su obra no puede clasificarse fácilmente, para los diseñadores es un artista, para los artistas es un diseñador. Un poco en la misma vereda que el argentino Alejandro Sarmiento, que transita entre el arte y el diseño al tiempo que sus productos obligan a reflexionar sobre cómo consume nuestra sociedad. Pero son las marcas las que mayor provecho recogen de este imaginario glocal. Es el caso de la estrategia de las ojotas Havaianas, cuyo éxito de inserción en el mercado mundial se basó fundamentalmente en una fuerte alianza de la marca con la iconografía brasileña, haciendo posible su reposiciona-

miento desde el segmento de los *commodities* (presentes hasta entonces en las ferias y almacenes económicos de Brasil), a los nichos de elite, con alto valor agregado. Hoy las sandalias Havaianas, producto popular y masivo típicamente brasilero, gracias al éxito obtenido en Australia –y a una de sus más famosas fanáticas, Nicole Kidman– está en los pies de los artistas que pasean la alfombra roja de los premios Oscar, es un accesorio infaltable en la vestimenta relajada de los artistas y líderes de opinión que proyectan las revistas, es joya de la mano de Swarovsky y Stern y se presenta en las tiendas premium de todo el mundo.

Un ejemplo precioso por haber podido amalgamar varias de estas sensibilidades de las que hablamos a lo largo de este artículo, es el del brasilero Ronaldo Fraga, cuyo modelo ideológico, lejos de sentir a la propia identidad como un lastre, busca apropiarse y extender esta noción. Considerado como el “poeta de la moda” de Brasil, su narrativa aborda los eventos y personajes, visibles e invisibles, referentes sociales, culturales y políticos de su país. Son recurrentes los homenajes a personalidades de la cultura como el poeta Carlos Drummond de Andrade, la estilista brasilera Zulú Angel (asesinada por la dictadura militar), pero también Nilza, su costurera, representante de las millones de mujeres que hacen posible la industria de la moda. Con títulos sugestivos que expresan posiciones de confrontación respecto del *status quo* de la moda, como “O jantar”, una mirada crítica en torno al *ethos chic* de la moda, o Corpo Cru (invierno 2002) en el que habla del día en que el cuerpo entra en conflicto con las

ropas, Ronaldo Fraga entiende a la moda como un medio para posicionarse frente al mundo de manera sutil, sin aprovechar los temas mediáticos, indagando en su historia personal y en la de su pueblo, usando la moda como plataforma de auto descubrimiento. Una manera de hacer que lo lleva más allá de su propia empresa en tanto es consultor de la entidad gubernamental SEBRAE para proyectos orientados al desarrollo local de distintas comunidades del interior brasilero. Fraga es director creativo de emprendimientos sustentables orientados a los mercados europeos. Estos proyectos han beneficiado a las comunidades destinatarias no solamente en la generación de trabajo directo, sino situando los lugares de intervención en la agenda del sector turístico. Steven Johnson, gurú de la informática, nos dice que “la información local conduce a la sabiduría global” y nos acerca la enseñanza que nos brindan las hormigas, actores individuales de un sistema que piensan y actúan localmente pero cuyas acciones colectivas producen efectos globales. En este sentido es impactante el producto de aquellos diseñadores, empresas y negocios que exploran en las esquivas señales de una identidad tan arraigada como desdibujada, aferrándose a los lazos de la cultura popular, del pasado criollo heroico, de la mano de la imaginaria precolombina, atrapando gestos de la cultura urbana, en un giro a veces azuzado desde la política, otras veces por la publicidad, pero sobre todo como expresión de una necesidad colectiva de valorización de lo propio en tanto fuerza dominante capaz de afianzar nuestro paso hacia una verdadera cultura creativa e innovadora.

Lucía Herlitzka apoya al arte con su suscripción

Ma. Luján Oulton endulza su otoño con ramona

Acercas del diseño como rediseño¹

Indagación de un problema olvidado en la enseñanza del diseño

Jan Michl²

III. El concepto de rediseño: una nueva perspectiva en torno a problemas viejos

Ahora me gustaría seguir desarrollando la afirmación de que muchas cosas se entenderían mejor si viéramos el diseño como rediseño. Luego, haré una breve (y necesariamente incompleta) revisión de la bibliografía que sugiere o sostiene que la impresionante funcionalidad de seres vivientes y artefactos no es resultado del diseño.

Una de las cosas sobre las que la perspectiva del rediseño hecha luz son las aparentemente misteriosas circunstancias que rodean lo que parecieran ser invenciones muy inteligentes en el momento en que los seres humanos comenzaron a producir las primeras herramientas. Si vemos al diseño como rediseño, podríamos asumir que esas primeras herramientas no fueron inventadas sino descubiertas, es decir, no fueron fabricadas, sino que fueron encontradas. “Herramienta” es una palabra que designa los medios que utilizamos para llegar a un objetivo; estos medios

primero fueron encontrados y luego utilizados, después adaptados, y más tarde fabricados especialmente para la ocasión. La cuestión de quién fue la mente brillante y creativa que invento, por ejemplo, la rueda, sólo surge entonces y es significativo siempre y cuando asumamos que los artefactos son el resultado del diseño en el sentido de una creación *ab novo*. Pero si adoptamos la perspectiva del rediseño, es decir, si damos por sentado que la funcionalidad de nuestros artefactos siempre es el resultado de mejoras que se dan de a poco a las herramientas disponibles –sean esas herramientas basadas en objetos naturales (N.T: en inglés, *naturfacts*)³ o artefactos anteriores⁴ –el origen de cualquier artefacto inteligente es entonces mucho más fácil de comprender. Esto se aplica tanto a las mejoras funcionales como a las innovaciones estéticas.⁵ Si miramos al diseño desde la perspectiva del rediseño, podemos asumir que cuando el humano empezó a producir artefactos, la situación era bastante parecida a la de los estudiantes de diseño –en realidad todos nosotros– hoy. Los humanos que vivían hace, digamos, 20.000 años atrás, eran como

1> Traducción Ximena Federman. Ver capítulos I y II en <www.ramona.org.ar/notas>
2> Doctor en arquitectura de origen checo. Es docente del Departamento de Diseño Industrial de la Escuela de Arquitectura de Oslo, Noruega <www.aho.no>

3> Un concepto útil acuñado por George Basalla, *La evolución de la tecnología*, Cambridge, 1988, 50, 51.
4> Merriam-Webster Unabridged Dictionary (edición online 2002) define un significado temprano de la palabra “arte” como “la habilidad en la adaptación de

cosas en el mundo natural de los usos de la vida humana”.
5> Ver Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Arts* [La evolución de las artes decorativas], London, 1893.

nosotros, nacieron a una situación en la que estaban rodeados por una infinidad de objetos que les fueron útiles de una u otra manera, aunque no del todo satisfactorios para sus objetivos. En este sentido, no somos demasiado diferentes a nuestros antepasados: a pesar de que hoy estamos rodeados de herramientas altamente especializadas, sus productores y sus usuarios sienten que tienen todavía gran potencial para mejorarlas.

Sin embargo, no fueron únicamente las primeras herramientas humanas, que se convirtieron en lo que son gracias a que la gente encontró y utilizó objetos de la naturaleza y luego gradualmente los adaptó a distintos usos. Las plantas de servicios públicos y los animales domésticos son ejemplos igualmente llamativos de mejorías graduales o rediseño emprendidos por agricultores y ganaderos que los fueron adaptando a las necesidades humanas. Se tomó una decisión, de manera inconsciente al principio y luego conscientemente, con respecto a plantas y animales considerados preferencial por sus cualidades y sólo se permitió a aquellos reproducirse. De esta forma, comenzando con los organismos naturales, gradualmente obtuvimos todas las plantas de servicios públicos de las que dependemos cada vez más, al igual que de rediseños de lujo como naranjas y uvas sin semillas⁶ y, de manera semejante, la impresionante cantidad de razas de perros que conocemos hoy en día.

Charles Darwin vio estos logros de los criadores como resultado de lo que él llamaba el poder del hombre de selección o selección artificial. Esta observación fue el punto de partida para la explicación de Darwin de por qué existen tantas especies funcionalmente especializadas, con tantos órganos funcionalmente especializados, que parecieran estar diseñados por un diseñador racional. Según Darwin, esto fue una consecuencia del hecho de que algunos organismos, plantas y animales, como resultado de las pequeñas varia-

ciones entre la descendencia de cada camada, resultaron estar mejor adaptados al ambiente particular que los rodeaba, y/o más fueron más capaces en la lucha por espacio, alimento y parejas. Individuos mejor adaptados tenían mejores posibilidades de sobrevivir hasta llegar a la madurez sexual y, por lo tanto, propagar su descendencia. En otras palabras, los individuos mejor adaptados tenían más descendientes en cada nueva generación que otros individuos. Era este proceso de selección natural de los más adaptados que Darwin comparaba con la selección artificial, y que primero llamó el medio natural de selección y luego selección natural. Las llamativas adaptaciones encontradas en la naturaleza orgánica no eran, por lo tanto, según Darwin, el resultado del diseño, ni eran tampoco un resultado del esfuerzo del animal ni un plan preconcebido por el Creador. El "diseño" en la naturaleza era un resultado del proceso natural de selección, o sea de un cambio continuo en la estructura interna y externa de las especies mediante pequeños ajustes durante largos períodos de tiempo y a través de varias generaciones. Al argumentar persuasivamente que fenómenos semejantes al diseño en la naturaleza eran el resultado de pequeños cambios a través de largos períodos de tiempo, dirigidos por procesos naturales de selección, Darwin dio nuevo impulso también a la interpretación evolucionista e histórica de un diseño aparente detrás de instituciones clave de las sociedades humanas como el lenguaje, las leyes, el mercado, el dinero, la religión, el estado, etc.; además de un entendimiento evolutivo de los artefactos fabricados por el hombre.⁷ Como evolucionistas, presumimos que lo que tienen en común las actividades de diseño del hombre y los procesos de desarrollo de la naturaleza es que ninguno de los dos comienza, o pueden comenzar, de cero. Dado que son contruídos sobre soluciones previas, los nuevos individuos y nuevos produc-

tos retienen también una cantidad de soluciones anteriores que fueron óptimas en contextos que ya no existen. Ni los organismos ni los artefactos pueden por lo tanto ser distinguidos por la perfección, sino que son una mezcla de soluciones óptimas y sub-óptimas. Ambos procesos pueden ser descriptos como procesos de rediseño o, para utilizar el sinónimo de Darwin para la palabra "evolución", como "descenso con modificación". En este contexto, déjenme mencionar algunos autores que han aplicado una perspectiva evolutiva a nuestros artefactos y han echado luz sobre varios problemas en nuestra disciplina y en disciplinas relacionadas. Entre los textos centrales que merecen una mención hay un libro del historiador de arte norteamericano, George Kubler, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things [La forma del tiempo, comentarios sobre la historia de las cosas]* (1962). Tal vez la originalidad del libro y la sutileza y dificultad de sus reflexiones, le hayan impedido lograr una influencia más importante. El punto de partida de Kubler es "Todo lo que se hace ahora es una replica o una variante de algo hecho hace poco tiempo y así hasta la primeros tiempos de la humanidad". A pesar de todo, el libro fue bien recibido por algunos historiadores especializados en tecnología. George Basalla merece una atención especial por su libro *La Evolución de la Tecnología* (1988). Este trabajo fue un aporte conciente de aportar a los planteos de Kubler, pero también al Darwinismo y a algunos investigadores de los siglos XIX y XX (sociólogos, historiadores económicos) que partieron de las teorías de Darwin sobre la evolución. Basalla intenta echar luz sobre lo que ve como cuatro fenó-

menos clave de la historia de la tecnología: la multiplicidad, la continuidad, la novedad y la selección de artefactos. Afirma que "cualquier cosa nueva que aparezca en el mundo de las cosas fabricadas está basada en algún objeto ya existente" y que "cada sistema tecnológico nuevo emerge de un sistema anterior, al igual que cada artefacto nuevo emerge de artefactos anteriores." Los libros de Kubler y Basalla se distinguen por un alto nivel de reflexión metodológica. El trabajo de Basalla, sin embargo, es más placentero de leer ya que combina sus reflexiones con una gran cantidad de estudios de caso fascinantes. También en Basalla, podemos encontrar cortas presentaciones de figuras como Samuel Butler y Augustus Pitt-Rivers, que en 1860 introdujeron ya un punto de vista inspirado en Darwin sobre el desarrollo de viejas y nuevas tecnologías; además de la mención al historiador de tecnología evolucionista, Abbot P. Usher. En este contexto, debemos referirnos al historiador social noruego Eilert Sundt, quien ya en 1865, es decir, seis años después de la publicación del trabajo principal de Darwin sobre el origen de las especies, publicó un artículo con una interpretación evolutiva de un tipo específico de barco del norte de Noruega. Entre los autores contemporáneos, *The Evolution of Useful Things* [La evolución de las cosas útiles] del ingeniero norteamericano, Henry Petroski debe mencionarse, al igual que otros libros de los últimos veinte años. Un tema recurrente en Petroski es el rol central que tienen los errores en el desarrollo del diseño funcional. El psicólogo y diseñador Donald Norman también presenta temas centrales en su importante y conocido libro *Design of Everyday*

6> Ver Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Arts* [La evolución de las artes decorativas], London, 1893.

7> Un punto de vista evolutivo de la sociedad humana fue desarrollado ya en el Siglo XVIII, en su mayor parte por filósofos y pensadores políticos escoceses como David Hume, Adam Smith, Adam Ferguson y otros. Fue aquí donde fueron lanzados las primeras ideas evolutivas como "la mano invisible" (Smith) o la idea de un fenómeno social como "resultados de acción humana, pero no de diseño humano" (Ferguson). Estas ideas luego fueron

desarrollados por los pensadores liberales del siglo XX como Ludwig von Mises, Friedrich von Hayek y otros (ver también la discusión de Jon Elster de "consecuencias no intencionadas" en *Tuercas y tornillos*, Cambridge, 1990, 91-100). La perspectiva escocesa, que Darwin conocía, ganó fuerza después de su teoría evolutiva se estableció en biología desde los años 1860. Ver también Toni Vogel Carey, "The Invisible Hand of Natural Selection,"

Biology and Philosophy ["La mano invisible de la selección natural", *Biología y filosofía*], 13, 1998, 427-442. Sobre el impacto de Darwin en filosofía, ver John Dewey, "The Influence of Darwinism on Philosophy," ["La influencia del darwinismo en la filosofía"] (1909) en *The Sacred Beattie and Other Great Essays in Science* [El bicho bolita sagrado y otros grandes ensayos de la ciencia] (ed. Martin Gardner), Oxford, 1985, 20-31.

Things [Diseño de cosas cotidianas] de 1988, que toma aspectos de uso y rediseño en máquinas, instrumentos, aparatos y apliques de uso diario. Una cita de Norman: "las mejoras pueden tomar lugar a través de la evolución natural siempre y cuando cada diseño previo sea estudiado y el artesano esté dispuesto a ser flexible. Los aspectos malos deben ser identificados. Los artistas populares cambian los aspectos malos y mantienen los buenos. Si un cambio empeora las cosas, se sigue cambiando en la siguiente vuelta. Eventualmente los aspectos malos se modifican y se convierten en buenos, mientras que los buenos se mantienen." También debe hacerse mención de otro libro del campo del diseño, *How Designers Think* [Cómo piensan los diseñadores] (1980) de Bryan Lawson. Lawson no es un historiador; al igual que Norman, ve al diseño desde la perspectiva de un diseñador y arquitecto en funciones. Sostiene al respecto que representa "... un punto de vista poco glamoroso de los problemas de diseño", e insiste en que "los problemas del diseño y las soluciones de diseño son inexorablemente interdependientes...". "La imagen pública estereotipada del diseño retrata la creación de nuevos originales objetos y ambientes inflexibles...", pero "...la realidad es que el diseño generalmente es un trabajo de reparación." Entre los biólogos que han estudiado la tecnología desde una perspectiva evolutiva, debe nombrarse a Peter Medawar y Stephen Jay Gould. En el mundo de la computación, o más bien, entre los desarrolladores de software, hay una discusión extensiva desde los años 1990 en torno a las ventajas de convertir al rediseño más que al diseño (para seguir con la terminología de este artículo) en un método sistemático —una discusión que fue vinculada con la cuestión de ventajas de fuentes abiertas (*open source*), es decir, códigos de programas con acceso público, y al desarrollo del sistema operativo Linux, que es abierto y por lo tanto puede ser continuamente mejorado por cualquiera. Eric Raymond ha sido un nombre clave en esta conexión.

Estos son individuos y publicaciones que en diferentes formas han argumentado a favor de ver al diseño como rediseño, aunque generalmente me he limitado a nombres del mundo anglosajón. Ninguno de estos autores utiliza el término "rediseño" como un concepto central como intento hacer aquí —asumo la responsabilidad de esa sugerencia. Adopté la palabra rediseño de mi ex colega Svein Gusrud, un diseñador de muebles y profesor noruego de la Escuela Estatal de Artesanía y Artes Aplicadas (*Statens håndverks- og kunstindustriskole – SHKS*) en Oslo, que utilizó la palabra en el título (aunque no en el texto) de una charla no publicada que dio en Londres en 1986 y que tuve la oportunidad de leer. En ese momento me di cuenta que tal vez una palabra, aunque en un sentido expandido, podría ser útil como correctivo a la noción de diseño. Me doy cuenta de que la palabra "rediseño" tampoco es un concepto ideal. Es posible, por ejemplo, criticar mi descripción de la selección natural como un proceso de rediseño porque donde no hay una cuestión de diseño tampoco puede haber una cuestión de rediseño. Por la misma razón, tal vez sea problemático hablar del rediseño de objetos de la naturaleza (*naturfacts*). El concepto de rediseño tal como es utilizado acá también puede ser criticado porque puede ser comprendido como "imperialista", al igual que la palabra rediseño. Es decir, sin distinguir entre la creación de un proyecto para la producción y el proceso de producción o del trabajo artesanal (un problema que el diseñador británico señaló en los años 1960 en su importante trabajo *The Nature and Art of Workmanship* [*La Naturaleza y el arte del trabajo artesanal*]). La palabra "mejora" es menos problemática en este contexto, pero le falta el fuerte contraste lingüístico con respecto a la palabra "diseño" que tiene el concepto de rediseño. Así, aunque el concepto de rediseño utilizado aquí sea todavía algo áspero y poco definido, creo que su valor como suplemento y correctivo de la palabra "diseño" supera estos puntos débiles.

Muestra itinerante

2007 - 2008

Espacio Contemporáneo de Arte

9 de Julio y Gutiérrez - **Mendoza.**

Inauguración: **4 de abril**

Cierre: **27 de abril**

PREMIO :: 07 |
FUNDACION ANDREANI 08 |

 **FUNDACION
ANDREANI**

Fundación Andreani - Suipacha 272 - CP C1008AAF - Ciudad de Buenos Aires
Tel 011 - 4328-3993 - info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

Sobre la música¹

Conexiones entre la tarea proyectual y el más antiguo de los productos sin materia

Lucas López²

El extraordinario efecto que provoca la música promueve la inspiración durante el acto de diseño. El sentido metronómico de los sonidos durante el proceso de trabajo induce en nuestra tarea diaria a la configuración del diseño, ¿o acaso no existe una relación intrínseca entre interlineados, espaciados, formas en un posible plano/pentagrama junto a las claves, los silencios y las alteraciones? Existe, en mi opinión, una relación íntima entre el racionalismo musical y el proyectual. Así lo demuestra, por ejemplo, el pentagrama de la Pieza para Piano op.11 N° 2 de Arnold Schoenberg en la versión de Ferruccio Busoni, una exquisita pieza sonora cuya morfía visual no le va en saga, con una admirable puesta en página y una articulación en el plano muy sabia. Casualmente, el diseñador Karl Gestner define la noción de articular —esencial en el medio gráfico— como un recurso expresivo que obra de manera automática: la melodía como secuencia, como “composición”.

Según las enseñanzas del maestro místico y compositor Gurdjieff, en aquellas aldeas de Asia donde se dedican al comercio textil, participan hombres, mujeres y niños, divididos en grupos y jerarquías, de la confección de una misma alfombra, acompaña-

dos desde el comienzo hasta el fin del trabajo con música y cantos. En esa labor los tejedores manipulan sus agujas, bailan una danza especial y en su diversidad los gestos de todos hacen un único y mismo movimiento, siguiendo el ritmo. Según deja testimonio Gurdjieff, “el diseño y los colores de las alfombras se correspondían con la música y son su expresión por medio de la línea y el color, de modo que las alfombras bien podían ser los registros de esa música, las partituras que permitirían la reproducción de las melodías”. La experiencia de música, danza y trabajo inspira y estimula a la totalidad de los integrantes en su conjunto, en un proceso algo complejo de explicar por medios lógicos o racionales.

En Fluxus el pensamiento musical del influyente artista Joseph Beuys se involucra en su obra junto a la percepción compleja tridimensional. Es por eso que, en muchos de sus objetos existe una fluidez entre la interpretación visual y auditiva. En cambio el compositor John Cage, influido por el budismo zen, sostenía que la música se encuentra en todas partes, no importa tanto componerla como oirla. Revisando el catálogo *Una larga historia con muchos nudos, Fluxus en Alemania 1962-1994*, existe una pulsión por interpretar visualmente aquello que sus performances, conciertos e improvisaciones

musicales dictaban. Repasar las partituras enmendadas, corregidas o destruidas, anotaciones al azar y tachaduras sobre todo tipo de soporte, palíndromos, epístolas y diagramas, collages y experimentaciones con recortes de diarios, vinilos rotos dialogando con escrituras y poemas, libros intervenidos, objetos encontrados, cajas y arte-correo de los numerosos integrantes de Fluxus nos habla de una clara simbiosis entre imagen y sonido, diseño y música. Interesado en «todo tipo de vanguardia» el fundador George Maciunas estudió arquitectura, diseño gráfico y teoría musical desde 1949 a 1954 y creó el colectivo a partir de sus anhelos concretistas, esparciendo la semilla del flux-art (diseño, música y vanguardia) en Estados Unidos, Europa y Japón en paralelo.

Con la música sonando el diseño comienza a ser, a existir, a cocinarse. «El hombre contiene la música en sí mismo» según *El Lenguaje de la Formas y los Colores* (Goethe, citado por Kandinsky, en *De Lo Espiritual en el Arte*, 1910) es un comienzo de texto ineludible, imborrable que refuerza esta reflexión arriesgada. En los albores de la profesión, el genio pionero de Alex Steinweiss diseñó usando herramientas como reglas, acuarelas, aerógrafo, tinta y papel, pero fueron sustanciales (además de la compañía de sus gatos) los dictados de piezas musicales como *La Bohème* de Puccini, *Los Preludios* de Claude Debussy y *la Sinfonía Número 2* de Brahms (según Kandinsky, «los músicos más modernos, como Debussy, crean impresiones a menudo tomadas de la naturaleza y transformadas en imágenes espirituales por vía puramente musical»).

Las metáforas visuales y las asociaciones de Steinweiss nacieron de tales sonoridades. Piezas de grandes compositores como Petrouchka de Stravinsky y Don Giovanni de Mozart lo guiaban incluso en sus pinturas de tiempo libre. El diseñador Alvin Lustig escuchaba en sus oficinas «salvajemente chic» a Haydn y Mozart, complementando con Mark Warnow y el sonido de otras *big bands*. Lustig, cuyo «buen diseño» se convirtió en una guía de la arquitectura, las modas y tendencias de posguerra, sostenía que el lugar donde la gente trabaja revela su estilo, diferenciado al creativo de aquel menos imaginativo a partir de la configuración de un espacio atractivo. Esta es una de las razones por la cual sus oficinas eran modernistas y funcionales, aprovechando espacios reducidos con el uso de materiales transparentes y líneas verticales y horizontales.

Mucho más acá en tiempo, una pieza gráfica de excepción como *Fine Time* de New Order (Peter Saville, 1988) no pudo haber sido concebida sin el embrujo nocturno de sus beats sonoros y su pulso cardíaco, aquel que promueve la pista de baile y pasa sin escala al tablero del diseñador. El sonido inoculado en el espíritu gráfico de la pieza transmite el estado de ánimo pop y el mood de la sociedad de consumo.

En cambio el diseñador Sir Vaughan Oliver corporiza respuestas emocionales intensas en distintos planos, tanto físico como emocional y mental. Para Oliver la conexión con la música es visceral e íntima, y una manera de disfrutar el momento, dejando de lado la realidad mundana, el aquí y ahora. Según Oliver «la música me toma, cambia mi humor

1> Publicado 07/01/2008 en el FORO ALFA. URL: <http://www.foroalfa.com/A.php/Sobre_la_musica/120>

2> Egresado de la Universidad de Palermo con el título de diseñador gráfico. En 2005 realizó el Curso Superior de Programación y Diseño de

la Imagen Institucional a cargo de Norberto Chaves, Rubén Fontana y Raúl Belluccia. En 2002 realizó el Posgrado de Actualización en Diseño Digital de la Universidad de Buenos Aires (PADD). En 1997 realizó en Buenos Aires un workshop con David Carson.

Es, desde 1996, co-fundador y Director Creativo de Pump Diseño, donde desarrolla actualmente su actividad. Es editor del proyecto colectivo *Acido Surtido*. Colaboró con la revista tipoGráfica desde 1998 y hasta su última edición.

y me lleva a donde sea. Cuando asisto a un show la música me afecta físicamente y no pienso racionalmente cómo la describiré». Las recurrencias gráficas de Vaughan Oliver, es decir, sus texturas líquidas, sus enigmáticas imágenes, la constante articulación entre tipografía y espacios y ese contenido oscuro y laberíntico no sólo influenciaron a cientos de diseñadores en el mundo, sino que 4AD (sello discográfico que diseña) fue durante buen tiempo el estereotipo (acaso con tono insidioso) de música para diseñadores. Las asociaciones cenestésicas que poseen sus piezas gráficas describen a la perfección su campo de sentidos, ligando armoniosamente la vista, el tacto y por supuesto el oído. El «océano de sonido» (precioso término del crítico musical David Toop) opera como un *medium* de la idea en el proceso creativo y la rutina de trabajo. En cambio, el acto del diseñar en el suizo Niklaus Troxler se sustenta en el patrón, las estructuras y los contrastes del jazz, la música que siempre sueña en su estudio y que desde joven lo involucró con la escena, organizando festivales

y diseñando monumentales afiches sobre el género. En otro orden, y finalizando a título personal es una clara ventaja crear diseño con la fascinante Nico (Chelsea Girl, 1967). La voz distintiva y levemente gélida de la esfinge tendrá su resonancia en el ambiente y en la composición visual. En el mismo plano superior, sucede lo mismo con los paisajes ambientales para Aeropuertos y Films de Brian Eno, sonidos que promueven un aprendizaje, evidencian una evolución y expanden la conciencia (creativa).

Bibliografía

Federico Monjeau: «La invención Musical», Paidós, 2004.
 Karl Gestner: «Compendio para Alfabetos, Sistemática de la Escritura», Editorial Gustavo Gili, 2003.
 Mirta Córdoba de Parodi: «Música y Terapia», Ediciones Indigo, 1998.
 Peter Saville: «Designed by Peter Saville», Emily King, 2003.
 Vaughan Oliver: «Visceral Pleasures», Rick Poynor, Booth and Clibborn, 2000

Luján Baudino no dudó en suscribirse	Mireya Beltrán disfruta ramona en Bogotá
Marina Benito se suscribió gustosa	Magdalena Pérez Balbi renovó suscripción

Modern love

La travesía de Wus, joven diseñador mendocino quien, tras indagar en la historia del diseño en Cuyo, el año pasado dio con una cantera epistolar de la modernidad vernácula¹

Gustavo Quiroga²

tomás maldonado
 josé e. uriburu 1170
 buenos aires
 argentina
 teléfono 41-4646

buenos aires
 20 noviembre 48

querido césar,
 discúlpame que no te haya escrito; atribúyelo a una negligencia, que domina hoy algunos aspectos exteriores de mi vida.
 stop.
 me preguntas en tu carta qué suerte ha corrido el salón de nuevas realidades. durante diez o quince días escuchamos imbecilidades. de todo género. leemos las críticas que son igualmente imbéciles. y el día de la clausura vamos a retirar, con orgullo pero sin ningún desdén, nuestras maravillosas locuras. y así seguirán sólo los fuertes, hasta el final de nuestros días. es una fatalidad. de amor. de fervor.
 trabajo mucho en la actualidad. desarrollo una serie de composiciones sobre lo que los geómetras llaman clotoide, una forma espirálica y sinuosa.
 el problema es el de siempre: creación y destrucción de un espacio. búsqueda del planismo absoluto. y del planismo absoluto

el gran salto (¿cuándo? ¿dónde?).
 ¿tú qué haces?
 hace unos días me encontré con tu amigo (?) moliné; discutimos reciamente sobre arte. no entiendo nada. no entenderá nunca. insuficiencias del "cuore" o del hígado. tú puedes elegir.
 es una lástima que no estés aquí. extraño tus visitas o mis visitas tan llenas de sorpresas y novedades técnicas. tus conversaciones bajo la chimenea tubular de acero inoxidable, escríbeme cualquier cosa saludos a colette
 tómas

.....
 tomás maldonado
 josé e. uriburu 1170
 buenos aires
 argentina
 teléfono 41-4646

césar jannello
 josé v. zapata 30
 mendoza

buenos aires,
 21 de mayo 1949
 mi querido césar,

te confieso que me ha alegrado enormemente saber que no estás "solo en mendoza". te

1> Por su valor documental, se ha respetado la tipografía original de las cartas.
 2> **Gustavo D. Quiroga.** 1981. Diseñador Industrial de la FAD UNCuyo. Realiza

gestión cultural junto a Mariana Mattar y Sebastián González. Dirige ED Contemporáneo, espacio de arte y diseño y GUÓN! (la primera colección de diseño

mendocino). Y preside la Fundación del Interior, institución que alberga la única colección patrimonial de arte contemporáneo y diseño de la provincia de Mendoza.

mía por tu suerte. ciudadano hasta la médula, no simpatizo con las provincias. más todavía: las juzgo de tal modo peligrosas que cuando un amigo que estimo intelectualmente parte para el interior, lo veo irse como a quién baja a los infiernos, o, mejor, como a quién parte seducido por la "volupté de se perdre", de que hablaba el pobrecito rimbaud. la verdad, la otra verdad que yo olvido cuando pienso así, es que la calidad siempre se salva, rara vez zozobra. es lo que felizmente compruebo a través de tu carta. César está bien, me digo. tiene tres o cuatro amigos, "planes de acción" y buenas ideas para llevarlos a cabo. estás logrando crearte un climax culturalmente favorable. tu pequeño edén. es todo lo que se necesita. o, al menos, lo que "nos dejan necesitar". no hay que olvidar que no mandamos nosotros, mandan "ellos", los de la acera de enfrente. me gusta tu propósito de no hacer "arte puro". yo estoy convencido que hay que alejarse cada día más de "lo artístico". desde el renacimiento estamos acostumbrados a imaginar el arte como una entidad especialísima, pura, separada de las técnicas y de los oficios, y al artista como una personalidad diferenciada, con licencia para todo, gesticulante, neurótico, hipersensible... debemos luchar contra esta aberración. el ideal: no ser más considerados pintores sino inventores de objetos funcionales y estéticos. todo tiene la misma dignidad estética. la "nueva visión" es una totalidad. liquidar el mito de la "pittura". y todo esto con humildad, sin creerse elegido o muy por encima del que pinta una puerta o maneja un torno. los que trabajamos en la ruta de la "nueva visión" tenemos mucho que conversar con un pintor que sabe pintar de modo impecable la superficie de una puerta y también con un buen tornero, pero nada, absolutamente nada, con un paisajista o un escultor de pomonas. me pedís consejo sobre tu pintura. puedo contarte mis inquietudes. no creo que haya brechas más abiertas que las que seguimos hoy los artistas concretos, pero no creo que sea posible abrir nuevas brechas sin antes

realizar completamente el programa, que han propuesto a la humanidad los "pioneers" de la nueva visión hasta tanto no haya sido realizado en su totalidad el paso de la pintura-pigmento a la pintura-luz. claro está, que dentro de los límites de la pintura concreta, todavía pintura-pigmento, debemos tratar de ejercitarnos en el uso de ciertos elementos psico-biológicos y estéticos que han de darse indudablemente en la práctica futura de la pintura-luz, elementos más o menos comunes. mis investigaciones actuales están enderezadas a crear o hacer vibrar estéticamente los vacíos; es un modo sutil de preparar la sensibilidad de los hombres para la nueva estética de la luz. hay que acostumbrarse a manejar lo ilimitado. creo que es la orientación más progresista en el seno del arte concreto. ya hablaremos más personalmente. magnífica tu idea de la industria de muebles! me parece que tú eres el único hombre que puede hacer mucho en ese terreno. como habrás visto por la exposición he colaborado con amancio. en verdad que no es fácil convivir con él. pero después de haberlo tratado un poco uno llega a la conclusión de que es un buen muchacho, tal vez demasiado solo. y la soledad es la causa de todos los males, de todos "sus" males. mis saludos a colette y a tus niños tuyo tomás

.....
amancio williams

bs as 30 de mayo de 1949

querido César,
creo que pocas veces se ha hecho en bs as una exposición tan buena y tan bella. lo que me dices de realizarla otra vez en mendoza por intermedio de instituciones oficiales; hay que sacárselo de la cabeza. yo estoy hartito de trámites con la administración pública.

te imaginarás cargué con todos los gastos, no bajaron de seis mil \$.
me dijo tomás que te encontrabas muy aislado en mendoza. evidentemente ese es un inconveniente pero aquí hay otros más graves, en bs. as. la vida se está haciendo imposible y las comunicaciones son malísimas. deberías arreglar bien tu taller y encerrarte varias horas. ¿te acuerdas cómo proyectastes tu silla y lo que te ayudaron unos pocos fierros y herramientas de la obra de mar del plata!
¿la fábrica de cerámica colbo en qué anda? muchos saludos amancio

//// si quieres venir unos días puedes vivir en casa (tigre) y utilizar el taller así no te cuestan los viajes, pensé decirte esto para que vinieras a la exposición pero con el traqueteo me olvidé

.....
argentina i.p.c.
instituto para una cultura progresista
tomás maldonado
josé e. uriburu 1170
buenos aires
argentina
teléfono 41-4646

central max bill
limmattalstrasse 253
zurich 10
suiza
teléfono 567 567

buenos aires
29 junio 1949

César Jannello
José V. Zapata 30
Mendoza

mi querido César:
lo que tendrás ante tus ojos es "ciclo", revista de arte moderno. arte concreto + su-

realismo, léase entre líneas "de vanguardia". con todas las limitaciones y concesiones que publicaciones de tal naturaleza implican. el arte concreto es lo más opuesto que puede darse al surrealismo. éste exalta lo irracional, lo onírico, lo inconsciente, lo automático, todas las matices de la expresión barroca, nosotros, los concretistas, todo lo contrario. pero ¿qué hacer? nuestros enemigos son comunes, aunque algunas niñas encuentren más "chic" hablar del pseudo-surrealista Dalí que del arte concreto, no hay duda que el filisteo medio, los dromedarios abúlicos de la crítica, los "premios nacionales" y los ministros del "p.e." nos odian por igual. nos peleamos mucho. a mi me cuesta una barbaridad tragar las filosofías surrealistas. el psicoanálisis me da dolor de estómago. la teoría del absurdo y del azar es absolutamente equivocada. la concepción surrealista de lo maravilloso es opuesta a la nuestra. ellos identifican, o casi, lo maravilloso con lo desconocido natural, nosotros, en cambio, sostenemos que lo fundamental es crear, inventar realidades maravillosas. en fin, pos estas diferencias, y muchas otras más, no he querido figurar hasta ahora en la dirección. no he querido mezclarme oficialmente. la diagramación no se ajusta estrictamente a lo que yo en un principio había proyectado; me he visto obligado a aceptar indicaciones estúpidas de la dirección. la impresión no es buena y los grabados ponen la piel de gallina. tú no te puedes dar una idea de las dificultades que hay para trabajar en tipografía. todas las matrices de linotipo tienen caracteres vulgares. los tipos a mano son increíbles y todas las imprentas los tienen en pésimo estado. los obreros se resisten a la simplificación, han sido pervertidos por cinco siglos de complicación, los consume el vicio de la simetría. creen que eso es lo "artístico". no desespero, sin embargo, hay que hacer siempre, aunque los resultados no sean reconfortantes. hace una semana he conseguido unos tipos -etruscos- en el sótano de la casa Nebiolo. he vendido hasta la camisa y he

comprado toda la familia.
me interesan enormemente todos tus proyectos de muebles.
lidy y yo te recordamos cariñosamente.
tomás

.....
césar jannello
j. v. zapata 30
mendoza

17 julio 1.949
mendoza

tomás maldonado
j.e.uriburu 1170
buenos aires

querido tomás:
recibí tu carta, escrita en un papel del i.p.c..
-todavía no sé de qué se trata pero lo imagino por el título. te agradezco la lista de libros, ya la he entregado a la biblioteca de la universidad para su compra urgente.
respecto a ciclo. en primer lugar esa mezcla de cosas tan diametralmente opuestas como muy bien me puntualizas me parece desastrosa y profundamente opuesta al arte concreto, que es orden, claridad, triunfo de la inteligencia sobre lo puramente sensible, arte colectivo contra un individualismo romántico. finalmente, solo se justifica si me dices que es un fin unido a un principio.
tampoco la palabra progresista me parece adecuada, ya que el arte concreto trabaja con valores que son permanentes para el hombre y que no se trata de un movimiento que continúe la cadena de los ismos. es el movimiento definitivo de la revaloración en todos los órdenes de la visión.
lo de la pintura luz de que me hablas en tu carta anterior, tampoco lo veo así, para mí el futuro de las artes de la visión está en la articulación de espacio luz. el arte concreto actual es la resolución del problema en las dos dimensiones. no creo que sea necesario trabajar con luces, eso es como creer que la

presencia de la materia en pintura esta en la representación de la materia, y no en la materia misma que emplea el "artista". puede también que yo haya interpretado mal lo que tú piensas cuando dices pintura luz.
lo que me dices de los tipógrafos ocurre igual con los carpinteros, al menor descuido hacen una macana.
por el momento no creo que nadie fabrique mi silla en buenos aires, mas adelante cuando comience a trabajar con un taller podré enviar unos cuantos ejemplares.

.....
tomás maldonado
josé e. uriburu 1170
buenos aires
argentina
teléfono 41-4646

buenos aires
7/9/49
césar, me entero "vía amancio" que ha nacido un nuevo jannello. mis felicitaciones más sinceras a ti, colette y tus niños

no sé si ya te he contado que se inaugurará la 2ª exposición abstracta-concreta en van riel. yo tengo mucho interés en que tú figures con un cuadro o un objeto. no ignoro que eres un poco "remolón" para exponer pero juzga que no puedes faltar a una exposición de esa naturaleza, que es necesario que todos los que trabajamos en este país en la buena línea estén presentes. esta vez trataremos que haya el nivel más alto. ¿es posible contar contigo? contéstame urgentemente.
mis saludos tomás

.....
tomás maldonado
josé e. uriburu 1170
buenos aires
argentina
teléfono 41-4646

buenos aires, 27/1/50
mi querido césar,
he retomado mi dialogo con la pintura. no hay duda del diseño, la tipografía y los muebles, me hacen feliz, pero la pintura me da alegrías de otra naturaleza, de las que no puedo prescindir. después de haber pintado varias horas, con fervor, bien e invención, uno sale a la calle feliz de un modo especial.
hoy he comenzado a diagramarle a amancio y señora la "carta de atenas". pienso hacer una cosa de una gran austeridad tipográfica, legible y nada retórica.
saludos
tomás

.....
tomás maldonado
j.e.uriburu 1170
capital

sr. arquitecto
césar jannello
zapata 30
mendoza

12/9/50
buenos aires
mi querido césar,
mis felicitaciones por la nueva versión de tu silla. creo has llegado a la definitiva. la parte metálica es ahora perfecta. la supresión de las gomas es una excelente idea. igualmente el redondeamiento de la parte inferior del respaldo, que la mejora muchísimo plásticamente. soy de la opinión sin embargo que no debes dejar de estudiar la posibilidad de realizar el respaldo y el asiento en madera curvada; la unión del elemento metálico con la madera curvada aún en el caso del respaldo. como ves ahora te propongo una nueva "invitatio au voyage". no me tengas en cuenta: tu silla es perfecta y debes rechazar las tentaciones del diablo (yo, en este caso) seré tu representante. pero no pongas excesivo énfasis en la "comisión". entre bandidos debemos ayudarnos con el mayor desinterés.

el 2 de octubre se inaugura la exposición "hlito- iomi- maldonado" en el instituto de arte moderno. confío que tú vendrás para esa fecha.
tomás maldonado

.....
buenos aires
13/11/50
mi querido césar,
tu severidad me ha hecho sentirme muy culpable. nada, ni la tormenta de mil cosas en que estoy metido, puede justificar mi silencio. la exposición tuvo un inquietante éxito. puede decirse que el público respetó nuestro arte. no discutió, ni insultó, no opinó en voz alta. más todavía: me compraron cuatro cuadros. ¿debo alegrarme o angustiarme? siempre se tiene la idea de que el fracaso momentáneo es lo único que corresponde al éxito profundo. confío que se trate solo de una situación pasajera.
en la actualidad, estoy pasando en limpio antiguas ideas sobre la forma. vivo en la emoción de descubrir todos los días nuevas posibilidades teóricas y prácticas. el problema de la forma en relación al ornamento me ha llevado al estudio en profundidad de los orígenes históricos de este último.
si vienes por aquí podrías ayudarme en dos tópicos del curso: "arquitectura y diseño" y "mueble y diseño".
en 10 días me mudaré a san isidro a una casa y en abril me instalaré en buenos aires, en santa fé y azcuénaga, en un departamento hoy en construcción.
cuéntame, puedes enviarme los planos de tu casa?
mis saludos
tomás

.....
arquitecto amancio willians
buenos aires estudio carlos pellegrini 1248
teléfono 42/5102

sr. arquitecto
césar jannello
josé v. zapata 30
mendoza

buenos aires 9/12/1950

querido césar:
tú carta llegó por casualidad, abierta y sin
estampilla.
me alegró muchísimo que tú y los tuyos es-
tén bien.
alguien me dijo que el rector de la universi-
dad estaba muy contento contigo y que te
iba a nombrar director de la escuela de ce-
rámica, también oí decir que te estás por
construir una casa.
un gran abrazo y feliz navidad
amancio

.....
cerrito 1371 buenos aires argentina
teléfono 42 1347
tomás maldonado
buenos aires, 11.7.53

arquitecto
césar jannello
clarck 479
mendoza
argentina

mi querido césar,
tu proposición me interesa, yo estaría dis-
puesto a aceptar siempre y cuando tú me
eximas de la obligación de pasarme un mes
en mendoza. solamente podría viajar por
una semana y resolver el problema del se-
ñalamiento e interiorizarme de las necesi-
dades y preferencias publicitarias del comi-
té organizativo de la feria. de regreso a
buenos aires, yo proyectaría todo el trabajo
pedido y te lo enviaría por correo. llegue-
mos o no a un acuerdo, te agradezco ha-
berte acordado de mí.
maldonado

arquitecto amancio williams
buenos aires estudio carlos pellegrini
1248 teléfono 42/5102
bs. as. 5/10/53

querido césar:
te escribo pues tengo que coordinar varias
cosas para el futuro y desearía que me con-
testes dos líneas.
tus sillas de piolas son muy buenas, ¿cuán-
to cuestan? quizás me quede con la casa
de m.d.p. en ese caso vendería muchos de
los muebles y pondría tus sillas de maderas
y estas.
he visto unas estampillas sobre la feria, muy
buenas.
muchos recuerdos
amancio
he revisado tus cartas, te agradezco mucho
tu cariñosa carta que me mandaste cuando
murió papá.

.....
buenos aires 12/3/54

querido césar

recibí tu telegrama pero no me es posible ir
por lo tanto, barbudo, te espero el 19 y arre-
glamos aquí. traete: las fotos y los planos
de la feria. los originales de los muebles di-
bujados allí. todos los muebles que tu ten-
gas actualmente hechos, silla tuya con do-
ble curvalínea, silla para chicos, etc. te ade-
lanto que hemos recibido tu silla aquí con
buen resultado.

saludos a todos de petaca

.....
oam³
horacio baliero
juan manuel borthagaray
francisco bullrich
alberto casares ocampo
alicia cazzaniga

gerardo clusellas
carmen córdova
jorge goldemberg
jorge crisetti
eduardo polledo

gerardo f. clusellas
oam bs.as./argnt.
cerrito 1371
buenos aires
césar:
1°) de la plata posiblemente tengamos que
limpiar cuentas pues yo ya perdí la noción.
2°) necesito \$ \$ y más \$ así que trata de co-
brar lo que puedas y mandármelo.
3°) ¡asombro! m.k. vino lo mas tierno que se
pueda imaginar, quiere que apuremos todo
pues el padre tiene plata para empezar la
obra.
4°) el próximo n.v. esta dedicado a amancio
y recién el otro a la feria.
5°) me enoja tu crítica de cómo guardo los
negativos, los tengo perfectamente guarda-
dos todos y te lo mandaré a la brevedad.-
estoy cansadísimo por un trabajo constante
y ordenado
saludos
petaca.

.....
santiago
27 de julio de 1954

querido alberto.
cuando me fui a mendoza, creí que era po-
sible trabajar absolutamente solo y que me
bastaban los libros, después me he conven-
cido que la relación es indispensable.
actualmente consulto todo lo que hago con
tedeschi, que es un crítico inteligente y exi-
gente, pero no me basta; tengo grandes es-
peranzas en un intercambio contigo y con
godo.
recibe todo mi afecto
césar

3> organización arquitectura moderna. El
uso de la minúscula en nombres es mili-

tante. Integrada por la lista de nombres
que figura arriba. Desde oam se hizo la

gerardo f. clusellas
oam bs.as./argnt.
cerrito 1371

3/agosto/54
césar:

¿qué pasa que nadie escribe?
me invitaron a hacer un curso pero no me
es posible por falta absoluta de dinero.
todo se diluye salvo por suerte que oam sigue
firme con ese paso retardado pero seguro;
saludo de petaca

.....
gerardo f. clusellas
oam bs.as./argnt.
cerrito 1371

19 / agosto / 54
m.k está mucho más suelto por lo tanto
nuestra relación anda mejor.-
hacé el proyecto y mandámelo, yo no tengo
ni las medidas del terreno.-
el ñato esta muy apurado y necesita pedir di-
nero al banco lo cual no se puede hacer sin el
proyecto, así que tendrás que apurar el tren.-

.....
escribí seguido
petaca.-

.....
nueva visión editorial cerrito 1371
buenos aires/ argentina/ teléfono 421347
nv nueva visión
revista de cultura visual
aparece cada tres meses
artes,
arquitectura
diseño industrial artes gráficas

sr. arq. césar jannello
clark 479
mendoza

revista nueva visión que dirigía Tomás
Maldonado.

me entero por alicia que están con entusiasmo de las cerámicas de colette. si son lo suficientemente puras –como confío– me gustaría publicarlas en la revista. estoy trabajando mucho, sin embargo, debo decirte que mi interés por seguir en este país ha decrecido alarmantemente. mis saludos, tomás

gerardo f. clusellas
oam bs. as. / argent.
cerrito 1371

22/10/55
querido césar:

por lo visto los incendios están a la orden del día y los males nunca llegan separados. arriba ánimos y adelante con los faroles.

francisco b. llega el 12 de noviembre y por fin tendremos un detalle completo y total del encuentro bill - maldonado que es hoy por hoy el único lugar del mundo tranquilo y separado de este ir y venir. grandes saludos cordiales de petaca.

gerardo f. clusellas
oam bs. as. / argent.
cerrito 1371

29 de noviembre / 1955.
estimado cesar

por comentarios de tomás me enteré de que bill quedó sorprendidísimo con el pabellón mendoza.

aquí las cosas se precipitan de día en día y creo imprescindible adoptar una línea de coherencia individual mayor. es muy posible que el año 1956 no me encuentre revistando en el grupo o.a.m., mejor dicho me separo de él, sin peleas,

sin apuros. me quedo con mi cuenta en cerrito y con el contacto personal con los integrantes de dicha firma pero no más formando parte del mismo. pienso dedicarme a retomar viejas líneas, pulirlas y mejorarlas o en última instancia si es que para nada sirvo ¡al tacho! saludos de petaca.

césar jannello,
mendoza

querido gerardo

no me siento bien en mendoza, esta sarta de mediocres están haciéndome la vida difícil. después de la feria, el trabajo en la escuela de cerámica - unc es casi imposible. algunos profesores han juntado alumnos para enfrentarse a nuestros planes. se oponen a la simplificación y utilidad de un producto. las clases de visión-son muy discutidas como si pintar igual que el "maestro" fuese lo que está bien. pronto mi vida tomará otro rumbo. me voy sin ser reconocido por tanto trabajo que he dejado hecho.

saludos fraternales
césar

Medio siglo y 2 años después...

Es el tercer día de diciembre de 2007 y en el departamento que ocupa el colectivo Ed Contemporáneo en la ciudad de Mendoza, Wustavo edita material de Guón! 007, colección de diseño mendocino, cuando es interceptado por una llamada de Tite Barbuza⁴, de pienso diseño Trín trín trín...

W: ¿Hola?

T: Escúcheme, ¡callesé!

W: Ehh... ¿cómo le va, amiga?

T: Bien, le tengo una misión: véngase a Baires que viene Maldonado

W: ¡Pero no tengo un peso!

T: no me importa, usted tiene que seguir hilando las cartas y el material de Jannello-Boccaro que ha rescatado.

W: ¡Uf! Bueno, no sé si puedo, veo cómo hago.

T: Lo espero aquí, un beso....Tu tu tu

W: !

Hago cálculos:

El 4 y 5 arranca Tomás Maldonado, un itinerario, la muestra homenaje en el MNBA acompañada de un ciclo sobre arte concreto y los comienzos del diseño argentino, más una muestra de Ulm.

El 6 inaugura Genealogías del Sur en el Malba, curada por Carolina Muzi y orquestada por Arturo Grimaldi, a quienes conocimos en octubre a propósito de Guón! 007, donde expusimos piezas de la Feria de América. En Buenos Aires está Martha Levisman la mujer de Clusellas, que tiene un interesante archivo de diseño y arquitectura contemporánea que podría ayudar a sacarnos muchas dudas sobre estos hallazgos....

Y la Tite me ha obligado a seguir hilando este amor moderno. ¡Son más que muchas las razones para hacerlo! Matías Jannello, el hijo de los "Eames argentinos", se ofrece a viajar con su camioneta Datsun 86, con huellas de granizo mendocino en el parabrisas... Hay lugar para viajar y dormir tres, con una cúpula cerrada con carpa y piso acolchonado. Obligado a abaratar costos y, sobre todo, pasarla bien, llamé a Coqui (Jorge Specogna⁵) quién se convenció y en dos horas nos fuimos. El

4> **Tite Barbuza**. diseñadora, directora de arte, editora. Egresada de la FAD UNCuyo, se inicia a fin de los 80 en la industria discográfica: diseño tapas emblemáticas como "Doble Vida" de Soda Stereo, junto a Alfredo Lois, "Habitaciones Extrañas", de los Enanitos Verdes, o "Para Terminar" de Fricción. Emigra a Los Angeles primero y a

Barcelona luego, donde hizo el libro "Barcelona Club Flyers" (ACTAR); colabora en el festival Sonar y edita la sección b-seen de la revista b-guided. En 2004 vuelve a su tierra, donde diseña sus propios viñedos y vinos y participa activamente en el despertar cultural de la provincia.

5> Diseñador gráfico egresado de la FAD

trío resultaba lo suficientemente ecléctico en ideas y edades como para no aburrirse. Matías y Coqui no se conocían.

4/12/07 10:03 AM
edcontemporaneo@gmail.com wrote:
Carolinda:

Me voy con Matías (el hijo de César y Colette) ¡se ofreció a que vayamos en su camioneta! ¡Un aventurón argenlatino! Él se está reencontrando con un pasado difícil, lo bueno es que me ha permitido destapar todo asumiendo las consecuencias emocionales. Pienso que sus padres fueron tan importantes que en realidad son un patrimonio universal y no se los puede perder...¡vamos!

El viaje duró 1024 km por la extensa pampa. Arribados a la ciudad con la misión DISEÑO, armamos un itinerario azaroso para empezar.

sms: ¿¿En viaje??
Toy a mil. Wuscame cuando llegues. 1b

5/12/07 0:22 AM
edcontemporaneo@gmail.com wrote:
Caro, con Tomás estuve hoy, el viejo, un capo. Quedamos en q mañana veíamos el material, poco se acordaba. Igual vio la torre de la feria en una postal que él diseñó y nos felicitó por

UNCuyo. Fundador de la Agencia de Diseño Social Utopía, miembro del Estudio Magallanes y director creativo de la comunicación visual de la ciudad de Mendoza. Colabora con ED Contemporáneo y GUÓN! Colección de Diseño Mendocino

el proyecto....¡divino el abuelo! Sí, me interesa que me contactes con Martha Levisman... Mañana te veo en la inauguración del Malba y luego... nos volvemos a Mza. Dejale un colchón de besos a Kiwi sino la veo,
Gracias mil x todo
w

Verano del 2008
wustavoquirola@gmail.com escribió

Caro, ¿qué puedo hacer en la ramona diseño? Propongo armar como un chat editando algunas cartas conversaciones entre Maldonado, Jannello, Clusellas, Williams, objeto de nuestra travesía. O un informe de qué pasa en el oeste argentino, con el diseño y su incidencia. Palos y flores de jarilla para esta profesión que arrancó cuyana hace exactamente medio siglo, este año...
Wus



crimson
galería de arte contemporáneo

● pintura/ ● dibujo/ ● escultura/ ● instalación/ ● fotografía/ ● video/ ● arte digital

f. acuña de figueroa 1800 / (054 11) 48 63 73 75 / mar. a sab. 13 a 20hs
www.crimson-arte.com / www.creamandsonartylovers.blogspot.com
crimson-arte@speedy.com.ar / creamsong@gmail.com

En la burbuja. Diseñando en un mundo complejo¹

La primera porción del último plato fuerte de un holandés no errante, que pretende un futuro con menos cosas y más personas

John Thackara²

Introducción³

"En la burbuja", es la frase que utilizan los controladores del tráfico aéreo para describir su estado mental cuando se encuentran frente a las pantallas encendidas llenas de flujos de información, metidos de lleno en la corriente del trabajo y manteniendo el control sobre la situación. Vaya suerte la suya. La mayoría de nosotros, en cambio, no sentimos muy lejos de controlar las situaciones por las que pasamos. Atiborramos el mundo con aparatos y sistemas sorprendentes (sobre la cima de los aparatos y sistemas naturales y humanos que ya estaban aquí) sólo para descubrir que estos sistemas complejos parecen fuera de control: son demasiado complejos como para llegar a entenderlos, y no hablamos de darles forma, o refuncionalizarlos.

Las cosas pueden parecer fuera de control, pero siguen estando en nuestras manos. Y un gran número de las situaciones problemáticas del mundo actual son el resultado de determinadas decisiones de diseño; muchas de las cuales fueron malas decisiones, es cierto, pero no somos víctimas de un azar ciego. Los peligros que actualmente amenazan al planeta, nuestro único hogar, brindan un buen ejemplo. Un 80% del impacto ambiental de los productos, servicios e infraestructuras que nos rodean se define en su etapa del diseño.⁴ Las decisiones que toman los diseñadores dan forma a los procesos ocultos tras los productos que usamos, los materiales y la energía que se requieren para fabricarlos, la manera en que operamos con ellos en nuestra vida cotidiana, y qué les ocurre una vez que ya no los necesitamos. Quizás no

¹ Thackara, John, *In the bubble. Designing in a complex world*, London, Paperback, 2006.
² John Thackara estudió filosofía y periodismo en Inglaterra, antes de comenzar a trabajar en la industria editorial en Nueva York. Editó la revista *Design* durante cinco años, luego trabajó como editor de la sección de cultura moderna de *Harpers & Queen*, y como redactor en

temas de diseño en *The Guardian*. En 1987 organizó *Design Analysis International (DAI)*, una compañía de conferencias y exhibiciones con oficinas en Londres y Tokio. DAI organizó eventos en el Centro Pompidou, en el Museo Victoria & Albert, en la Axis Gallery en Tokyo, entre otros. Entre 1989 y 1992 John fue Director de Investigación en el Royal College of Art, y dos veces titular del European Design

Summit. Entre sus doce libros publicados se cuentan: *Design After Modernism: Beyond the Object* (1987), y *Lost in Space: A Traveller's tale* (1995). A lo largo de su carrera, John dio clases en más de cuarenta países. [Nota del Editor]
³ Traducción de Claudio Iglesias.
⁴ Estadística citada en el *Annual Review 2002* del Design Council (London: Design Council, 2002), p. 19.

era nuestra intención, quizás lamentamos el curso que han tomado las cosas, pero lo cierto es que nosotros mismos hemos diseñado el camino hacia los problemas que hoy en día debemos enfrentar.

La premisa de este libro es bien simple: si pudimos diseñar el camino de llegada a nuestras dificultades actuales, también podemos diseñar el rumbo para salir de ellas. Según escribió el científico Herb Simon, "todo aquel que planifica cursos de acción orientados a cambiar las situaciones existentes por otras preferibles a ellas, está diseñando."⁵ También para Victor Papanek, "el diseño es básico en todas las actividades humanas: la puesta en práctica y estructuración de cualquier acto apuntado a una meta deseada constituye un proceso de diseño."⁶ Diseñar es, sencillamente, lo que hacemos los seres humanos.

De esta comprensión del diseño se siguen dos preguntas importantes. En primer lugar, ¿a dónde queremos ir? ¿Cuáles son exactamente esas "situaciones preferibles" o "metas deseadas" de las que hablan Simon y Papanek? En segundo lugar, ¿cómo llegamos allí? ¿Qué cursos de acción deberemos tomar para ir de aquí hasta allí?

Si bien este libro propone esas dos preguntas sobre el futuro, no es un libro de anticipación, ni es un libro sobre lo nuevo. He organizado los capítulos alrededor de diez temas relativos a la vida cotidiana tal como la vivimos ahora, y no a futuros fantasiosos de ciencia ficción. Hablaré de ciertos aspectos de la vida de todos los días en los cuales ya están emergiendo formas de innovación radical: nada de lo que dicen estas páginas es una promesa, o una fantasía que puede convertirse, algún día, en realidad.

Precisamente, una de las cosas que me llevó a escribir este libro fue el hartazgo de la carne podrida de lo nuevo. Muchas de las "situaciones preferibles" de las que hablaba Simon ya existen, aunque de un modo dife-

rente y, a menudo, sorprendente. Una recomendación que puedo darte para el próximo lunes por la mañana es que, después de leer este libro, salgas de casa y camines un rato, simplemente mirando a tu alrededor. Estoy seguro de que te sorprenderá la variedad de innovación social que está teniendo lugar en tu propio entorno. Como me sorprendió a mí.

Dicho esto, es digno de atención el hecho de que la pregunta "¿a dónde queremos ir?" nos pone frente a un dilema en lo tocante al valor de la innovación. Es que hemos construido una sociedad con una fuerte orientación a la tecnología, cuyo desempeño es muy notable en cuanto a la fabricación de medios, pero dudoso y confuso en lo que respecta a los fines. Ya no está claro qué problema estamos resolviendo con todas estas cosas que fabricamos, o qué valor añaden a nuestra vida. Pero mucha gente que conozco asume de antemano que "innovar" en un área significa meramente "añadirle tecnología". La tecnología ha llegado a convertirse en un sistema poderoso y autoreplicante, acostumbrado a que le tengan respeto y a recibir la parte del león del financiamiento de investigación. En el NASDAQ, la tecnología incluso tiene un mercado de valores propio.

Durante la primera etapa de la era industrial (y, a propósito, recordemos que todavía estamos en la era industrial), el progreso y el desarrollo eran entendidos como la producción continua de tecnología y bienes de consumo, y punto. El espíritu de esta época aparece plasmado en una vieja canción de la empresa Matsushita:

"Juntemos nuestras fuerzas con nuestras ideas, dando lo mejor de nosotros para incrementar la producción, ofreciendo bienes de consumo a los pueblos del mundo, sin fin, continuamente".⁷

Situada bajo este ángulo, la tecnología

cambió su estatuto: dejó de ser una colección de herramientas utilizadas para hacer ciertas cosas y se convirtió en un sistema capaz de perpetuarse a sí mismo.⁸ Antes, los beneficios de la tecnología parecían ser transparentes: productos mejores, más rápidos, más inteligentes, usualmente más baratos también. Pero el alcance de la penetración de la tecnología en la vida cotidiana se incrementó, y las diferencias entre los distintos aparatos se atenuaron; la tecnología, en el mejor de los casos, se convirtió en una mercancía; en el peor, en una intrusa en el espacio personal, una forma de crimen incluso, o de polución. Una de las razones por las cuales las *puntocom* fallaron es porque ofrecían muy poco valor que no fuera el de la tecnología en sí misma, en un momento en el que la cultura había cambiado y la tecnología ya no representaba un fin en sí mismo en nuestras vidas.

No estoy proponiendo que nos hemos "desenamorado" de la tecnología; más bien, lo que ocurre es que estamos recuperando el aprecio y el respeto por lo que las personas pueden hacer y que las máquinas no pueden. A lo largo de la modernidad, subordinamos los intereses de la gente a los de la tecnología, una política que nos llevó a la destrucción inconsciente de culturas tradicionales y al socavamiento de formas de vida que tendríamos a considerar primitivas. Las víctimas de este avance de la moderni-

zación no fueron solamente los desventurados pueblos nativos de los bosques pluviales. La idea de "que la gente se adapte" a las nuevas tecnologías nos afectó a todos. Creíamos que la línea de montaje y la estandarización iban a hacer del mundo un lugar mejor, pero de la mano de la eficiencia vino la deshumanización del trabajo. Y no somos menos esclavos de la tecnología hoy en día cuando censuramos a los docentes por "obstaculizar el progreso" cuando rechazan las últimas aplicaciones tecnológicas en educación.⁹

La introducción de toda nueva tecnología (el telégrafo, el ferrocarril, la electrificación, la radio, el teléfono, la televisión, los automóviles, el transporte aéreo) siempre fue acompañada por un espectacular envoltorio de promesas. Cierta ingenuidad es excusable en los inventores de aquellas primeras tecnologías: no tenían modo de calcular las consecuencias inesperadas de sus innovaciones. Hoy, no tenemos ese *alibi*. Sabemos que las nuevas tecnologías acarrearán consecuencias inesperadas.¹⁰

La peor clase de impacto tecnológico es la que combina irresponsabilidad con buenas intenciones. Muchas de las peores calamidades proceden de la biotecnología. Cuando Eugene Thacker estudió la industria tecnológica con motivo de un libro que estaba escribiendo, encontró "un insidioso contraste entre el hiperoptimismo y la falta total de resul-

5> Herbert Simon, *The Sciences of the Artificial* (Cambridge: MIT Press, 1996), Cap. 1.

6> Victor Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (New York: Random House, 1972), p. 23.

7> En 1970 Herman Kahn, el primer "futurólogo" en el sentido moderno del término (y, según versiones, inspirador del rol de Dr. Strangelove en el film de Stanley Kubrick), anticipó que los valores culturales únicos de Japón le permitirían a la economía japonesa alcanzar y superar el PBI de Estados Unidos. Herman Kahn, *The Emerging Japanese Superstate: Challenge and Response* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1970).

8> La Comisión Europea, responsable del 5% del gasto en investigación de todo el continente, está analizando modos de gestionar la investigación tecnológica como una compleja red auto-organizativa. Peter Johnston, uno de los peces gordos del programa Tecnologías de la Sociedad de la

Información de la Unión Europea, dice que "la eficacia de la investigación actual depende críticamente de la fuerte interrelación entre los distintos centros de investigación y las respectivas disciplinas. El valor de soporte que la Unión Europea ofrece a la cooperación entre investigadores reside tanto en el capital social y la cohesión que genera como en el capital de conocimiento que produce." Peter Johnston, "Introduction," en *Complexity Tools in Evaluation of Policy Options for a Networked Knowledge Society*, ed. Peter Johnston (Bruselas: European Commission Directorate General, Information Society Technologies, 2003), p. 3.

9> Daniel Cohen, *Our Modern Times: The New Nature of Capitalism in the Information Age* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).

10> Durante los primeros años del siglo XX, muchos eran los que se encontraban desarrollando aplicaciones del motor de combustión interna, a veces únicas. La mayoría de los esfuerzos fueron vanos y, una década después, sólo un puñado de aquellos inventos se mantenía en pie. Pero una de esas aplicaciones, el automóvil, se convirtió en ícono de la modernidad y en impulsor de la transformación de nuestras ciudades y de nuestras vidas. A lo largo de su historia, el automóvil permitió la expansión física de las ciudades, fracturó comunidades, contaminó el aire, y mató a montones de personas. Y sigue haciéndolo hoy en día. Pero sus inventores no podían saber que todo esto habría de ocurrir.

tados concretos.¹¹ Las promesas sobre el futuro, de parte de la biotecnología, eran muchas y muy variadas, pero Thacker no pudo evitar darse cuenta de la comparativa ausencia de resultados concretos, extendidos y sustentables en la aplicación de biotecnología en la medicina y el cuidado de la salud. Somos víctimas, dice Thacker, de la "imaginación biotecnológica" promovida por intereses creados que participan en el ensamblaje de atractivas proyecciones a futuro.¹² Ser escéptico frente a la tecnología no quiere decir rechazarla. Y hay gran cantidad de alusiones a la tecnología en este libro. Por empezar, lo que ocurre es que no tenemos una opción alternativa: Terra Firma y los *terabits* están aquí para quedarse. Ancho de banda, materiales inteligentes, dispositivos tecnológicos integrados en el vestuario y otras formas de computación invasiva, aplicaciones conectadas y un sin fin de otras cosas que todavía ni siquiera podemos imaginar continuarán transformando el modo en que vivimos. La pregunta es cómo. Medios y fines ya han ido por separado durante demasiado tiempo en los debates sobre la innovación. Entender *por qué* las cosas cambian, y reflexionar sobre *cómo* deberían cambiar, no son temas que deban tratarse cada cual por su lado. En las páginas que siguen, trataré de reconsiderar algunos puntos centrales de la agenda sobre tecnología e innovación de un modo que permita que los no-especialistas se sumen a un debate profundo; lo cual, por lo demás, ya está ocurriendo. Theodor Zeldin, en ese sentido, habla de una transición de la era de la especialización a la era de la deliberación.¹³ No podemos detener la tecnología, y no hay motivos por los cuáles debiéramos hacerlo.

La tecnología es útil. Lo que sí podemos hacer es cambiar el ángulo del debate e insistir en que la gente está antes que la tecnología. No será fácil, desde luego, pero el cambio ya está ocurriendo. Desde los dueños de fábricas textiles en el siglo XIX hasta los gerentes de empresas *puntocom* de fines del siglo pasado, la gente de negocios siempre buscó formas para remover a la gente de la producción, valiéndose de la automatización tecnológica de los procesos productivos. Muchas organizaciones continuarán haciéndolo, pero quedarán fuera de época. Este libro trata sobre un mundo en el que el bienestar esté basado en menos cosas y más personas. Describe una aproximación al tema de la innovación según la cual la gente vuelve a formar parte del diseño de distintas situaciones. En estas situaciones, ya no seremos persuadidos de que para ser mejores es necesario que consumamos más productos generadores de residuos y aparatos. Las siguientes páginas describen la transición, que actualmente está teniendo lugar, de la innovación guiada por la ciencia-ficción a la innovación inspirada en la ficción social. He reunido los mejores ejemplos que pude encontrar de servicios y situaciones diseñados en los cuales la gente lleva a cabo actividades cotidianas de modos novedosos: desde el traslado hasta el aprendizaje, desde el cuidado mutuo hasta el juego y el trabajo. Algunos de estos servicios involucran el uso de productos o equipo para poder realizarse: equipo que va desde los implantes corporales a los aviones de línea. Pero los objetos, por regla, juegan un papel secundario. Nuevos principios (el de ligereza, por sobre todo) informan el modo en que son diseñados, fabricados, usados y

mantenidos por sus usuarios. Sin excepciones, el foco está puesto sobre los servicios y los sistemas, no sobre las cosas. Así como tenemos que diseñar la vuelta de las personas al cuadro de la innovación, tenemos que diseñarnos más tiempo para pintar el cuadro. Gran parte del llamado efecto rebote de la innovación (que consiste en llegar a resultados directamente opuestos a los buscados) se produce por nuestra falta de tiempo para hacer los chequeos en detalle requeridos, observar qué ocurre, y reflexionar en los cambios que tienen lugar en toda la escena, en toda la extensión del cuadro. Como se argumenta en el Capítulo 2, la velocidad puede ser un imperativo en la industria informática, pero aplicada a situaciones sociales puede ser muy peligrosa. Necesitamos tiempo para pensar, por ejemplo, la cuestión de las escarpadas tasas de crecimiento de la población mundial. La cantidad de gente que vive en el mundo se ha duplicado en el tiempo de vida de mi generación, algo que no ocurrió en el caso de ninguna generación anterior. Somos los primeros seres humanos que debieron enfrentar semejante explosión de números; y, sin embargo, seguimos buscando nuevos aparatos y servicios que nos permitan reducir el tiempo de trabajo necesario, por medio de la tecnología. No es que seamos tontos. Por el contrario, muchos millones de personas dedicaron inteligencia y creatividad a la tarea de construir el mundo moderno. Más bien, lo que ocurre es que estamos siendo arrastrados hacia aguas desconocidas y peligrosas por el acelerado crecimiento económico. En apenas uno de los días que pasé escribiendo este libro, hubo tanto comercio en el mundo como en todo el año 1949; tanta investigación científica como toda la publicada en 1960; tantas llamadas telefónicas como todas las que se realizaron en 1983; tantos e-mails fueron enviados como en todo

1990.¹⁴ Nuestros sistemas naturales, humanos e industriales evolucionan lentamente, y son resistentes al cambio. Las leyes e instituciones que esperábamos que regularan estos flujos no fueron capaces de hacerlo, o no lo suficiente, y fueron desbordadas. Un buen ejemplo es lo que erróneamente se llama expansión irresponsable de nuestro entorno físico. Deploramos la proliferación ciega de suburbios de baja densidad poblacional a lo largo y a lo ancho de centenares de miles de hectáreas de antigua tierra virgen. Nos preocupamos por su impacto ambiental, por la tendencia a la obesidad que este tipo de vida fomenta, y por muchos otros problemas sociales que acarrea. Pero nadie parece haber diseñado la expansión urbana. Es algo que simplemente ocurre, o así parece, al menos. Observando las cosas más atentamente, descubrimos que la proliferación de las ciudades no es inconciente, en lo absoluto. No hay nada inevitable en su desarrollo. Es el resultado de determinadas leyes de zonificación diseñadas por legisladores, de edificios de baja densidad habitacional diseñados por desarrolladores, de estrategias de marketing diseñadas por agencias publicitarias, de quitas de impuestos diseñadas por economistas, de líneas de crédito diseñadas por bancos, de la geomática diseñada por comerciantes, de las bases de datos diseñadas por cadenas de hamburguesas y de los automóviles diseñados por ingenieros. Las interacciones entre todos estos sistemas y el comportamiento humano son difíciles de calcular y comprender, pero las políticas que las producen, en sí mismas, no son en lo más mínimo un resultado del azar. "Fuera de control" es un concepto ideológico, no un hecho. Para hacer las cosas de un modo diferente, necesitamos poder percibir las de un modo diferente. Si estamos discutiendo a dónde queremos llegar, las ideas disruptivas salen a menudo cuando la gente puede mirar el mundo con ojos renovados. Uno de los de-

11> Para Thacker, los principales actores en la imaginación biotecnológica son los institutos de investigación científica, las compañías farmacéuticas y la cultura de divulgación científica. "Su principal objetivo", dice, "es forjar vínculos estrechos, si no relaciones causales indiscutibles, entre las promesas del futuro y la investigación actual.", Eugene Thacker, "The Science Fictioning of Biotechnology,"

032c, no. 4 (Winter 2002-2003), 106, disponible en Internet a través del site del editor (www.032c.com).

12> Los "intereses creados" a los que Thacker se refiere son los mismos mencionados en la nota 8. Thacker, "The Science Fictioning of Biotechnology," p. 109.

13> "La conversación es el instrumento que, en el futuro, nos brindará inspira-

ción para satisfacer ambiciones que, hasta el momento, parecieron imposibles", dice Zeldin. "Los grandes cambios son superficiales si no resultan de la suma de un montón de pequeños cambios en nuestro modo de entendernos y tratarnos entre nosotros." Para facilitar tales conversaciones, Zeldin lanzó *The Oxford Muse* en 2001.

14> Estadísticas tomadas del site sudamericano *CellularOnline* <www.mobileoffice.co.za/stats/stats-main.htm>

safíos más importantes que plantea este libro es el de hacer que los procesos y sistemas que nos rodean se vuelvan inteligibles y susceptibles de ser conocidos. Necesitamos diseñar *macroscopios*, tanto como *microscopios*, que nos ayuden a entender de dónde vienen las cosas, y por qué: la historia de vida de una hamburguesa, el trabajo bajo presión, o bien la expansión de los suburbios. Equipados con una comprensión renovada de las razones por las cuales nuestra situación presente es como es, mejor podremos describir el sitio adonde queremos llegar. Evocando en la mente estas situaciones alternativas, podemos diseñar el camino de aquí hasta allí.

Los *macroscopios* pueden ayudarnos a entender sistemas complejos, pero nuestros propios ojos desnudos son igualmente importantes. Ahora mismo, alrededor del mundo, modos alternativos de organizar la vida cotidiana están siendo ensayados y sometidos a prueba. Simplemente necesitamos prestarles atención. Cuando Ezio Manzini dictó talleres de diseño en Brasil, China y la India, para desarrollar nuevas ideas para una exhibición sobre la vida cotidiana, se encontró con docenas de ejemplos de nuevos servicios aplicados a la vida cotidiana que él nunca antes se había siquiera imaginado. Y también nuevas actitudes. En muchas culturas diferentes, descubrió que “la obsesión por las cosas está siendo reemplazada por la obsesión por los acontecimientos.” Personas de todas las edades a lo largo y a lo ancho del mundo están diseñando nuevas actividades y entornos en los cuales el consumo de energía y materiales es modesto, y más gente, no menos, se involucra en los procesos, ya se trate del cuidado de personas, del trabajo, del estudio, del transporte, de proveerse de comida, de comerla o de compartir equipo.¹⁵

En un mundo de menos cosas y más perso-

nas, vamos a seguir necesitando, sin embargo, sistemas, plataformas y servicios que le permitan a la gente interactuar más eficiente y placenteramente.¹⁶ Estas plataformas e infraestructuras van a requerir un poco de tecnología, y mucho diseño. Algunos servicios van a ayudarnos a repartir el peso de las actividades de todos los días: lavar la ropa en el techo de los edificios de departamentos, organizar grupalmente el cuidado de los chicos, utilizar cocinas y jardines comunitarios, talleres grupales para actividades de mantenimiento, compartir herramientas y equipamiento, redes y clubs orientados al cuidado de la salud y la prevención de enfermedades. El más importante impacto potencial de las comunicaciones Wi Fi, por ejemplo, residirá en la ecología de los recursos de las ciudades. Conectar a las personas, los recursos y los lugares entre sí en nuevas combinaciones, en tiempo real, dará lugar a la aparición de servicios a pedido de usuario que, integrando conciencia ambiental y asignación dinámica de recursos, tendrán el potencial de reducir drásticamente el volumen de *hardware* (entendiendo el concepto en un sentido amplio: aparatos eléctricos, edificios, etc.) que efectivamente necesitamos para funcionar. La mayoría de nosotros somos a la vez usuarios y oferentes de recursos. El principio de “hacer uso, no tener propiedad” puede aplicarse a toda clase de plataformas de *hardware*: edificios, rutas, vehículos, oficinas, y sobre todo, la misma gente. Para usar cosas más o menos pesadas y fijas, no necesitamos poseerlas: alcanza con saber cómo y dónde podemos usarlas.

En nuestro mundo, muchas cosas andan mal con el diseño; pero el problema no está en los diseñadores como grupo humano. Treinta años atrás, en *Design for the Real World*, Victor Papanek observaba que “hay profesiones más dañinas que el diseño industrial, pero son muy pocas.”¹⁷ Culpar y avergonzar de

este modo a la profesión es contraproducente, e injustificado. El mundo tiene su parte de diseñadores egoístas y descomprometidos, por supuesto. Pero nunca conocí a un diseñador que proyectara con conciencia tareas como destruir el planeta, forzarnos a la comida rápida o hacer de la vida algo miserable. Nuestro dilema como diseñadores es que las más pequeñas acciones pueden tener efectos gigantescos, a menudo inesperados, y sólo hace relativamente poco, como todos los demás, nos dimos cuenta de lo cuidadosos que debemos ser con las consecuencias posibles de los pasos que damos. Otra razón para no culpar a los diseñadores por el daño que las consecuencias de su trabajo acarrearán reside en que muchos de ellos, ahora mismo, están trabajando duramente para revertir la situación. Están diseñando nuevos sistemas y servicios que son radicalmente menos nocivos para el medio ambiente, y más responsables frente a la sociedad, que los que ahora existen. Este libro contiene muchos ejemplos de esos trabajos, a menudo inspiradores. Pero las oportunidades y los desafíos que enfrentamos no serán llevados a buen término puramente por cuenta de los diseñadores. Muy por el contrario, a medida que empapelamos el mundo con complejos sistemas técnicos (en la cima de los sistemas naturales y humanos preexistentes) las viejas nociones del diseño “top-down, outside-in”¹⁸ simplemente no van a funcionar. Los días del diseñador-autor, célebre y solista, están acabados. Los sistemas complejos llevan impresa la forma que les dan las personas que los utilizan, y en la nueva era de la innovación colaborativa, los diseñadores deben evolucionar de su condición de creadores individuales de objetos y edificios a la innovadora tarea de facilitar

cambios entre grandes grupos de personas. Sensitividad al contexto, a las relaciones y a las consecuencias son aspectos clave de la transición del desarrollo inconciente al *diseño responsable*.¹⁹ En el corazón de este libro yace la confianza en que la ética y la responsabilidad pueden incorporarse a las decisiones de diseño sin restringir la innovación técnica y social que todos necesitamos. El diseño responsable implica:

- tomar en cuenta las consecuencias de las acciones de diseño antes de llevarlas a la práctica, y prestar mucha atención a los sistemas naturales, industriales y culturales presentes en el contexto de la acción que se proyecta;
- considerar los flujos de recursos materiales y de energía en todos los sistemas diseñados;
- dar prioridad a los agentes humanos, y no considerarlos meros “factores” en una escena mayor;
- darle valor a la gente, no darle la gente a los sistemas;
- tratar el “contenido” como algo que se hace, no como algo que se vende;
- considerar las diferencias de espacio, tiempo y cultura como valores positivos, no como obstáculos;
- poner el acento en los servicios, no en las cosas, y dejar de alfombrar el mundo con más y más aparatos carentes de sentido.

Los valores éticos y los programas son importantes para guiarnos. Pero el diseño, definido puramente por límites y prohibiciones, no va a funcionar. Decirle a la gente que se comporte bien raras veces da resultado. Como lo expresa el clásico contrautópico Bolo-Bolo, “demasiadas visiones del futuro apes-

15> Francois Jegou y Ezio Manzini, *Sustainable Everyday: A Catalogue of Promising Solutions* (Milán: Edizione Ambiente, 2004). Manzini dictó talleres de diseño abiertos en varios países, como pre-

paración para la exhibición *Sustainable Everyday: Scenarios for Urban Life*, que tuvo lugar en la Triennale 2003 en Milán. 16> El escritor inglés Charles Leadbeater escribió extensamente sobre la innova-

ción como construcción de plataformas. Ver, p. ej., Charles Leadbeater, *Personalisation through Participation* (London: Demos, 2004).

17> Papanek, *Design for the Real World*, p. 14.

18> “Top-down”: en ingeniería y diseño industrial y de software, se llama así al modo de proyectación que comienza definiendo la funcionalidad de la aplicación esbozada y luego desciende hasta el nivel de su implementación práctica

(la modalidad opuesta, “bottom-up”, consiste justamente en partir de la liberación de recursos disponibles e innovar, en base a ellos, nuevas funciones). “Outsi-de-In Design” (OID) refiere a la innovación corporativa que pone el foco en la satisfacción del cliente y sus necesidades, comenzando con estudios del mer-

cado para determinar qué nuevo producto se puede ofrecer [Nota del Traductor].

19> Alain Findelli, “Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion”, *Design Issues* 17, no. 1, pp. 5-7.

tan a renuncia, moralismo, más y más trabajo, autocriticas esforzadas, modestia y autolimitación. Por supuesto, existen límites, pero, ¿por qué debería haber límites al disfrute y a la aventura? ¿Por qué los activistas alternativos, en su mayoría, sólo hablan de nuevas responsabilidades, y no de nuevas posibilidades? ¿Por qué ser modestos de cara a un cataclismo inminente?"²⁰ La creación de alternativas sociales interesantes debe ser tan excitante y atractiva como solía serlo, antaño, el seductor murmullo de la nueva tecnología. Una cultura basada en las ideas de comunidad y conexión debe ser divertida y desafiante, tanto como responsable. La estética de los servicios y los flujos debe inspirarnos, y no solamente satisfacernos. *In the Bubble* trata de futuros sustentables y atractivos, así como de los pasos necesarios

20> *BoloBolo* es un visionario panfleto que propone la cuestión de "¿cómo me gustaría realmente vivir?" El autor del

texto, que firma como "P. M.," discute los elementos constitutivos de una utopía a escala humana. P. M., *BoloBolo*

(New York: Autonomedia, 1995), p. 58.

para alcanzarlos. El viaje que nos espera no será fácil. Necesitamos pensar, conectarnos, actuar, iniciar procesos con sensibilidad. Necesitamos promover nuevas relaciones más allá de los territorios habituales. Tenemos que aprender nuevas formas de colaboración y de proyección. Tenemos que realzar la capacidad de todos los ciudadanos para comprometerse en debates profundos sobre su entorno y nutrir nuevas relaciones entre la gente que hace cosas y la gente que las usa. Y el "nosotros", aquí, es importante. En un mundo de sistemas complejos que se encuentran en constante cambio, todos estamos, inevitablemente, "en la burbuja." El desafío es poder estar a la vez dentro de la burbuja y sobre ella: poder percibir tanto el gran cuadro y el destino al que nos dirigimos como los más pequeños detalles del aquí y ahora.

Sobre la relevancia de la HfG Ulm

Tras la potente muestra que pasó por el MNBA a propósito de los cuarenta años del cierre de la Escuela de Ulm, nadie mejor que Gui Bonsiepe para analizar la incidencia de esta institución, que impuso la visión de la industria y la tecnología como fenómenos culturales

Gui Bonsiepe¹

Una mirada a la historia aún no escrita de la formación en diseño en los últimos ochenta años nos muestra un número de escuelas de diseño paradigmáticas con impacto internacional, una de las cuales es la HfG Ulm. En la actualidad muchas de las innovaciones de las escuelas en lo atinente a la enseñanza y los enfoques metodológicos y analíticos del diseño se han convertido en un conocimiento común y han sido absorbidos por la enseñanza de diseño y la práctica profesional. Desde este punto de vista, la HfG Ulm fue exitosa y de ninguna manera un emprendimiento fallido (como sostienen –o mejor: quieren sostener– algunas opiniones conservadoras). Las diferencias en la influencia a largo plazo de las diversas escuelas tienen que ver con la constelación única de cada una y están sujetas a dinámicas socio-culturales que se desenvuelven más allá del alcance de los protagonistas. Hoy en día, por cierto

que el impacto y la influencia de una escuela de diseño no tiene que ver solamente con este juego de contingencias, sino que también está relacionado con la medida en que la institución usa del marketing para adquirir una posición de influencia por sí misma –una tendencia que seguramente se refuerce, sobre todo por la privatización de la educación superior. La falta de estudios comprensivos y sistemáticos sobre la HfG Ulm de su enfoque de la enseñanza del diseño y de los modos en que desarrolló sus conceptos educacionales, contribuyó a la creación de mitos, tanto positivos cuanto negativos. No es sorprendente que posiciones de ambigüedad sistemática, que aparecen en escena con gestos radicales, muestren poca simpatía por la HfG Ulm. Este hecho, sin embargo, no debe cerrarnos el paso a la pregunta que la HfG Ulm en su momento le planteó a la Bauhaus: ¿es todavía relevante la HfG Ulm hoy en día? ¿Qué fue lo que le permitió a la HfG Ulm ejercer una influencia tan poderosa? ¿Por qué logró el sta-

1> Gui Bonsiepe es diseñador, docente y teórico del diseño. Estudió en la Hochschule für Gestaltung de Ulm (hfg). Integró el Departamento de Diseño de Producto de la institución. En 1968, tras el cierre de (hfg) Ulm se trasladó a Chile a trabajar en proyectos de cooperación técnica y como consultor de gobierno en

desarrollo industrial. Desde 1973 a 1980 trabajó en estudios en Argentina. En 1981 se trasladó a Brasil para trabajar el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico. Integra el staff de la Facultad de Diseño de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Colonia, Alemania. Coordinó el master en Diseño de

Información en la Universidad de las Américas, Puebla, México. Es consultor de empresas en Brasil. Publicó varios libros, entre otros: *Diseño de la periferia* (GG, México 1985) y *Del objeto a la interfase, mutaciones del diseño* (Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1995).

"Pinceladas
y otros condimentos"
artes visuales con

Stella Sidi

Radio Cultura FM 97.9
Sábados de 14 a 16 hs.

imágenes:
www.arteamundo.com/pinceladas

delinfinitoarte

abril
Ezequiel García
Lucía Spotorno
Alejandra Tavolini

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar

tus de modelo, aún cuando este concepto debe ser evitado en virtud de sus connotaciones normativas, eurocéntricas y universalistas? En orden a responder a esta pregunta, debemos en primer lugar echar luz sobre el contexto multifacético de los '50, que puede ser caracterizado de la siguiente manera.

1) En aquellos tiempos no había una idea clara respecto de la profesión que más tarde sería denominada como „diseño industrial“. En los países de habla alemana era predominante el término „Formgeber“ („dador de forma“). Tampoco había ninguna concepción de la profesión que ahora llamamos „diseño de información“– se hablaba de „gráfica comercial“ y de „gráfica aplicada“.

2) El concepto de „buena forma“, con sus connotaciones socio-pedagógicas respecto de la educación estética, funcionaba como un punto de orientación.

3) Los profesionales del diseño eran educados en escuelas de artes y oficios, con autoimágenes artísticas que frecuentemente se remontaban al concepto decimonónico de „arte aplicado“. La instrucción orientada a proyectos, particularmente incluyendo el trabajo en proyectos complejos, no tenía el rol central que le corresponde.

4) En la HfG se hizo una clara diferencia entre arte y diseño. El título de un libro tal como „Design - die Eroberung des Alltags durch die Kunst“ (Diseño- la conquista de la cotidianidad por medio del arte) hubiera sido impensable en la HfG Ulm, porque el diseño no tiene nada que ver con la acción de convertir al día a día en algo artístico. Diseñar era diseño –y nada más.

5) Ninguna otra escuela de diseño integró explícitamente disciplinas científicas de modo comparable en la extensión y variedad en el currículum, o les asignó un tal lugar. El concepto de la investigación en diseño era inexistente.

6) La fundación de la HfG Ulm tuvo lugar durante la fase de la reconstrucción de un país, cuya infraestructura había sido destruida por la Segunda Guerra Mundial. Asimismo debe entenderse su fundación como una reacción contra el trauma del nacionalsocialismo.

7) La situación política mundial era caracterizada por la polarización entre dos bloques ideológicos (capitalismo y socialismo).

Dos generaciones más tarde, por un lado, las temáticas y las pautas marcadas se han desplazado y, por el otro, han aparecido nuevas temáticas y han ocupado el centro de atención:

1) La confrontación Este-Oeste ha sido reemplazada por una confrontación Norte-Sur, entrelazada en parte con una mezcla explosiva de un mesianismo religioso fundamentalista y un apetito no disimulado por recursos naturales, en donde el derecho internacional es tratado según criterios de conveniencia y es consecuentemente dejado de lado cuando la razón –o la sinrazón– económica lo exige.

2) Se constituyeron la Unión Europea y bloques económicos similares en otras regiones (entre otros, el NAFTA en el continente americano y el MERCOSUR en Sudamérica). Paralelamente se establecieron, cerca de las instituciones ya existentes con repercusión internacional (el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial), nuevos centros de poder como la Organización Mundial de Comercio, a causa de cuyas decisiones han sido afectadas las mayorías de las poblaciones sobre todo en los países periféricos, sin que se haya dado la posibilidad de un control democrático.

3) Las tres libertades atadas hoy en día al concepto de liberalización – la libertad de flujos de capital, la libertad de comercio y la libertad de inversión, exigen un replanteo del significado que actualmente pueda tener

la autonomía –y aún la autonomía del diseño– sin que se la minimice o que sea objeto de burla como el residuo de una época preglobal radiante.

4) La temática de la globalización ha desplazado a la pregunta por el rol del diseño en la sociedad industrial (central). La mezcla de la liberalización declarativa de los mercados, inclusive los mercados de los servicios en la forma de actividades de diseño, contrasta con el proteccionismo restrictivo respecto de los mercados propios, en lo cual los países centrales han alcanzado una maestría ejemplar.

5) La pregunta por la intensidad de los recursos y la sobrecarga del ambiente („la mochila ecológica“, ecological footprints, crecimiento duradero) ha ocupado el lugar del aumento de productividad.

6) La HfG Ulm se concentró en la materialidad de los objetos, dejando de lado su dimensión simbólico-comunicativa, o, en todo caso no otorgándole el lugar central que adquiriría más tarde.

7) En la actualidad, las innovaciones radicales en lo tecnológico e industrial, en forma de la digitalización y de la industria de las computadoras, afectan todas las áreas de la vida; ellas afectan al contenido y al método de la actividad del diseño y contribuyen al surgimiento de nuevas profesiones y campos de actividad en el área del diseño.

8) La competencia ha sido reemplazada por la lucha por la hegemonía en el mercado, ocasionalmente apuntalada por amenazas o intervenciones militares.

9) Hoy en día no se espera de los diseñadores que produzcan soluciones, pero sí estrategias para encontrar soluciones.

10) Sumado a eso, el espectro de oportunidades educativas en el campo del diseño se

ha diferenciado fuertemente, de modo tal que hoy se dispone de una amplia selección de cursos diferentes programáticamente. La formación en diseño se ha consolidado, lo cual no es lo mismo que decir que todas las preguntas relacionadas con ella ya han sido respondidas. Sobre todo las áreas de la teoría del diseño y de la investigación en diseño presentan todavía lamentables déficits; y, en lo atinente a los fundamentos, los contenidos y la comunicación del diseño hay diferencias considerables de opinión. La pregunta por la relevancia de la HfG Ulm debe ser formulada y respondida sobre el trasfondo de este contexto de cambios profundos (si bien sólo de modo preliminar, dado que un análisis detallado excedería largamente el propósito de este trabajo).

¿Qué es lo que hizo moderna a la HfG Ulm? Las posiciones difieren en la respuesta a esta cuestión. Después de todo, está en juego algo más importante que simplemente la preferencia por las formas curvas contra las líneas rectas y las esquinas agudas. La HfG Ulm aceptó la industria como un substrato de la sociedad contemporánea y vio a la industria y la tecnología como fenómenos culturales (materiales, y no solamente superestructurales).

Ulm centró su atención en la relación entre el diseño y la sociedad, una relación que no está de ninguna manera exenta de contradicciones. Ulm aceptó a las ciencias como el punto central de referencia para el diseño y para la formación en diseño. Además Ulm insistió en la investigación en el campo del diseño –con una orientación enteramente experimental–, en orden a la creación de un cuerpo de conocimiento específico del campo. Ulm insistió en constituir al diseño como una disciplina autónoma, y rechazó los intentos de parte de otros campos de apropiarse del diseño como una subcategoría suya. Ulm no se centró en objetos individuales, sino en objetos sistémicos y en programas de diseño. Esto es, no se ocupaba de la nueva lámpara creada por una estrella del diseño, sino del complejo más amplio, del

cual las lámparas eran una parte, esto es, la cuestión de la iluminación. Ulm no se quedó detenida del lado de los problemas, sino que se colocó del lado de las soluciones. En otras palabras, se resistió a embarcarse en una mera danza puramente discursiva y teórica alrededor de los problemas.

Si bien la HfG Ulm entendió a la semiótica como una disciplina de fundamentación para la formación en diseño e inició estudios en esta área, se hubiera resistido a poner un énfasis excesivo en esta dimensión o aún a garantizarle autonomía en relación al diseño. Como es bien sabido, en los '80 y en los '90 el carácter de signo de los productos adquirió gradualmente el status de *prima donna*. Más aún, en el proceso de la popularización de la estética de la mercancía, el diseño fue reducido a lo simbólico y al ámbito del signo, a la "diversión", la "experiencia" y a lo "cool". Este proceso alcanzó su climax con la "boutiquización" del diseño. Esta también es una de las causas de la tendencia a entender al diseño como un fenómeno puramente superestructural en el marco de las categorías artístico-históricas y artístico-teóricas. El discurso del diseño que surge de esta concepción está fuertemente impulsado a ir más allá de la mera decodificación de signos. Este tipo de concepción científica no puede ver que el diseño incluye a la tecnología, la industria y la economía. En otras palabras, dura materialidad. En la medida en que la práctica profesional esté en juego, la reducción del diseño a la dimensión de los signos y los símbolos promueve una imagen del diseñador como el outsider de la industria creativamente inspirado, un embellecedor de la fealdad de la industria, un "hacedor de signos" moderno, en lugar del antiguo "dotador de forma", y sobre todo el creador de una categoría nueva y distinta de "objetos de diseño": caros, extravagantes, elitistas y, por cierto, "diseñados". Esta tendencia, que tuvo su influencia también en la formación en diseño, y dio origen al cliché del diseño como una carrera fácil, lúdica y a la moda, con mucho de "hip" y de "hop", que ahorran a los estudiantes exigencias pe-

sadas, sobre todo exigencias intelectuales. Este proceso fue reforzado por culpa de los diseñadores mismos, que habían delegado el discurso del diseño y con ello contribuyeron a su propia exclusión del debate. Esta aclaración crítica no deben ser malinterpretadas como si quisieran decir que el discurso del diseño debiera estar reservado sólo a los diseñadores o que las contribuciones informativas y valiosas no provienen ni podrían venir de enfoques no relacionados con el diseño. Sólo cuando adoptan una postura normativa pueden ser cuestionados los fundamentos de su legitimidad, especialmente cuando la fachada de ausencia de canon esconde un canon, que muchas veces va tan lejos como para acusar de autoritarismo a quien no forma parte del juego de la arbitrariedad.

Los principios antes mencionados de la HfG Ulm —una institución que fue considerada de vanguardia y progresista en los '50 y los '60— han sido hoy en día tan subsumidos en la práctica profesional y pedagógica, como ya se ha señalado, que ya no pueden ser considerados como excepcionales. Los contornos se han vuelto borrosos, los oposiciones de aquel entonces se han limado. Por cierto que, en orden al establecimiento de posiciones afirmativas, surge siempre de nuevo la pregunta fundamental en todas sus variaciones: ¿qué tiene de atractivo el modernismo, si lo tiene? La respuesta, como siempre, es esta: lo atractivo es la promesa de autodeterminación, la reducción de la determinación externa, la reducción del poder sobre otros en cualquiera de sus formas, imperial o de otro tipo, porque el poder puede y es ejercido también por medio del diseño. Desde el punto de vista de la historia de las ideas, la HfG Ulm siguió en la tradición de la Ilustración, un movimiento que no ha perdido nada de su relevancia. Nuestra época sufre no de un exceso de Ilustración, sino de su falta.

La HfG Ulm ha conservado entonces su relevancia en el campo histórico-político. En relación con el contenido del diseño, por otro lado, el panorama actual es mucho más amplio, sobre todo debido a la digitalización. La

informática y las industrias de la computación no sólo ofrecen nuevas herramientas para la veloz visualización de los conceptos del diseño y su rápida transformación en modelos tridimensionales ("rapid prototyping"), sino que también abren nuevos campos al diseño, particularmente en el área de los nuevos medios, esto es, la Internet con "Networking", "E Commerce", "E Learning", "E-Mobilization" e Intranets, así como CD-ROM. Estas áreas hacen posible, entre otras cosas, el uso del diseño como una herramienta cognitiva para la presentación y la comunicación de conocimiento. En el futuro servirá quizás también como herramienta para la producción de conocimiento, porque la calidad de la investigación depende no sólo de las respuestas que son encontradas, sino también de la perspectiva desde la cual las preguntas son formuladas. Hace cincuenta años, tales cosas no podrían haberse imaginado ni siquiera en nuestros sueños más osados. En la historia futura del diseño, los efectos de la cesura epocal entre las eras predigital y digital están probablemente sujetos a una investigación especial. La HfG Ulm pertenece a la fase predigital de la historia del diseño, si bien pueden identificarse en ella fuertes afinidades *in nuce* con la fase digital. Esto no sugiere en retrospectiva que las tecnologías digitales fueron anticipadas en Ulm; estas afinidades se manifestaron en primer lugar y de modo notable en los ejercicios básicos de diseño, que estaban orientados entre otras cosas a la producción de figuras continuas y elementos discontinuos. Los elementos usados en los ejercicios de tramas/retículas en aquellos días corresponderían en la actualidad a los pixels. Los diseños, que en su momento exigían mucho tiempo para su realización (en ténpera sobre cartón de alta calidad), pueden ser logrados ahora mucho más rápido digitalmente. La digitalización ha abierto perspectivas fascinantes para el diseño con los medios digitales basados en el tiempo, tales como la animación interactiva y la visualización de procesos. Por eso los ejercicios del Curso Básico de diseño deberían

concentrarse en la actualidad más en el cultivo de una conciencia del detalle y en el desarrollo de competencias para procedimientos generativos en orden a la creación de forma —esto, es algoritmos de diseño—, más de lo que era el caso en los tiempos predigitales, si uno quiere mantenerse en este concepto. Como es bien sabido, la HfG Ulm experimentó con diferentes conceptos en su curso básico de diseño. El Curso Básico anual inicial, que era obligatorio para los cuatro departamentos (Diseño Industrial, Comunicación Visual, Construcción Industrial e Información), lo que fue más tarde reorganizado en términos de las diferentes disciplinas, y fue disuelto finalmente en tanto que unidad pedagógica. Nunca fue puesta en cuestión la legitimidad de la formación en la competencia formal estética en el ámbito del diseño por medio de ejercicios de diseño creados para ello. No se puede elaborar ningún programa a partir del "diseño invisible". Hasta ahora no se ha creado ningún concepto pedagógico que pueda evadir la materialidad de la estética, aún cuando las disciplinas científicas deductivas frecuentemente entran en este ámbito con una confianza profunda o lo equiparan ingenuamente con el arte y la creatividad. Los ejercicios en el Curso Básico se concentraban exclusivamente en el aspecto visual bi- y tridimensional. Hoy en día serían expandidos hasta incluir la dimensión auditiva (diseño de sonido), así como la combinación de imagen y sonido en el fenómeno de la interacción. En otras palabras, los nuevos parámetros y contenidos del diseño de los que tratan los estudios audio-visuales en el nivel analítico. Es conocido que el plan de estudios ofrecido en la HfG Ulm permitía la obtención de un diploma pero de ningún modo de un título de magister, por no hablar de un doctorado. Actualmente, la equiparación formal con el modelo anglosajón de 3-5-8 (tres años para el grado de bachiller, cinco para el de master y ocho para el doctorado), es predominante en Europa y, especialmente, en Alemania. Desde este punto de vista, la controvertida cuestión de la especialización en la

formación en diseño (especialistas sin “especialismo”), parece en gran medida irrelevante, dado que el objetivo de un grado de magíster es por supuesto la profundización de un área de estudio elegida. Afortunadamente, la imagen una vez mimada del diseñador como un coordinador –su paralelo actual es el “conceptualizador”– demostró ser insostenible a lo largo de los años y dio paso a la concepción, más modesta, pero más realista, del diseño como una actividad integrada.

¿Tendría sentido hoy en día la recreación de una versión nueva y actualizada de la HfG Ulm –naturalmente, sin nostalgia– particularmente en vista de los cambios radicales en el contexto político y tecnológico-industrial mencionados arriba? Probablemente no, por la mera razón de que las condiciones políticas para ello de hecho faltan, con una excepción: que un nuevo tipo de institución de altos estudios ha sido ideada, en la cual se le dará un lugar apropiado a la categoría del diseño, una institución organizada en torno a problemas y no a disciplinas. No es por cierto ninguna casualidad que dos de las instituciones educativas más influyentes (la Bauhaus y la HfG Ulm) rechazaran las estructuras académicas establecidas. Dado que el diseño es un ámbito cognitivo y práctico, que no encaja en las estructuras tradicionales de las escuelas superiores, con sus planes de estudio orientados según disciplinas, y su inclusión en estas tradiciones resulta una chapuza, por momentos utilizable, pero una chapuza al fin, en la cual el potencial del diseño no puede desarrollarse plenamente. Lo que hace al diseño tanto interesante cuanto difícil en cuanto objeto de discurso es su carácter aparentemente paradójico e híbrido: en tanto que actividad, incluye ingredientes discursivos esenciales y se basa en una fundamentación discursiva implícita, pero se manifiesta de modo no discursivo. El diseño no puede ser encapsulado discursivamente: un obstáculo para la conciencia puramente teórica que, al quedar fija en el nivel de la reflexión, es incapaz de dar el salto en el mundo de la conciencia operativa. Un contexto libre de los lastres de las institu-

ciones tradicionales debería hacer posible la actividad de la investigación en diseño, comenzando por la perspectiva del diseño más bien que por criterios académicos artificiales y sus áreas de interés deshidratadas. Este nuevo tipo de escuela de diseño, por otra parte, no estaría ciertamente limitada a un contexto nacional único, sino que debería ser operable en un nivel internacional. Sólo una facultad, cuyos miembros pertenecen a diferentes culturas, puede ofrecer en un currículum y en un entorno educativo la diversidad cultural que hoy es más necesaria y estimulante que nunca. Hay que dar el crédito a Max Bill, de que haya insistido muy temprano en que docentes extranjeros, los así llamados “exóticos”, fueran llamados a una institución alemana de educación superior. Esto, junto con una gran proporción de estudiantes extranjeros, otorgó a la HfG Ulm un carácter internacional, y es probablemente una de las razones de su influencia internacional. Quizás en el futuro los límites entre la ciencia y el diseño se borren; porque no se trata, como en los tiempos de la HfG Ulm, de un enfoque científico del proceso de diseño, (no importa cómo sea interpretado), o de la integración del conocimiento científico en el diseño de sistemas complejos. Más bien, se trata de un nuevo tipo de ciencia enriquecido por la categoría del diseño. En lugar de ver al diseño desde el punto de vista de la ciencia, se podría cambiar la perspectiva y el enfoque de las ciencias desde el punto de vista y con los criterios del diseño. Aún cuando admitiendo que se trata de una especulación audaz para la cual no hay garantías, no es menos plausible por eso. En una nueva fundamentación de este tipo, lograda por medio de un salto cuántico, la ambición de la HfG Ulm podría pensarse como alcanzable: extender el diseño a todos los nervios centrales de la sociedad. Porque difícilmente puede afirmarse que este objetivo ha sido logrado, puede definirse a la fase actual como la “prehistoria del diseño”.

Copyright © Gui Bonsiepe, 2003, 2007

Tutto andrà bene...

El último 30 de diciembre murió Ettore Sottsass, uno de los grandes del diseño del siglo XX. Su ex colaboradora, aprendiz y amiga despidió al maestro

María Sánchez¹

Mio carissimo Ettore:

Quiero agradecerte nuevamente la magnífica experiencia transitada a tu lado durante tantos años. Quiero agradecer a Dios el haberte encontrado en mi camino durante mi especialización como becaria en la en la cátedra de Hans Hollein en la Hochschule für Angewandte Kunst, de Viena. ¿Te acordás cómo “jugábamos” todos en tus clases “revolucionando” las fachadas de los palacios del imperio austro-húngaro? Y cómo generábamos texturas a rolete.... Siempre me/nos enseñaste que por encima del diseño está la vida, y no eran sólo cursos: un día te consulté si participar de un congreso ICSID en Finlandia o concretar mi primer viaje a Francia, no dudaste ni un segundo: “¡Andá a vivir a París!” Dialogabas continuamente con los empresarios acerca de su responsabilidad como industriales, como hacedores de cientos de miles de objetos que irían a invadir la vida de otros tantos miles de personas, “no se produce y se vende porque sí, sino para alguien, con cara, con historia”... y en esa aventura no los dejabas solos, los acompañabas en todo resolviendo detalles hasta la

obsesión “no hay diseño si no hay pasión por el detalle”... y así se establecieron algunas decenas de relaciones con cada uno de ellos que generaron y aportaron al mundo tanta innovación. Sí, tanta innovación nacida de estupendas y combativas relaciones de confianza entre ellos, verdaderamente emprendedores, y vos, creador incansable. Al mismo tiempo, a veces te brotaba todo el enojo con la vida, con la injusticia, y sobre todo con la guerra –y los militares– portus vivencias personales de ella en África y Europa. Entonces me decías que Memphis había nacido de esa rebeldía: tenía que provocar disgusto, la No-Belleza, porque “si todos los hombres hiciéramos pipí al mismo tiempo, entonces este mundo finalmente moriría ahogado”, y así había en la comunidad Memphis una especie de código no escrito: no había que traer hijos al mundo. Vivíamos con un único gran objetivo: experimentar nuevas formas, texturas, proporciones y colores, continuamente, sin descanso, durante todos los días, de vacaciones o en la oficina, de viaje o en casa, solos o con amigos. El primero del grupo que rompió con el código –no hijos– fue Michele De Lucchi, tu “hijo” predilecto, y ¡cuánto te molestaste! Y el gran Michelle siguió escribiendo su pro-

¹ **María Sánchez.** Diseñadora Industrial (UNCuyo). Actualmente es Directora de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Misiones. Fue Coordinadora del Área Diseño Estratégico del Centro Metropolitano de Diseño; es profesora de la Facultad de Ingeniería Industrial de

la Universidad Austral, del posgrado de Gestión Estratégica de Diseño (GED-FADU) y del curso de especialización en Negocios Forestales de la Universidad De San Andrés. Trabajó quince años en Italia y USA para empresas (entre tantas: Alessi, Ermenegildo Zegna, Salton), fue

asistente durante siete de Ettore Sottsass y parte del grupo Memphis. Fue Directora de Compras y Design –área Europa– de un conocido grupo norteamericano dedicado a la Producción y Comercialización para la distribución masiva en los EEUU.

de paso x Genealogías del Sur

pia historia personal, sin duda él también profundamente ligado a la experiencia compartida con vos.

Era tan fuerte tu aversión a los militares que nunca aceptaste –a pesar de mis reiteradas invitaciones– venir a Argentina, “porque hay una cierta cultura que generó gobiernos militares, eso lo percibo en el aire y me hace mucho daño”.

Te encantaba discutir conmigo allá en Filicudi, sobre la existencia de Dios; horas sentados los cuatro, mientras transcurrían los largos desayunos de verano mediterráneo, contemplando las variaciones de la luz en el mar, en la casita que habías diseñado en total armonía con el “clima” de la isla del grupo de las Eolias. ¡Cómo amabas esa mágica isla! Cuántas horas compartidas con amigos en largas disquisiciones sobre el andar del mundo, y por tanto del diseño. ¡Cuánta pasión por la realidad! En tu mirada aparentemente ensoñadora... De ella aprendí algo que transmito cotidianamente a todas las personas que tengo la fortuna de ir aportan-

do en su formación: la observación de la realidad... durante siete años, cada mes y medio, hacíamos el mismo exacto recorrido: a las siete de la mañana te pasaba a buscar, sacábamos tu auto y te llevaba desde Milán hasta el Lago Maggiore, allí entrábamos en camino de montaña para arribar a la fábrica Alessi. Alberto Alessi era uno de tus clientes más queridos en esos años. No transcurría viaje en el que no descubrieras una nueva arquitectura, un nuevo color, una nueva proporción o un nuevo material.

La realidad fue siempre tu gran fuente de inspiración, de allí tu pasión por los viajes. A ello se sumaban los encuentros,... y las reflexiones placenteras después de medianoche, con una copa de buen vino y hermosa música, *cuaderno di schizzi* de tapas negras duras y lapicera de buen trazo.

¡Gracias maestro! Por todo lo que me diste, por las puertas que abriste para mí, por todo tu cariño y atención. Como vos acostumbrabas decirme: Caro Ettore, tutto andrà bene... ¡Hasta reencontrarnos!

Autor de la reseña **María del Rosario Bernatene**

Muestra **Genealogías del Sur.**

Conductas de Diseño

Espacio **Malba**

Curadora **Carolina Muzi**

Diseñadores **Diana Cabeza,**

Alejandro Sarmiento, Usos

Inauguración **Diciembre 2007**

Cierre **Enero 2008**

Como en el Jazz, el trío es una formación básica por excelencia.

Kenny Drew trío, el de Junior Mance, Abdullah Ibrahim, Gene Harris, Ray Brown o Monty Alexander por citar algunos ejemplos. Pianos contestan a contrabajos, éstos hacen las bases, la batería que acompaña a ambos y sus infinitas variaciones, con reminiscencias árabes, a la música de los Balcanes, africana, europea o de New Orleans.

Con las mismas variadas prestaciones, la curadora Carolina Muzi dispuso de un excelente trío de diseñadores argentinos, que ensamblan muy bien las raíces europeas, indígenas y rioplatenses, donde los objetos de unos se miran a los otros, con el mismo amor y delicadeza con los que el pianista argentino Adrián laies mira a sus músicos.

Cada diseñador toca sus instrumentos de maravilla. Con la increíble sutileza y uso de los silencios de Diana Cabeza, con el contraste entre aridez y estallido de vida y color de los jujeños de Usos y la desopilante imaginación de Sarmiento, que hace hablar a los plásticos.

Como las tradiciones están para ser transgredidas y estallarlas en mil nuevas interpretaciones, el diseño argentino –por suerte– cada vez se parece al mejor jazz. ¡Play it again, Carolina!

Adriana Minoliti elige **ramona** como lectura otoñal

Soledad Reinoso Alonso, feliz suscriptora

Industrias culturales y agenda política

Adrián Lebendiker¹

Industrias culturales

Stella Puente
Prometeo Editorial, 2007
104 páginas

Un recorrido vasto e intrincado ha transitado el término "Industrias Culturales" desde que Theodor Adorno, Max Horkheimer y aquellos pensadores de la Escuela de Frankfurt, lo blandieran como espada crítica de la inevitable industrialización del arte allá por mediados del siglo XX. Hoy día, cuando existen cinco empresas que detentan la casi totalidad de la distribución de la música que se produce comercialmente en el mundo, y casi el 90% de las películas que se ven están producidas en un solo país, el término se ha divulgado hasta el infinito enhebrando tanto las artes más tradicionales como aquellas manifestaciones emergentes, combinando las más sofisticadas y "diseñadas" experiencias de consumo con irreverentes canales de distribución alternativos que oxigenan permanentemente el *statu quo*. Stella Puente, socióloga, gestora cultural y hasta hace unos meses funcionaria del Gobierno de la Ciudad a cargo de la Subsecretaría de Industrias Culturales, se ha propuesto ofrecer una introducción al tema desde la multiplicidad de factores y aristas que el mismo requiere.

Ante todo conviene aclarar que estamos hablando de un conglomerado de sectores

que si bien son abordados de manera conjunta y tienen numerosos elementos que los emparentan, un tratamiento exhaustivo del mismo requeriría de un involucramiento con ciertas especificidades que desdibujarían el sentido general del trabajo.

Vale la pena ampliar al respecto. La industria cinematográfica y la editorial son sistemas portadores de creaciones artísticas y como tales su impacto en la cultura es tan significativo como comparable. No obstante ello, el sistema de distribución, las normativas que las regulan, o los actores que convergen en ellas, pueden estar o no tan emparentados entre sí como la industria del mueble y la de iluminación: los motores que impulsan cada uno de estos sectores, tanto como los mercados que los demandan no siempre se mueven al mismo ritmo ni se asientan en similares estructuras.

Deliberadamente, la autora no plantea un corte sectorial del tipo cine, editorial, discográficas, o museos, sacrificando el detalle del análisis vertical, por un paneo lateral y agrupado de los distintos segmentos que conforman las IC.

La intención de Puente, entonces, es abonar el esfuerzo que desde ya hace algunos años se viene vislumbrando tanto en nuestro país como en algunos otros por habilitar un mayor espacio en la agenda pública para el diseño y ejecución de políticas específicas en este amplio sector.

En ese sentido "Industrias Culturales" es una puerta, muy bien balanceada, que se propo-

ne introducirnos dentro de un sector que hasta hace poco tiempo no era considerado en sus dimensiones económicas y normativas, o en los aspectos que requiere la gestión profesional de las empresas y las entidades que pertenecen a él. Y lo hace desde la mirada del sector público y el diseño de políticas de estado. A mi entender, y siendo un observador poco imparcial dado que he trabajado los últimos años en el sector público y muchos de ellos cerca de la autora, en un país donde la disociación entre la producción académica, la gestión pública y el mercado no siempre han corrido por caminos convergentes, el esfuerzo por brindar testimonio y material de análisis susceptible de crítica o adopción, es otra forma de construir políticas de estado, término tan en boga como poco implementado en las administraciones locales y nacionales.

El primer aspecto que Puente aborda es el impacto económico y productivo de las IC y la singularidad que éstas tienen precisamente al ingresar en esta esfera de análisis. Esta dualidad tiene implicancias tanto a la hora de establecer un énfasis en los aspectos económicos cuando los abordamos desde el campo de la cultura, como cuando realizamos el ejercicio inverso. En el primero de los casos significa un cambio en la modalidad de concebir la gestión cultural desde el Estado, o si se quiere una mayor amplitud de horizontes que complementen la producción o el mecenazgo público. En el segundo conlleva importantes consecuencias a la hora de establecer las profundas implicancias culturales y sociales que involucran la liberalización o regulación de bienes que no son convencionales. Puente ilustra con cifras y profusas citas al entramado normativo que se ha edificado en

los foros internacionales, la larvada disputa entre hegemonía cultural y diversidad cultural, que encuentra en los EEUU por un lado, y Francia y Canadá por el otro, las posturas más enfáticas en la defensa de una u otra posición a escala internacional.

Un lugar protagónico tienen en el libro las discusiones en el contexto regional. No es superficial, tratándose de un continente con una cultura tan rica como avasallada, la búsqueda y creación de herramientas regionales en la defensa del espacio cultural propio no puede ser, en cuanto a sus consecuencias estratégicas, una batalla individual.

El tono del libro, desde ese punto de vista, combina la observación científica con la apelación política, propia de quien ha tenido tareas de función en el ámbito público. Insisto en recalcar el mérito que representa esta doble visión en un Estado que no suele cuidar a sus cuadros técnicos y donde la académica no es una actividad cuya remuneración permita abocarse full-time a la investigación. El otro gran bloque temático del trabajo recopila diferentes experiencias de políticas públicas internacionales y de la Argentina, particularmente de la Ciudad de Buenos Aires, donde la autora puede explayarse en primera persona.

Al terminar de leer el libro uno tiene la sensación de haber realizado una visita guiada al mundo de la gestión pública de las industrias culturales; algo que le otorga una cualidad al proyecto: establecer un lenguaje común para dialogar entre los más diversos actores involucrados en este sector emergente y sumamente dinámico. Lo cual no es poco, ya que con el lenguaje comienza la validación de una nueva disciplina o territorio de conocimiento.

¹ Fundador y ex Director del Centro Metropolitano de Diseño. Ex Director General de Industrias Culturales y Diseño del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hasta Diciembre

2007. Nacido en Buenos Aires, Argentina en agosto de 1962. Actualmente preside "Gloc, diseño-tecnología-cultura", agencia y consultora que asiste a empresas e instituciones en pro-

cesos de innovación basados en diseño. Además es Director Ejecutivo de Dinámica SE programa del BID para el desarrollo de nuevas empresas. E-mail: <alebendiker@gloc.com.ar>



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

Santiago Porter

Fotografías Recientes

Hasta el 19 de abril

Crawford & Gueneau

Mientras la ciudad duerme

Desde el 25 de abril

VVVgallery.

Argentina
Aguirre 1153 2°
(C1414ASW) Buenos Aires
Cel.: 15 4046 2995

Horario:
Miércoles a viernes de 16 a 20hs
Sábados de 15.30 a 18.30hs
info@vvvgallery.com
www.vvvgallery.com

Cuéntame tu vida¹

Sobre las acusaciones y agresiones al artista Guillermo Iuso luego de su presentación en el ciclo "Confesionario. Historia de mi vida privada", en el C.C. Ricardo Rojas

José Fernández Vega

Atrapada en una creciente circulación de todo tipo de relatos autobiográficos, especialmente literarios, la cultura argentina desarrolló una inclinación casi obscena por la exhibición de virtudes, por la autosatisfacción, y una triste ceguera hacia las formas de la ficción.

Unas vidas ejemplares se consumen de modo literal, se leen sin distancia. En un denso clima con finales, si no felices al menos moralistas, el público se ve impulsado a admirar modelos positivos con los que es fácil identificarse.

A pesar de sus avatares, o incluso de sus "visitas al infierno", estas biografías con aspiraciones de autenticidad que llenan las librerías quedarán al final salvadas por un desenlace emotivo, tierno, redentor de los viejos y entrañables valores. Y el primero de todos ellos es el amor incondicional de los padres hacia sus pequeños hijos.

El artista Guillermo Iuso recibió en las últimas semanas una andanada de acusaciones y, lo que es mucho más grave e intolerable, agresiones físicas, luego de intervenir en el ciclo "Confesionario. Historia de mi vida privada" en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. En su presentación, Iuso encarnó un personaje (algo así como un borracho patético e impotente) que confesaba haber sentido una fuerte excitación

cuando su sobrina de ocho años le pidió besitos como los de la televisión.

La confusión entre realidad y ficción ha estado tradicionalmente adjudicada a la gente simple. Hay innumerables ejemplos de situaciones donde un espectador que parece venir de otro tiempo interrumpe una representación teatral para increpar al malvado o avisar al héroe de que corre peligro. Tales espectadores fueron a menudo considerados casi como niños. Se les atribuía una inocencia cultural que los llevaba a creer en todo lo que veían o escuchaban, mientras la gente cultivada se burlaba de semejante ingenuidad. Últimamente en la Argentina la situación parece haberse invertido: ahora es la gente cultivada que acude a espectáculos en salas de vanguardia de la universidad la que interrumpe una representación para acusar de inmoralidad al personaje.

La audiencia del Rojas (o al menos un sector, al que se sumaron otros que no estuvieron allí pero se sintieron implicados o afectados por el relato de Iuso) asumió su provocación como la simple confesión pública de un acto perverso y repudiable. Por supuesto que la pedofilia lo es, pero escribir o crear —con mayor o menor gracia o eficacia estética— en torno a ella todavía no está penado. ¿O acaso Nabokov es execrable?, preguntó Iuso en una declaración periodística, ¿o entonces también deberíamos denunciar al actor que encarna el papel de asesino?

¹ Texto independiente del número de diseño editado por Carolina Muzi

Hubo críticos sensatos que se escandalizaron por la performance de luso (lo que constituye otro logro del artista en un medio ya insensibilizado). Sofisticados, la despreciaron recurriendo a argumentos "artísticos", es decir objetando su pobreza de recursos o una supuesta búsqueda de escándalo autopromocional. Estas objeciones a la intervención del artista dejan de lado su costado crítico con la cultura del "relato-de-mi-vida", el ataque a su consumo hiperrealista, hipócritamente cándido y furiosamente convencional. Y no se inte-

rrogan tampoco sobre el sospechoso moralismo que produjo un consenso tan compacto, tan irracional. Cabría ubicar fenómenos de este tipo en el amplio y confuso arco que se extiende desde los reality-shows y los programas de chismes "montados" hasta -en el otro extremo cultural- experimentos como los biodramas que instalan en escena trozos de vidas cotidianas sin mediación aparente. ¿Por qué esa demanda de vidas-realmente-vividas? ¿Y qué es lo que vuelve tan oscura su condición de escenario y construcción artística?

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)

Master en Mercado de Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general.

Absoluta reserva

en Buenos Aires

Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)

Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

en Punta del Este, Uruguay

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)

Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671

E-mail gerardoterrel@uol.com.ar

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Tschopp, Leila	713 Arte Contemporáneo	Pintura	14.03 al 21.04
Benedetti, O.; Boeckler, U.; Graw, G.	Appetite	Pintura, Vídeo	07.03 al 12.04
Colectiva	Barbarie - Galería Rural	Instalación, Técnicas mixtas	13.04 al 10.05
Spivak, L.; Videla, J. A.; Pastorini, A.	Braga Menéndez Arte Contemporáneo	Escultura, Instalación, Pintura	11.03 al 12.04
Naito, E.; Regue, A.; y otros	Casa 13 (Córdoba)	Instalación, Otras	13.04 al 27.04
Interfaces Bariloche. Comodoro Rivadavia	Casa de la Cultura	Fotografía, Pintura, Otras	21.04 al 23.05
Burri, René	CC Borges	Fotografía	12.02 al 13.04
Hernández, Olga	CC Borges	Pintura	27.03 al 20.04
Moccio, A.; Oliva, N.; y otros	CC de España en Bs As (CCEBA)	Técnicas varias	25.03 al 09.05
Galindo, M.; Wilson Rae, M.; y otros	CC de España en Bs As (CCEBA)	Vídeo	25.03 al 09.05
Pereira, S.; Kaplan, B.; y otros	CC de España en Bs As (CCEBA)	Técnicas varias	25.03 al 09.05
Aisenberg, Diana	CC Recoleta	Técnicas varias	11.03 al 06.04
Alonso, Carlos	CC Recoleta	Dibujo	06.03 al 06.04
Lestido, Adriana	CC Recoleta	Fotografía	11.03 al 20.04
Berhaka, S.; Baiguera, G.; Tewel, P.	Crimson	Fotografía, Bordado, Dibujo	04.04 al 29.04
Laguna, Fernanda	Dabbah Torrejón	Instalación, Pintura	12.04 al 30.04
León, Catalina	Daniel Abate	Pintura	24.04 al 24.05
Canovas, Scheimberg, Kirin, y otros	Daniel Maman	Técnicas varias	Abril
García, E.; Spotorno, L.; Tavolini, A.	Del Infinito	Pintura, Instalación	dde. 17.04
Pellejero, Paula; Thornton, Alejandro	Elsi del Río	Pintura, Dibujo	13.03 al 19.04
Premio Andreani 2007-2008	ED Contemporáneo (Mendoza)	Técnicas varias	04.04 al 27.04
Premio Arte y Nuevas Tecnologías	Espacio Fundación Telefonica	Arte Digital, Otras	13.03 al 16.05
Juárez, Javier	Fondo Nacional de las Artes	Fotografía	11.03 al 10.04
Stagnaro, S.; y otros	Imago Espacio de Arte	Grabado, Pintura, Escultura	10.04 al 31.05
Fasoli, María Marta	Isidro Miranda (Casa central)	Fotografía, Grabado	08.04 al 01.05
Prajs, Vanina	Isidro Miranda (Casa central)	Pintura	08.04 al 01.05
Romano, Julia	Isidro Miranda (San Isidro)	Fotografía	28.03 al 25.04
Seilicovich, Nora; Bobbio, María Teresa	Karina Paradiso	Pintura	18.01 al 11.04
Cartridge, Linda	MasottaTorres	Fotografía	04.04 al 03.05
Paiva, Adrián	MasottaTorres	Pintura	04.04 al 03.05
Suárez, Pablo	Museo Castagnino (Rosario)	Escultura, Otras	14.03 al 27.04
Fasani, Andrea	MAC (Bahía Blanca)	Instalación, Otras	15.03 al 30.04
Cáceres Sobrea	MACLA (La Plata)	Pintura	14.03 al 14.04
Sobrino, A.; Lindner, L.; y otros	Museo de Arte de Tigre	Dibujo, Escultura, Pintura	01.03 al 20.04
do Amaral, Tarsila	Malba	Pintura	28.03 al 02.06
Echavarría, JM; Lang, I; y otros	Malba	Fotografía, Performance, Otras	29.02 al 14.04
Szalkowicz, Cecilia	Malba	Fotografía	28.06 al 01.05
Juan, A.; Morales, A.; Orta J. y L., y otros	M. Muntref (Univ. de Tres de Febrero)	Fotografía, Instalación, Vídeo	05.03 al 18.04
Curatella Manes, Sibellino	M. Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Escultura	18.03 al 20.04
Glusman, L; Flores, R; y otros	M. Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Fotografía	06.03 al 20.4
Las armas de la pintura.	M. Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Pintura	18.03 al 01.06
De Lucca, Ignacio	Oficina Proyectista	Instalación Pictórica	Abril
Giusti, Luciano	Pabellón 4	Pintura	08.04 al 26.04
Morini, R.; Caradonti, M. P. y otros	Pabellón 4	Objetos, Técnicas Mixtas	al 26.04
Palazzolo, Marina	Pabellón 4	Fotografía	08.04 al 26.04
Blanco, Viviana	Palais de Glace	Dibujo, Performance	03.04 al 04.05
Fernández, Roberto; Stella, Omar	Palais de Glace	Escultura	03.04 al 04.05
Indik, Axel	Palais de Glace	Fotografía	03.04 al 04.05
da Rin, Flavia	Ruth Benzacar	Fotografía	26.03 al 03.05
Estol, Leopoldo	Ruth Benzacar	Instalación	26.03 al 03.05
Szalkowicz, Yanina	Tanto Deseo	Fotografía	07.03 al 12.04
Crawford & Gueneau	VVGallery	Fotografía	dde. 25.04
Porter, Santiago	VVGallery	Fotografía	14.03 al 19.04
Zabala, Horacio	Wussmann	Dibujo, Objeto, Pintura, Otras	13.03 al 21.04
Giaconi, Mauro; Mulleady, Jill	Zavaleta Lab	Pintura, Otras	25.03 al 03.05

espacios

713 Arte Contemporáneo
 Alberto Sendrós
 Alianza Francesa (Centro)
 Appetite
 Barbarie - Galería Rural
 Braga Menéndez Arte Contemporáneo
 Casa 13 (Córdoba)
 Casa de Arte Juana de Arco
 Casa de la Cultura (F N A)
 CC Borges
 CC de España en Bs As (sede Florida)
 CC de España en Bs As (sede Paraná)
 CC de España (Córdoba)
 CC Recoleta
 CC Rojas
 CC de la Cooperación Floreal Gorini
 Crimson
 Dabbah Torrejón
 Daniel Abate
 Daniel Maman
 Del Infinito
 Elsi del Río
 Empatía
 espaciocentro (Córdoba)
 ED Contemporáneo
 Espacio Fundación Telefónica
 Fondo Nacional de las Artes
 Fundación Klemm
 Imago Espacio de Arte
 Isidro Miranda (Casa central)
 Isidro Miranda (San Isidro)
 Karina Paradiso
 macro (Rosario)
 MasottaTorres
 Museo Castagnino (Rosario)
 MAC (Bahía Blanca)
 MACLA (La Plata)
 Malba
 Museo de Arte de Tigre
 Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori
 Muntref (Univ. de Tres de Febrero)
 Museo Nac. de Bellas Artes
 Oficina Proyectista
 Pabellón 4
 Palais de Glace
 Palatina
 Ruth Benzacar
 Tanto Deseo
 VVGallery
 Wussmann
 Zavaleta Lab

Defensa 713
 Pje. Tres Sargentos 359
 Av. Córdoba 946
 Chacabuco 551
 Ruta 8 - km 112 Est. la Cinacina
 Humboldt 1574
 Belgrano y Pje. Revol (Córdoba)
 Costa Rica 4574
 Rufino de Elizalde 2831
 Viamonte esq San Martín
 Florida 943
 Paraná 1159
 Entre Ríos 40 (Córdoba)
 Junín 1930
 Corrientes 2038
 Av. Corrientes 1543
 Acuña de Figueroa 1800
 El Salvador 5176
 Pasaje Bollini 2170
 Av. del Libertador 2475
 Av. Quintana 325 PB°
 Arévalo 1748
 Carlos Pellegrini 1255
 9 de Julio 305 (Córdoba)
 9 de Julio y Gutiérrez (Mendoza)
 Arenales 1540
 Alsina 673
 Marcelo T. de Alvear 626
 Suipacha 658 1°
 Estados Unidos 726
 Sucre 1723
 Av. del Libertador 4700 PB°A
 Av. de la Costa E. López 2250
 México 459
 Av. Pellegrini 2202
 Sarmiento 450
 50 entre 6 y 7
 Av. Figueroa Alcorta 3415
 Paseo Victoria 972 (Tigre)
 Av. Infanta Isabel 555
 Valentín Gómez 4828 (Caseros)
 Av. del Libertador 1473
 Perú 84 6to piso - oficina 82
 Uriarte 1332
 Posadas 1725
 Arroyo 821
 Florida 1000
 Venezuela 638
 Aguirre 1153 2°
 Venezuela 570
 Venezuela 571

MA-SA: 13 a 19 hs
 LU-VI: 14 a 20 hs
 LU-VI: 9 a 21hs; SAB: 9 a 14 hs
 LU-SA: 14 a 19
 MA-VI-SA-DO: 11 a 17 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SAB: 11 a 20 hs
 DO: 19 a 22 hs
 MA- JU: 14 a 19 hs
 MA-DO: 15 a 20 hs
 LU-SA: 10 a 21 hs; DO: 12 a 21 hs
 LU-VI: 10 a 20 hs
 LU-VI: 10.30 a 20 hs; SA: 10.30 a 14 hs
 LU-VI: 10 a 14 y 16 a 20.30hs; SA: 16 a 20.30hs
 MA-VI: 14 a 21 hs; SA-DO-FER: 10 a 21hs
 LU-SA: 11 a 22 hs
 LU-SA: 11a 22 hs; DO: 17 a 20.30 hs
 MA-SA: 13 a 20 hs.
 LU a VI: 15 a 20; SA: 11 a 15 hs
 LU-VI: 12 a 19 hs.
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: 11a 19 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: a combinar
 MA-VI: 15 a 20 hs; SA: 11 a 14 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: 10 a 13 hs
 LU-VI: 10.30 a 20.30 hs; SA: 10.30 a 13.30 hs
 LU-SA: 9 a 13 y 16 a 21hs; DO: 16 a 20hs
 MA-DO: 14 a 20.30 hs
 LU-VI: 10 a 18 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs
 LU-SA: 12 a 20
 MA-DO : 12 a 19 hs
 LU-VI: 10 a 13 y 17 a 20 hs; SA: 10 a 13 hs
 LU-JU: 14 a 20 hs ; VI: 15 a 21hs ; SA: 10 a 13hs
 JU-MA: 14 a 20 hs.
 LU-SA: 10 a 18 hs
 LU-VI: 14 a 20 hs; SA-DO: 13 a 19 hs; MA cerrado
 LU-VI: 14 a 20 hs; SA-DO: 16 a 20 hs
 MA-VI: 10 a 20 hs ; SA-DO: 15 a 22 hs
 JU-LU: 12 a 20 hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
 MI-VI: 10 a 19hs; SA-DO-FER: 12 a 19hs
 MA-VI: 12 a 20 hs; SA-DO-FER: 10 a 20 hs
 LU-VI: 8 a 21 hs; SA: 9 a 18 hs
 MA-VI: 12.30 a 19.30; SA-DO-FER: 9.30 a 19.30
 MI, JU y VI: 18-20 hs
 LU-SA: 16-20
 MA-DO: 14 a 20 hs
 LU-VI: 10 a 20.30 hs ; SA: 10 a 13 hs
 LU-VI: 11.30 a 20 hs ; SA: 10.30 a 13.30 hs
 LU-SA: 14 a 19
 MI-VI: 16 a 20 hs; SA: 15.30 a 18.30 hs.
 LU-VI: 10.30 a 20 hs ; SA: 10.30 a 14 hs
 LU-VI: 11 a 20 hs; SA: 11 a 14 hs

E S P A C I O

Fundación Telefónica

ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Premio MAMbA/ Fundación Telefónica
 5° edición 2006

Curadora Invitada:
Laura Buccellato

Espacio Fundación Telefónica:
 del 13 de marzo al 16 de mayo de 2008.
 De martes a domingos de 14.00 hs. a 20.30 hs.
 Arenales 1540

