



Plec Informatiu d'Eina **nov-des 07**

Editorial No oblidar la societat

Converses al Vivanda Roma o Bolonya? Europa, entre el mercat i la cultura

Eduard Cairol, Jeffrey Swartz, Josep Maria Ventosa i Joan Verdera

Fet a Eina **De la fotografia al gravat.** Exposició a Eina, Espai Barra de Ferro

Maite Abarizketa, Juana Alia, Raquel Fuster, Lluc Massaguer, Marta Ramos, Mercè Ramos, Regina San Martino, Guillem Sandiumenge Pschorr, Gianni Sennacheribbo i Sol Vidal

En cartell **Lost children** Maria Padilla

Tipografia de capçalera **Snow and the global warming** Javier De Riba

No oblidar la societat

Preguntem-nos de quina manera i per quines dinàmiques el disseny oblida la societat

L'obsessió artesanal per "com es fan les coses" inhibeix l'interès per conèixer més àmpliament el món

Enlloc d'innovar, els "aduladors del present" es limiten a subratllar allò que succeeix

"Sovint, parlant amb estudiants, m'aterra veure gent molt competent, hiperespecialitzada, que no té temps de conèixer la societat per a la qual treballa". Amb aquestes paraules Lluís Ferrer, rector de la UAB, precisava el sentit d'una recomanació que, anunciada poc abans davant l'auditori de l'acte de graduació de la promoció d'estudiants 2006-2007, havia provocat cares de sorpresa: "no oblideu la societat". Tot i que és un consell generalitzable a qualsevol mena d'especialització, seria bo que cada disciplina o professió s'interrogués sobre de quina manera o sota quines dinàmiques "oblida la societat". Segurament s'hi podrien trobar algunes pautes comunes, però també, cal suposar, alguns elements molt característics de cada cas. Pel que fa al disseny, val la pena assajar-ne una resposta.

Una manifestació força freqüent d'oblit de la societat en el disseny, efectivament, és una concentració intensa, però excloent d'altres consideracions, en la lògica de "fer" pròpia de la professió. L'antecedent artesà encara pesa molt en el disseny i això implica una certa predisposició a marcar un territori de sobirania absoluta de les arts i tècniques de l'ofici. L'obsessió pel "com es fan les coses" inclina a rebutjar preguntes més compromeses que, de fet, són les que relacionen la capacitat de fer amb el coneixement del món. Aquest capteniment que podem atribuir a l'artesà tradicional és anàleg al del dissenyador modern quan s'implica tant amb la seva professió i amb els seus projectes que en fa un món a part on el disseny no refereix a res que no sigui a si mateix. Per aquest camí, el projecte es proclama autònom i es vol defensar dels seus "enemics" socials. Ens estem referint no solament al client que fa l'encàrrec –aquell que encarna el "dolent" recurrent en la narració dramatitzada del projecte– sinó, fins i tot, als mateixos destinataris finals del disseny. Les fotografies d'arquitectura, les exposicions d'objectes, la publicació de projectes gràfics, constitueixen un símptoma esclaridor de la predilecció per presentar un disseny en la seva forma pura i ideal de projecte, és a dir, sense la presència molesta i distorsionant de la gent. El projecte, entès en aquests termes, ja no troba sentit en la societat, sinó que la societat –per la pretesa ignorància, incompetència o mala fe dels agents socials– amenaça el seu sentit virtuós. En la literatura empresarial solen citar-se alguns casos que també adverteixen d'aquests processos d'ofuscació solipsista. S'esmenten exemples de departaments de recerca aplicada abocats a projectes que ni responien a una demanda, ni eren capaços de suscitar-ne de noves. El disseny pel disseny també funciona així. En tots els casos estem parlant d'una mena de fixació de la mirada que cobreix un angle de visió molt reduït respecte a l'entorn circumdant, o com en el cas de la lupa o el microscopi, una visió concentrada i ampliada que busca el detall a costa de la panoràmica de conjunt. El disseny pel disseny representaria una mena de dèria d'aquest tipus. Els dissenyadors o dissenyadores afectats no solen ser-ne gaire conscients i cal considerar que, en moltes ocasions, actuen moguts per bons propòsits, per l'amor a la feina ben feta d'arrel artesana, per la legítima recerca del reconeixement públic de l'autoria o pel neguit intel·lectual de trobar la **Gutte Form**. Sens dubte, bons propòsits que, portats a l'extrem, solen derivar en l'estontolament i en la construcció de palaus de vidre tan pulcres com inhabitables.

No obstant això, a l'altre extrem del món reclòs i autista que estimula una fixació en l'ofici, existeix una altra inclinació professional que també condueix a l'oblit de la societat. És

la del disseny implicat en el seu entorn fins a l'extrem de confondre-s'hi. Molts professionals s'obsessionen per estar sempre amatents a allò que passa, per seguir els toms i les mutacions de les tendències, per detectar els primers senyals de canvi en el seu entorn. Certament, aquesta és una manera d'estar a la societat o de no voler quedar-ne descavalcat, però aquesta vinculació quasi orgànica amb la textura del que és social, paradoxalment, implica un allunyament de la societat. El *pathos* d'aquesta peculiar inclinació, certament, no és l'obsessió de l'artesà, sinó la dispersió del seguidor de tendències, l'ansietat amb què construeix les seves col·leccions efímeres i l'extrema dificultat per relacionar allò que veu, palpa o olora, per no parlar de la incapacitat de cercar-hi causalitats i efectes. La manca d'un punt de vista distanciat i estable, en aquest cas, és la raó principal del seu estranyament amb la societat. Participar dels fenòmens, transitar-hi, confondre-s'hi, no vol dir ni entendre'ls ni, com es voldria del disseny, atendre'ls.

Si, com hem vist, el disseny modern portat a l'extrem veu en el client o en el destinatari l'enemic que cal batre, el disseny-en-tendència té com a principal antagonista una imatge, igualment fantasmagòrica, de la tradició. Aquesta incapacitat per fer front a la tradició porta a un curiós tipus d'hostilitat amb tota forma d'antecedent, preservació, continuïtat o institucionalització que s'oposi a la pura contingència dels esdeveniments. Així, per exemple, quan s'ha parlat del futur Centre de Disseny de Barcelona, alguns dissenyadors s'han lamentat, fent-se portaveus de les aspiracions professionals, del fet que avui en dia encara s'arribi a pensar en termes de patrimoni, col·lecció, llegat, museu, etc. D'alguna manera es volia fer avinent que al professional que està-al-dia no li interessa el passat, sinó el futur, la recerca i el risc. En realitat, però, aquesta retòrica vehement no pot amagar que els temes afins a aquesta actitud no són, ni de lluny, "el futur, la recerca i el risc", sinó el present, la tendència i la seguretat de fer el que cal. No val enganyar-se, si l'actualitat del món deixa d'incumbir l'artesà, a l'afectat per les tendències només li incumbeix estar al bell mig de l'actualitat i la por a quedar-se enrera. O dit amb unes altres paraules, estem davant d'uns aduladors del present, aquells que més que innovar, es limiten a subratllar emfàticament allò que ja succeeix.

Heus aquí, doncs, dues vies polaritzades perquè el món del disseny arribi a un mateix oblit de la societat: perdent perspectiva pel fet de concentrar massa la mirada o sent incapaç de prendre una mínima distància del seu *surfejar* social per poder intervenir-hi creativament. Potser és el moment de recordar que l'atenció preferent que el disseny ha de tenir per la societat ve de la seva implicació activa en la seva mateixa construcció. El disseny no és un mer intèrpret de la realitat social, sinó una part –i no poc important– de la mateixa enginyeria social. Per tant, la crida a conèixer la societat no constitueix una sort de complement humanista destinat a cultivar-se com una activitat complementària a les rutines de l'ofici. Procurar per tots els mitjans conèixer, tan bé com sigui possible, la societat per a la qual es treballa hauria de ser un imperatiu per a tots aquells que, amb el seu quefer, contribueixen a configurar identitats, creen nous espais de sociabilitat, promouen pautes de comportament o estableixen esquemes de percepció; per a tots aquells que, en definitiva, **fan** societat.

Roma o Bolonya? Europa, entre el mercat i la cultura

Eduard Cairol, Jeffrey Swartz, Josep Maria Ventosa i Joan Verdera

De la mateixa manera que els Tractats de Roma, l'any 1957, van definir Europa com a mercat únic; l'any 1999, l'Acord de Bolonya per l'establiment d'un espai europeu d'educació superior va iniciar un procés que permet imaginar les possibilitats obertes a la construcció d'una Europa unida també per la cultura. Per parlar de les implicacions i conseqüències d'aquest procés, hem convidat a Eduard Cairol [EC], historiador de l'art i professor del GSD d'Eina i de la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, Jeffrey Swartz [JS], crític d'art i professor de Fonaments Teòrics de l'Art i el Disseny a Eina, Josep Maria Ventosa [JMV], membre del departament d'edició de Tusquets Editores i Joan Verdera [JV], catedràtic d'Anàlisi matemàtica a la Universitat Autònoma de Barcelona. La conversa ha estat moderada per Oriol Pibernat [OP] i transcrita per Octavi Rofes.

OP.- El camí cap a la Unió Europea, un cop assolit un èxit notable en la unificació de mercats, sembla que necessita avanços en la construcció d'una cultura comuna per superar els obstacles que, com s'ha demostrat amb la fallida Constitució, posen en evidència els límits del projecte. En aquest sentit, penseu que les directrius de Bolonya, des del marc de l'espai europeu de l'ensenyament superior, poden contribuir a donar un nou impuls a la construcció europea, ara des de la cultura?

JV.- Potser hauríem de començar per preguntar-nos què hi ha de "directrius" en la declaració conjunta dels ministres d'educació europeus. De fet, el document que es va signar a Bolonya és un text molt breu amb el compromís genèric de facilitar la mobilitat dels estudiants dins l'espai europeu que comentaves i de crear un sistema que permeti saber què ha fet cada estudiant en qualsevol dels països que l'integren. Quan parlem de "directrius europees" sovint ens estem referint en realitat a decisions particulars d'estats que utilitzen Europa per a legitimar polítiques orientades a crear nous mecanismes de control intern. Per tant, no estem en un procés d'adaptació al nou espai europeu, sinó al nou espai espanyol.

EC.- En part tens raó. De fet, les institucions que surten més reforçades en aquest procés són l'ANECA i la Junta de Universidades, quan sembla que hi hauria d'haver una cessió de sobirania dels estats i un enfortiment de les competències de les institucions europees. Però més enllà d'això, en la creació de l'espai europeu d'ensenyaments superiors també hi ha la voluntat d'impulsar un gir copernicà en la perspectiva de la transmissió de coneixement i situar l'estudiant al centre del sistema de manera que ocupi el lloc que fins ara havia tingut el professorat.

JS.- Jo ho veig tot plegat com una manifestació d'un problema més ampli: el de l'homologació dels coneixements. És molt interessant seguir el procés d'establiment d'estàndards, veure com els nivells de competència en l'ús de les llengües, per exemple, s'estableixen de la mateixa manera que les normes ISO o els protocols internacionals que regulen les pràctiques mèdiques. Això porta a preguntar-se pels límits de l'homologació. Són homologables tots

els camps del coneixement? És possible homologar sense anar indefectiblement "a la baixa"?

JMV.- En el cas d'Europa, aquestes dificultats en l'homologació es fan encara més grans a causa de la particularitat que té la construcció de la identitat europea. Sentir-se europeu és afiliar-se a una manera d'entendre la prosperitat i el benestar, i també a una tradició en l'alta cultura. Això és comú, però a la vegada, aquesta afiliació va sempre acompanyada de l'adscripció a nuclis identitaris de petita escala. No és el mateix ser un europeu de l'Algarve que un europeu d'Uppsala, i en cap cas es vol renunciar a aquesta diferència.

EC.- Això, traspasat a l'ensenyament, es tradueix en la necessitat d'aconseguir que més facilitat en la circulació d'estudiants no comporti, de retruc, una homogeneïtzació que empobreixi els continguts. Un exemple molt clar: caldria establir mecanismes perquè l'augment desitjable de competències en l'anglès no vagi en detriment de la resta de llengües. En el cas espanyol, el canvi que s'ha produït amb el pas d'un catàleg tancat de titulacions a un registre obert a partir de les propostes de cada universitat deixa un marge per imaginar i promoure les especificitats locals.

JV.- A més, no només estem davant de la necessitat de preservar la diversitat cultural d'Europa, tampoc hem d'oblidar les grans diferències que hi ha entre les àrees de coneixement dins la mateixa universitat. El gir copernicà que comentava abans l'Eduard ha donat un protagonisme extraordinari al col·lectiu que, dins de la universitat, té la didàctica com a tema d'interès preferent, però les normatives que es deriven dels canvis que es volen introduir en el procés de transmissió del coneixement només seran aplicables si abans han aconseguit un consens amb tot el col·lectiu, i aquest consens haurà de passar per l'adaptació dels criteris als diferents tipus d'estudis.

OP.- Anant més enllà de la reforma universitària i dels processos burocràtics que hi estan associats, es pot reconèixer una manera "a l'europea" de produir coneixement?

JV.- Els mètodes, els objectius i els llenguatges de la ciència són molt universals. Tot i això, en matemàtiques, per exemple, es poden reconèixer certes tradicions. França havia estat una gran potència en aquesta matèria i això deixa una mena de marca cultural en els matemàtics francesos actuals. De la mateixa manera es pot reconèixer en els matemàtics americans una tradició que els fa els millors expositors, amb un entusiasme que contrasta amb l'estil més impersonal dels francesos. Però això no va més enllà de l'anècdota, són diferències irrelevantes.

JS.- Com a canadenc, jo he viscut precisament el sentiment derivat de trobar a faltar una gran tradició, una mena de manca de fons, d'experiència que et porta a viatjar per compensar un cert complex d'inferioritat cultural. Tot i que és una potència cultural extraeuropea, els trets diferencials americans provenen de la música popular, la riquesa aportada pels exesclaus i els

corrents cinematogràfics dominants. Per a tota la resta es continua tenint Europa com a referent. Per això, ciutats com ara Johannesburg, Sydney, Ottawa o Buenos Aires, que des d'un punt de vista social i polític són més europees que moltes ciutats europees, no es consideren una part integrant de la cultura europea.

EC.- Potser el paper futur d'Europa ha de ser el de consolidar-se amb nitidesa i sense complexos com a alternativa a l'allau de les formes populars de cultura. Per fer-ho pot recórrer a un riquíssim patrimoni que podríem anomenar de "segona divisió". Com que Shakespeare o Mozart ja són universals, Europa ha d'aferrar-se a reconèixer com a propis Pergolesi, Salieri o Marlowe per enriquir el seu imaginari i bastir un somni compartit de passat i futur que actuï com a contrapès cultural.

JMV.- Potser hauríem de preguntar-nos d'una manera més directa què és ser europeu. Acceptem la proposta de George Steiner de trobar l'essència d'Europa a les ciutats, a l'estructura de l'espai urbà que també és un espai d'intercanvi, de diàleg i que té el model a escala reduïda en els cafès?

EC.- Aquí hauríem de parafrasejar sant Agustí i dir: "Sé què és Europa, però si algú m'ho pregunta no sabré trobar la resposta". Recordu l'inici de la pel·lícula Europa de Lars von Trier? Un tren avança entre la boira i sentim la veu d'un hipnotitzador que diu: "Ara comptaré fins a deu, i quan arribi a deu estaràs a Europa". Europa és una mena de boira espessa que arriba a concretar-se en una forma d'il·lusió. Estic d'acord en la imatge d'Steiner dels cafès com a escenaris on, a través de l'intercanvi, prenen forma el respecte i el logos, la dignitat de vida que reconeixem com Europa.

JV.- La consciència europea existeix, això és inqüestionable. Hi ha un sentiment de compartir alguna cosa que va més enllà de l'evidència d'una quotidianitat comuna com la que es dona d'una manera molt òbvia entre mediterranis. Però la meua experiència és que aquest sentiment també es produeix entre mediterranis i nòrdics quan coincidim, per exemple, als Estats Units. Aleshores ens sentim europeus, malgrat les diferències, per oposició al context aliè americà.

Fet a Eina

De la fotografia al gravat Exposició a Eina, Espai Barra de Ferro

Maite Abarizketa, Juana Alia, Raquel Fuster, Lluç Massaguer, Marta Ramos, Mercè Ramos, Regina San Martino, Guillem Sandiumenge Pschorr, Gianni Sennacheribbo i Sol Vidal Massaguer

El passat 4 de desembre es va inaugurar l'exposició *De la fotografia al gravat*, que es podrà veure fins el proper 22 de gener a Eina, Espai Barra de Ferro. Aquesta exposició recull els obres realitzades pels participants del curs de fotogratat impartit per les professores Eugènia Agustí i Cristina Pastó. Els treballs s'han realitzat amb un suport de fotopolímer, un compost químic sensible a la llum, adherit sobre un metall o polièster, apte per a l'estampació i l'edició artística contemporània.

La confluència de la fotografia i el gravat produeix imatges a partir d'un original fotogràfic que s'ha utilitzat per fixar-ne la matriu sobre planxa i amb un resultat final que

JS.- Si, això sempre és així. Les semblances s'evidencien en el contrast amb les diferències. Precisament la ciutat americana que es considera més europea, Boston, és la que té un centre més dens i, si més no a l'estiu, amb més terrasses de cafès amb taules als carrers. També hi ha un altre fenomen molt característic d'Europa i que sovint passa desapercbut: el pes de les traduccions. Així com en la cultura americana cada cop és més difícil trobar llibres que no siguin originals en anglès o bé clàssics indiscutibles, a Europa, en canvi, hi ha un fort eclecticisme en les traduccions i, per tant, també en les lectures. Potser la dificultat per establir un cànon comú en pensament, en literatura o en art, fa dels europeus grans traductors i lectors de tradicions molt diverses.

JMV.- Això és cert, tot i que convé no oblidar que bona part d'aquestes traduccions, tant de novel·la com d'assaig, es fan d'obres escrites originalment en anglès. A Europa es produeix una circulació de textos molt més fluida que no pas entre els països sud-americans. L'Amèrica del Sud tot i que, en principi, hauria de ser el mercat natural de les editorials que publiquen en castellà, funciona per sota del seu potencial a causa de les rivalitats entre països, que arriben fins al punt de provocar el rebuig dels autors aliens. Així, per exemple, la gran tradició d'assagistes mexicans acaba trobant només lectors locals, tret d'alguns autors excepcionals que sí que es llegeixen al nostre país. La unitat d'idioma, doncs, no és condició suficient per a la unitat de mercat. I no oblidem que hi ha països on el llibre encara és un article de luxe.

JS.- Aquest és un fet diferencial que sovint no percebem des d'Europa. L'artista Raymond Chaves que, juntament amb Gilda Mantilla, està duent a terme l'ambiciós projecte de recórrer l'Amèrica del Sud dibuixant, destaca les dificultats que troben pel simple fet de viatjar. Sovint són dificultats derivades de la manca d'infraestructures de comunicació entre països veïns. Des d'Europa, avui, és difícil fer-se a la idea que hi hagi situacions que comportin divisions tan fortes, i aquest és el sentit principal de la unió, i amb això tornem a l'acord de Bolonya i a la necessitat de facilitar la circulació i salvar els obstacles interns.

transporta a la calidesa del gravat en metall. Com destaquen Eugènia Agustí i Cristina Pastó en el text de l'exposició, les imatges es presenten sota l'aspecte d'un gravat al buit "capaç d'enregistrar des de les subtileses dels grisos més delicats fins als profunds envellutats en què el negre es concentra i es densifica, mantenint en tot moment el registre de la fotografia".

Una nova edició del curs d'introducció al fotogratat tindrà lloc del 26 de febrer a l'1 de juliol als tallers de creació gràfica d'Eina, Barra de Ferro, els dimarts de 15.30h a 19.15h. Per a més informació i matrícules, consulteu www.eina.edu o adreceu-vos a info@eina.edu.



Col·laboradors núm. 60

Eugènia Agustí
Alba Batlle
Nerea Borrell
Miguel Bustos
Eduard Cairol
Maria Padilla
Cristina Pastó
Daniel Rubio
David Schurjin
Jeffrey Swartz
Josep Maria Ventosa
Joan Verdera

Consell Editorial

Antoni Marí
Oriol Pibernat
Octavi Rofes
Mercè Valeri

Disseny Gràfic

Lluc Massaguer

Impressió

Impremta DITIFET
www.impremtaditifet.com

DL: B-9844-2001

Eina

Escola de Disseny i Art

Passeig Santa Eulàlia 25

08017 Barcelona
Tel. 93 203 09 23
Fax 93 280 05 54
info@eina.edu
www.eina.edu

centre vinculat a la

UAB

En portada

Acció urbana

Alba Batlle, Nerea Borrell, Miguel Bustos, Dani Rubio i David Schurjin

Imatge de l'acció que va tenir lloc pels carrers del casc antic de Barcelona realitzada amb ocasió d'una proposta de l'assignatura Projectes Interdisciplinars II amb els professors Oscar Guayabero, David Lorente i Amadeu Santacana.

L'acció parodiava el mercat immobiliari i els seus agents i discursos, amb la venda ambulants d'una cabana de cartró.

En cartell

Exposició *Finding Lilith-Put*

Maria Padilla

El cartell d'aquest *Plec* reproduïx "Lost children", una de les peces gràfiques del projecte artístic *Finding Lilith-Put* de Maria Padilla, que s'ha exposat dins el cicle *Projeccions: Creació jove* a la Cambra de la Propietat Urbana de Barcelona, del 21 de novembre de 2007 al 5 de gener de 2008.

Àlex Mitrani, comissari d'aquesta exposició, veu en l'obra de Maria Padilla "la seriositat de l'infant, concentrat en la construcció d'un univers complet i racional, encara que d'un sentit altre, o la de l'arqueòleg, que recull i classifica, una mica emocionat, les proves de passions, de somnis i dolors, que un dia van ser reals. El seu treball remet a la definició de la identitat a través de l'establiment d'un imaginari i de com aquest interactua amb les realitats pensades pels altres. Ens trobem aquí davant dels primers materials que ens permetran iniciar una crònica de conclusions insospitades i perilloses i que sobrepassa la noció estàtica i objectual de l'obra artística."



Major de Sarrià 134 bxs. 08017 BARCELONA
Tels. 932 031 918 - 932 054 717



comercial@impremtaditifet.com
www.impremtaditifet.com
Tels. 93 788 49 90
93 788 38 77