

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 6 • 2019 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“El producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto”, Entrevista con **Norberto Chaves**, por **Fernando Infante**

El papel de la investigación y la teoría en diseño. Una conversación abierta, por **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy**

UT PICTURA POESIS

Abandonar la escritura. Poesía experimental y manifiesta, **Ignacio Gómez de Liaño**

PANORAMA: FILOSOFÍA DEL DISEÑO

 Sección coordinada por **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy**

Pensar el diseño, **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy** (Coordinadores)

TEXTOS INVITADOS

Estatus y estado del diseño más allá del objeto, **Pedro Medina Reinón**

Mar de Nubes. Cuerpo de Cristal, **Dionisio González**

ARTÍCULOS

Understanding Design Aesthetics beyond Functional Beauty accounts, **Lucía Jiménez Sánchez**

Estética y diseño industrial: debates y controversias, **Joan M. Marín**

Del ornamento al delito. El diseño y la sociedad en Charles Baudelaire y Adolf Loos, **Jorge López Lloret**

When is Architecture not Design? **Saul Fisher**

Diseño y habitabilidad: una aproximación basada en los lenguajes de patrones, **Antonio Hidalgo Pérez**

Marcel Breuer: un diseñador global. Experiencias en el ámbito de la vivienda prefabricada, **Salvador J. Sanchis**, **Ignacio Peris** y **Pedro Ponce**

Diseño y artes escénicas: el papel de Oskar Schlemmer en *Das Triadische Ballett* y la actualidad de la Bauhaus, **Milagros García Vázquez**

Lo performativo en prácticas de arte y diseño actuales vinculadas a procesos de innovación social. El caso de *La Venezia che non si vede* y de *La borda*, **Tània Costa Gomez**

Articulaciones de la estética y el diseño. El caso de la evaluación a partir de la investigación dirigida en la carrera de diseño escénico de la Universidad de las Artes de Cuba, **Mara Rodríguez Venegas** y **Xiomara Romero Rojas**

SUPLEMENTO

El diseño, la ciudad y un lápiz de labios, **Mercedes Espiau**, **Mar García Ranedo** y **Alejandro Rojas**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta

TRANSCRIPCIÓN DE TEXTOS

Álvaro G. Serna



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

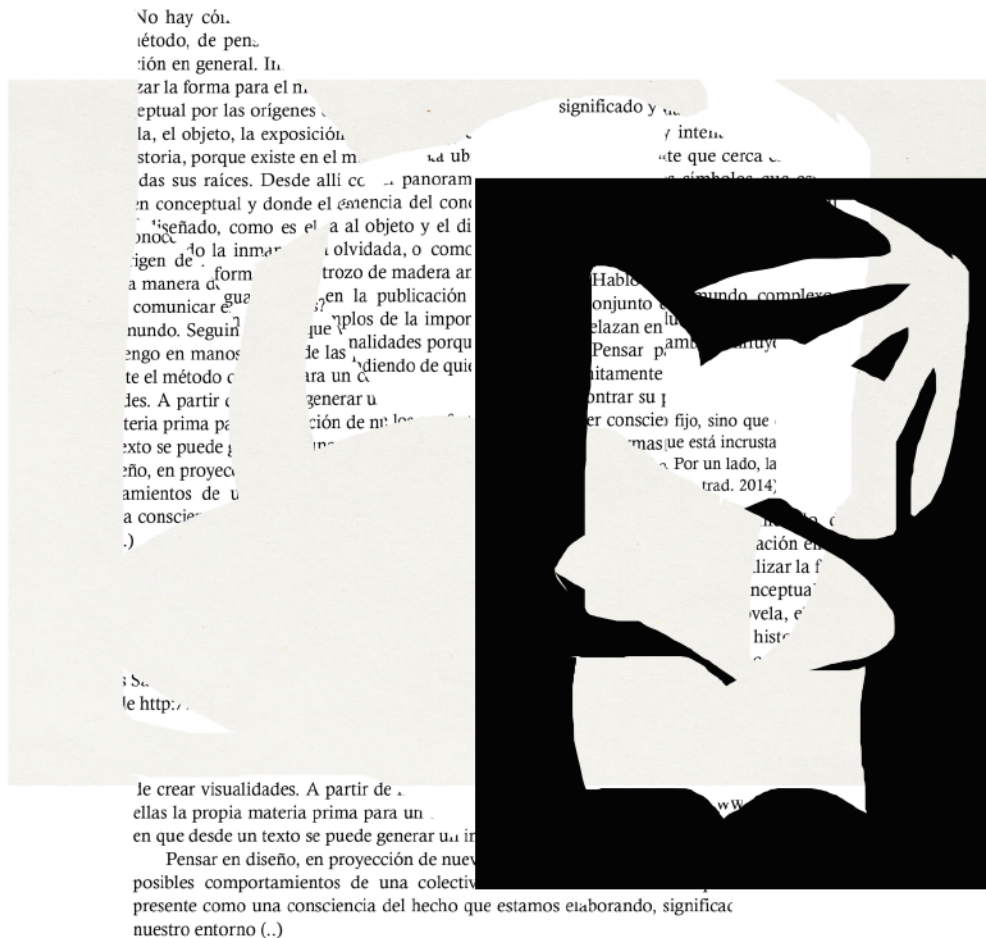


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



Cardoso, R. C. Rafael. (2014). Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify.

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 6 • 2019

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“El producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto”, Entrevista con Norberto Chaves , por Fernando Infante	11-23
El papel de la investigación y la teoría en diseño. Una conversación abierta, por Fernando Infante y María Jesús Godoy	25-43
UT PICTURA POESIS	45
<i>Abandonar la escritura. Poesía experimental y manifiesta</i> , Ignacio Gómez de Liaño	47-95
Imágenes de Laocoonte n. 6, de Isadora Gonzaga	96-97
PANORAMA	
FILOSOFÍA DEL DISEÑO	99
Pensar el diseño, Fernando Infante y María Jesús Godoy (Coordinadores)	101-105
TEXTOS INVITADOS	107
Estatus y estado del diseño más allá del objeto, Pedro Medina Reinón	109-125
Mar de Nubes. Cuerpo de Cristal, Dionisio González	127-133
ARTÍCULOS	135
Understanding Design Aesthetics beyond Functional Beauty accounts, Lucía Jiménez Sánchez	137-149
Estética y diseño industrial: debates y controversias, Joan M. Marín	150-164
Del ornamento al delito. El diseño y la sociedad en Charles Baudelaire y Adolf Loos, Jorge López Lloret ...	165-182
When is Architecture not Design? Saul Fisher	183-198
Diseño y habitabilidad: una aproximación basada en los lenguajes de patrones, Antonio Hidalgo Pérez	199-215
Marcel Breuer: un diseñador global. Experiencias en el ámbito de la vivienda prefabricada, Salvador José Sanchis , Ignacio Peris y Pedro Ponce	216-230
Diseño y artes escénicas: el papel de Oskar Schlemmer en <i>Das Triadische Ballett</i> y la actualidad de la Bauhaus, Milagros García Vázquez	231-250
Lo performativo en prácticas de arte y diseño actuales vinculadas a procesos de innovación social. El caso de <i>La Venezia che non si vede</i> y de <i>La borda</i> , Tània Costa Gomez	251-258
Articulaciones de la estética y el diseño. El caso de la evaluación a partir de la investigación dirigida en la carrera de diseño escénico de la Universidad de las Artes de Cuba, Mara Rodríguez Venegas y Xiomara Romero Rojas	259-274
SUPLEMENTO	275
El diseño, la ciudad y un lápiz de labios, Mercedes Espiau , Mar García Ranedo y Alejandro Rojas	277-290

RESEÑAS	291
Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus, Jorge Martínez Alcaide	293-296
¿Qué significa pensar la política desde la estética? Áger Pérez Casanovas	297-299
Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna, José Luis Plaza Chillón	300-303
Sobre a estética, Luis Carlos Pereira	304-306
Músicas populares. Sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia, Mar Alexandre Badenes ...	307-309
La necesidad de la mirada antropológica sobre la literatura, Pablo de Benito David	310-314
A propósito de Chandler, o la novela policiaca como tratado filosófico, Juan Evaristo Valls Boix	315-318
Videre aude!, Anacleto Ferrer	319-321
La inaplazable memoria del dolor y el sufrimiento, Antonio Notario Ruiz	322-326
La alargada sombra de la pintura, Raquel Baixauli	327-328
Sondear la maravilla, Juan Evaristo Valls Boix	329-331
... Y lo sabes, Marc Hernández Montoro	332-334
Arqueologías de la modernidad en las artes. Ensayo estético, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	335-340
Estética de la Instalación, Luis Cemillán Casis	341-344
La Herencia de otra época, María Jesús Godoy Domínguez	345-347
Del <i>Theatrum Mundi</i> al <i>Gran Vidrio</i> , Miguel Salmerón Infante	348-349

Imágenes de **Isadora Gonzaga**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida por **Isadora Gonzaga**.

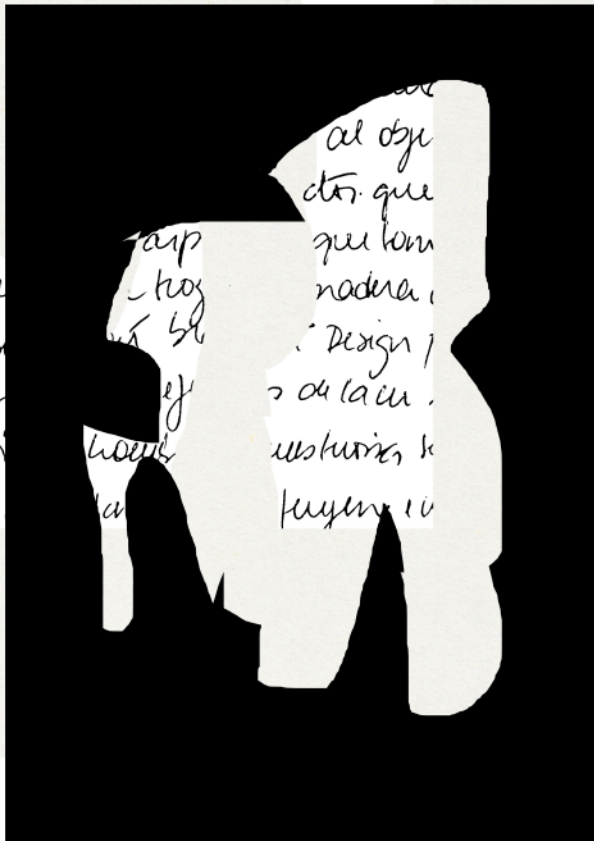
Los coordinadores de la sección *Panorama: Filosofía del diseño* agradecen a Antonio Molina Flores su colaboración.

que están sobrev
que hace surgir la forma
descifra una lengua olvidada

la forma para el mundo
una investigación conceptual
de los significados: de
la, la expresión, el
porque, cual es su h
o aún

Desde
la orig
buto que c
na p
aunque sin
lo centr
neco ra el
la el ad
may n la apl
o n la ju
puro, comer
n de udo p
o s h

el lib
ngü, q
en su t
están fu
men
el está a
ntado, a



ncada.
origen cc
a ser dise
sobrevolana
hace
d

Así, Card
comienza a da
y cuestiona sus
significado y us

“L
un pro
materia
encarna

Hablo tam
en conjunto co
entrelazan en u

Pensar par
infinitamente e
encontrar su pr
hacer conscien
de las formas d
hago con lo qu
haciéndose pre
de crear vi

on, donde surgió, t
el mundo sensible c
allí cojo el hilo del
el está ubicado. Cua
l panorama político,
is del concepto. Cu

use:

no tiene
el interc
ciencia puee ir
reación

paralela
ie de un

hacer diseñ
do sensible
diseña

el mundo, l
de su propio proceso y
método diseñar me
catéris

en proyección de nuevas o antiguas formas.
tos de una colectividad. La responsab
ciencia del hecho que estamos elaboran
es l
ilida

un proceso de significado, es c
materialidad y lo que nuestra e
encarnan los conceptos detrás

Hablo también de una construc
nto con la forma, en r
en un compás
del mundo. Se
tengo en ma
te el método
s. A partir d
ia prima par.
formas

uerpo
i historia, porq
ncadas sus raí
rigen conceptu
a ser diseñado,
sobrevolando l
hace surgir la
descifra una
y se la aplic
Así, '
comier

za a dar eje.
y cuestiona sus funcio
significado y uso, dep

LOCOONTE

CONVERSANDO CON

Design para um r

also también incluye
over -
no tiene

ncada.
origen co
a ser dise
sobrevolana
hace
d

on, donde surgió, t
el mundo sensible c
allí cojo el hilo del
el está ubicado. Cua
l panorama político,
is del concepto. Cu

un proceso de significado, es c
materialidad y lo que nuestra e
encarnan los conceptos detrás

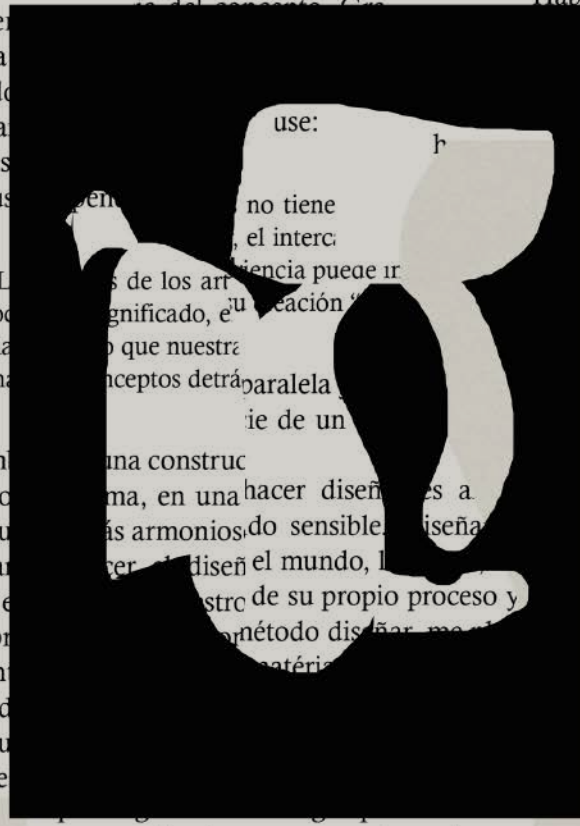
Hablo también de una construc
nto con la forma, en r
en un compás
del mundo. Se
tengo en ma
te el método
s. A partir d
ia prima par.
formas

Así, Card
comienza a da
y cuestiona sus
significado y us

“L... de los art
un pro... significado, e
material... que nuestra
encarna... conceptos detrás

Hablo tam
en conjunto co
entrelazan en u

Pensar par
infinitamente e
encontrar su pr
hacer conscien
de las formas d
hago con lo qu
haciéndose pre
de crear vi



use: r

no tiene
el interc
encia puee ir
reación

paralela
ie de un

Hacer diseño es a
do sensible
diseña

el mundo, l
de su propio proceso y
nétodo diseñar me
catéris

en proyección de nuevas o antiguas formas.
tos de una colectividad. La responsab
ciencia del hecho que estamos elaboran
es l
ilida

Design para um r

uerpo
i historia, porq
ncadas sus raí
rigen conceptu
a ser diseñado,
sobrevolando l
hace surgir la
descifra una
y se la aplic
Así, '
comier

za a dar eje.
y cuestiona sus funcio
significado y uso, dep

... también incluye
...
... no tiene ...

“El producto del diseñador es un proyecto,
el estado previo de un objeto”

Entrevista con Norberto Chaves

por Fernando Infante del Rosal*



Norberto Chaves nació en la ciudad de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en 1942. En 1976 emigró huyendo de la dictadura y vive en Barcelona desde 1977. Se siente representante fiel de la generación del 68 y “subproducto de la transición democrática española”.¹ Desde entonces ha sido uno de los principales consultores y asesores en imagen y comunicación de nuestro país. Su actividad docente sigue siendo intensa en el ámbito internacional, y su experiencia y sus ideas son reclamadas tanto en contextos académicos como profesionales. Es autor de obras fundamentales sobre diseño, algunas de ellas son referentes en la enseñanza y en la profesión, especialmente las que tratan sobre identidad corporativa. Pero su escritura también se ha extendido regularmente al ensayo, a la reflexión cultural y social, a la poesía, y, de una manera muy sustanciosa, al aforismo. Llama la atención su capacidad –gráfica– para aprehender verdades en lo

1 Norberto Chaves. 2015. *Desafueros. Literatura de emergencia para una época sin tiempo*, Madrid: Punto de vista Editores, p. 4.

* Universidad de Sevilla, España. finfante@us.es

Transcripción de la entrevista por Álvaro G. Serna, Universidad de Sevilla, España. catchall@alvvaro.me

breve: “Toda estética es una lectura de la estética”² dice en uno de sus aforismos.

Su perspectiva es amplia porque ha convivido durante mucho tiempo con la profesión del diseño, con la docencia en diseño, con la industria, el mercado, la reflexión. Como él mismo cuenta en esta entrevista, sus inicios estuvieron unidos a la semiología de la arquitectura. De aquel contexto semiótico conserva su preferencia por la exactitud y el rigor, frente a las formulaciones laxas y excesivamente ambiguas (“Hay dos tipos de idealismo: el que desprecia la realidad y el que pretende explicarla”³). En su profesión y en sus escritos ha mostrado siempre dos compromisos, que a una mente simple podrían parecerle antagónicos: con el programa al que debe ajustarse todo diseño, un programa determinado por el encargo y un contexto que es el del mercado; y con una “voluntad de despejar lo ideológico” que lo ha llevado siempre a militar por las causas sociales.

En su casa de Barcelona, a las doce, se alternan las puntuales campanas de la Catedral con el sonido intermitente del trasiego de Via Laietana. Tras hablar de América Sánchez, de Yves Zimmermann, que, como él, hacen una parte significativa de la historia real del diseño –invisible para quienes viven en las nuevas y pancistas consignas del diseño–, empezamos la entrevista.

— **Fernando Infante:** El diseño es una realidad amplia que media en la manera en que accedemos al entorno, a los objetos, a las imágenes y al conocimiento de los demás. Puede entenderse, por eso, como un modo de conformación de la realidad, como la manera en que hacemos el mundo y nos hacemos nosotros mismos en él. Teniendo en cuenta esta extensa presencia y acción del diseño, ¿considera que el pensamiento que se le ha dedicado por parte de la filosofía refleja esa importancia?

— **Norberto Chaves:** No me consta que la filosofía, en sentido estricto, haya asumido al diseño como objeto de reflexión, ni creo que le competa hacerlo. Sí lo han hecho la sociología, la antropología y la semiología, con distinto grado de profundidad. Yo inicié esta fusión justamente con la materia semiología arquitectónica; venía de una formación en humanidades, y luego en arquitectura, y ahí se produjo el *click*.

En la sociedad industrial, la mayor parte del entorno objetual es fruto del diseño, en tanto instrumento inevitable de la producción, y, por lo tanto, como instancia en la que se define la forma de las cosas, no sólo su aspecto o estética sino la totalidad de sus características. En tanto objeto de análisis, al diseño le compete un abordaje socioeconómico, sociológico, o antropológico: una suerte de etnografía de lo industrial.

Me parece que queda claro. La filosofía –yo tengo cierta formación– tiene otros interrogantes que formular. Un abordaje filosófico sería excesivo, es querer asignarle al diseño una dimensión de la que carece. En cambio, un estudio etnográfico sería de desear, algo como, pongamos, “la etnografía de la sociedad industrial”. Sería un enfoque original. Yo entré por el lado de la semiología, cuando descubrimos, ¡oh, sorpresa!, la revolución ideológica de que todo significa, y que la arquitectura porta un significado. (Por aquella época, en la Universidad de Buenos Aires tuvimos el privilegio de recibir la visita de Umberto Eco, y yo, que era muy jovencito, hablé por parte de los estudiantes).

2 Ibid. p. 74.

3 Ibid. p. 141.

— **Fernando Infante:** En el caso de las artes, la teoría ha servido siempre para consolidar el espacio de dichas artes y para darles presencia en otro espacio, el de la reflexión estética o filosófica. Aunque se ha dicho muchas veces que el arte no necesita de la teoría para darse, parece cierto que la teoría estética ha venido a reforzar la acción del arte sumando su acción propia. Esto ha favorecido, entre otras cosas, la configuración del arte como ámbito simbólico de la libertad. ¿Confía en que la teoría del diseño puede alcanzar alguna vez una dimensión similar?

— **Norberto Chaves:** Yo creo que no, por lo siguiente: en el caso del diseño, que no es una forma de arte sino una etapa en el proceso de producción, la teoría tiene varias dimensiones, cada una con su función específica.

En la primera, podríamos hablar de una teoría normativa. Aunque, en rigor, la palabra “teoría” resulta aquí excesiva; son más bien sistemas de normas, desarrolladas en el seno de la disciplina, que regulan la labor proyectual con el fin de potenciar la calidad de los resultados en todos los planos: funcional, estético, tecnológico, económico, cultural, etc.

Luego disponemos de ciertas metodologías también desarrolladas en el campo del diseño cuyo objetivo es regular los procesos o secuencias proyectuales a fin de garantizar el *fluidizarlos*, evitando callejones sin salida y vueltas atrás. Estamos siempre dentro del pensamiento del diseño. A la metodología —o las metodologías, porque no hay una universal, no hay nada universal en el diseño— podríamos asignarle el carácter de teoría.

En el tercer nivel hablamos de una ideología (que tampoco se puede decir que sea una teoría, pero podríamos tolerarlo). Se trata de sistemas de valores, siempre específicos —no hay una ideología del diseño, nunca universal— que orientan los programas de diseño y sus objetivos conforme a unos principios éticos, estéticos y sociales determinados.

Ahora bien, aquí hay un salto cualitativo: una auténtica teoría del diseño, es decir, una teoría explicativa, que no serviría para nada más que para explicar —como, por ejemplo, una semiótica—, una teoría pura del diseño, pues, tendría como función explicar objetivamente qué es lo que el diseño es, su estructura y su modo de relación con la sociedad. Como diría Saussure en el caso del signo, “la vida del signo en el seno de la vida social”. Pues aquí sería: “la vida de esta praxis dentro de la práctica social”. Eso es una teoría del diseño en sentido estricto, que define a su objeto, el diseño, sus características estructurales universales, independientemente de sus variantes temáticas y axiológicas.

Y, finalmente, de manera absolutamente externa, está la ciencia, como la citada semiología de la arquitectura. Son ciencias —ciencias sociales normalmente— que toman el diseño como objeto de análisis y producen conocimientos objetivos sobre alguno de sus planos, con lo que nunca hay un conocimiento global.

— **Fernando Infante:** Es evidente que el diseño es una práctica que requiere gran capacidad de observación, de análisis y de articulación conceptual por parte de quienes se dedican a él profesionalmente. Cualquier diseñador o diseñadora genera, con el tiempo, sus propias “poéticas” y sus propios “discursos”, aunque muy pocos se han dedicado a dar a estos modos reflexivos la forma de la escritura. ¿Es responsabilidad de los diseñadores proyectar una mayor reflexión acerca del diseño?, ¿han de dedicar esfuerzo a la expresión escrita de esas “poéticas” y de esos “discursos” en los que se desenvuelven (como sí hacen, por tradición, una parte de los diseñadores: los arquitectos)?

— **Norberto Chaves:** El diseño es una artesanía. Su lugar es el taller y su reflexión específica se concentra, como toda artesanía, en los tres primeros niveles de teoría que he citado. Sólo anecdóticamente, y en función de apetencias y capacidades individuales ajenas a la praxis concreta, algunos diseñadores, minoritarios, asumen la tarea teórica propiamente dicha. Pero por decisión propia, pues la calidad del diseño no depende en absoluto del desarrollo científico, de la reflexión, sino fundamentalmente del desarrollo cultural del profesional. No es la teoría la que enriquece al diseño sino la cultura, tema al que todo el mundo le tiene pánico, porque como está en extinción... Lo que alimenta al diseño no es la teoría sino la cultura. La amplia mayoría de los grandes maestros del diseño lo han sido por satisfacer este requisito. Charles Eames para mí es la metonimia de todo el sistema. Y muy pocos han escrito algo que valga la pena.

Tampoco los arquitectos se han destacado por ello; salvo excepciones, su discurso es pura ideología. Yo procedo de la arquitectura y me consta. Venía de filosofía, pasé a arquitectura, y cuando leí el primer texto de Le Corbusier me pareció de una absoluta falta de rigor, pura voluntad, con mucha importancia desde el punto de vista de la orientación de la práctica, pero sin llegar a explicar nada. Y todas sus hipótesis eran desmentidas por su propia obra, eran fantasías ideológicas. *¿La machine à habiter? La machine à habiter... depende.*

La formación teórica del diseñador suele ser muy baja o incluso nula, basta mirar los planes de estudio. El que haya logrado cierta formación teórica lo ha hecho de forma autodidacta –que los hay, afortunadamente–.

“

No es la teoría la que enriquece al diseño sino la cultura, tema al que todo el mundo le tiene pánico porque como está en extinción... Lo que alimenta al diseño no es la teoría sino la cultura. La amplia mayoría de los grandes maestros del diseño lo han sido por satisfacer este requisito.

— **Fernando Infante:** En uno de sus escritos habla de la banalización de la noción de diseño que han promovido en parte esas construcciones del imaginario mediático (“originalidad”, “novedad”, “transgresión”, “modernidad” “nueva estética”) que “se instalan en la opinión pública antes de que las personas logren pensarlas por sí mismas”. **¿En qué medida es posible recuperar otra noción de diseño para la opinión pública y para el conocimiento social?**

— **Norberto Chaves:** La banalización del diseño es un efecto sistémico de la sociedad del espectáculo, o sea, de la posmodernidad. En tanto tal no es reversible, sólo el propio desarrollo de la sociedad podrá introducir cambios, pero estos nunca serán regresivos, sino adaptativos a futuros e imprevisibles escenarios. El pasado ha pasado. A su vez el concepto estricto de diseño, latente incluso detrás de sus formas banales, carece de reflejo en la opinión pública. El diseño no es un producto, ni un lenguaje, ni una estética, sino un proceso productivo y ese proceso es inaccesible a la conciencia social, que sólo ve imágenes de los productos.



Ningún hipotético operativo de reposicionamiento del diseño ante la opinión pública podrá contrarrestar su instrumentación como simple argumento de venta a cargo de los medios de masas, y básicamente la publicidad, incluida la de las escuelas de diseño. Y, además, no hace falta que el público domine un concepto riguroso de diseño, bastaría con que lo dominen las escuelas de diseño, tarea pendiente e indispensable.

“

El diseño no es un producto, ni un lenguaje, ni una estética, sino un proceso productivo y ese proceso es inaccesible a la conciencia social, que sólo ve imágenes de los productos.

— *Fernando Infante*: En algunas ocasiones ha afirmado que tras la reivindicación de la “función social del diseño” se han instalado un sentido del compromiso y una crítica más bien superficiales, ya que estos no se adentran en el origen profundo de los usos *antisociales* del diseño que denuncian, y se conforman, más bien, con escenificar —en sus palabras— “un escándalo por los síntomas que tolera la enfermedad”. ¿De dónde vendría el conocimiento de esa lógica que permitiría acceder al centro de la relación entre el diseño y la sociedad actual? ¿Cómo puede el diseño mismo reconocer esa lógica y controlarla?

— *Norberto Chaves*: La relación estructural del diseño con la sociedad real, o sea, con el consumo, sólo es accesible a una actividad intelectual centrada en el análisis socioeconómico y sociocultural. El diseño no es una disciplina analítica y como tal no puede acceder a esa lógica, y mucho menos controlarla. No es el diseño sino diseñadores individuales motivados por el autoconocimiento, quienes pueden saltar fuera del diseño y analizarlo desde ese afuera, munidos de las correspondientes herramientas teóricas, que no las provee el diseño sino las ciencias sociales. De hecho, hay diseñadores que lo hacen e incluso escriben libros, pero su número dentro del sector es imperceptible.

— **Fernando Infante:** El diseño, en todas sus áreas y facetas, posee la capacidad de definir el entorno, lo próximo, lo cotidiano, lo consuetudinario. Conforman la manera en que nos desenvolvemos en un medio que es él mismo, pero, como sucede con nuestro propio cuerpo, solo se nos hace patente algunas veces, otras se vuelve transparente a nuestra experiencia. De entrada, parece que esa cercanía, esa continuidad y esa eventual transparencia dificultan la realización de acciones transformadoras de lo social de manera ostensible por parte del diseño, permitiendo solamente reformas y conquistas silenciosas, al modo de una ideología. Si esto es cierto, ¿cómo es posible trazar nuevas utopías en diseño?

— **Norberto Chaves:** Trazar nuevas utopías de diseño es lo más fácil del mundo. Diseño social, diseño ecológico, etc. Yo tengo una: su desaparición. Pero por el propio concepto, una utopía es aquello que carece de *topos*. El lugar del diseño no lo definen los diseñadores, sino las demandas de servicios del sistema socioeconómico. Y la transparencia del diseño no es una limitación, sino una virtud. Vivir las cosas espontáneamente, como extracuerpos y no fetiches de la moda, es una señal de salud. (Precisamente, uno de mis libros tiene como título *El diseño invisible*⁴).

Y reitero, el diseño no puede *per se* realizar acciones transformadoras. Sólo las realiza cuando, desde la demanda, se emiten programas transformadores. Y esa demanda no proviene de los usuarios, sino de los actores económicos del diseño que son quienes interpretan y reconducen las expectativas del público; básicamente, las empresas.

Hay una idea parecida en una de las consideraciones que hace Nietzsche: cultura es exactamente aquello que no sentimos que sea cultura. Cuando estoy bailando, cuando estoy cantando, cuando estoy comiendo como un dios, no estoy pensando que esté haciendo cultura, estoy bailando, estoy cantando,... es decir, la cultura es aquello que no se llama cultura. Si deviene visible, se transforma en parodia. Es lo que denunciaba Nietzsche, en las *Consideraciones intempestivas*, no es auténtica cultura. El diseño, al revés, se ha hecho tan evidente que hasta decimos “esto es un diseño”. No, esto es una mesa, que lo haya diseñado alguien es otra cosa, pero esto es una mesa. Lo siento mucho, no es un diseño. Pero claro, se le da la vuelta, y el medio es ahora el mensaje –todo aquello que sabemos–, se le da la vuelta como un guante y la gente ve una cosa novedosa en lugar de ver una cosa que está bien.

“

Trazar nuevas utopías de diseño es lo más fácil del mundo. Diseño social, diseño ecológico, etc. Yo tengo una: su desaparición.

— **Fernando Infante:** Como ha escrito en alguna ocasión, el concepto circulante de diseño ha quedado indisolublemente asociado a una idea de mercado y “a la reproducción del consumidor en tanto subjetividad centrada en la pulsión de cambio-descarte”, antes que al de los intercambios culturales y los usos de la cultura. Al

4 Norberto Chaves. 2005. *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*, Buenos Aires: Paidós, Estudios de Comunicación.

margen de esa asociación al mercado y al consumo, y teniendo en cuenta la propia industrialización de la cultura, ¿de qué otra manera conforma el diseño la cultura?, ¿es el diseño un modo de cultura?, e, incluso, podría decirse que es el modo de la cultura característico de nuestro tiempo?

— *Norberto Chaves*: El diseño no es un área de la cultura sino una etapa del proceso de producción. Como tal, puede inscribirse en todos los sectores de la cultura, y, por lo tanto, generarla. Pero la iniciativa cultural está en los programas que se le presentan a la profesión. Esta, sólo marginal y anecdóticamente, puede liderar procesos de cambio cultural, pues el actor estratégico del diseño no es el diseñador sino el cliente. Y sin cliente, no hay diseño posible. Lo que es el modo cultural característico de nuestro tiempo no es el diseño sino el consumo de sus objetos, que es el sustituto de la cultura, actualmente en extinción.

“

El diseño no es un área de la cultura sino una etapa del proceso de producción. Como tal, puede inscribirse en todos los sectores de la cultura, y, por lo tanto, generarla.

— *Fernando Infante*: También ha afirmado que esa noción del diseño como algo indisociable del mercado y de sus valores se ha instalado en las escuelas y organismos de promoción. Hablar de una alternativa humanista no deja de ser algo así como reclamar lo que ya es propio, pero ¿cómo es posible hacer ver esa dimensión del diseño que excede el mercado? y, según su experiencia, ¿hacia dónde debería dirigirse la educación en diseño en la actualidad?

— *Norberto Chaves*: La educación no puede crear un mundo que contravenga el modelo socioeconómico en que ha de insertarse la práctica profesional. La educación en diseño debe formar profesionales capacitados para subvenir a todas las demandas de servicios provenientes de los clientes. Pero lo que también debe hacer, y no hace, es instruir a sus educandos acerca del mundo en que han de insertarse, incentivando una motivación por el conocimiento objetivo de la realidad. La educación en diseño elude ese compromiso y transmite una visión *exitista* colaboracionista. Una educación alternativa debe formar posiciones técnicamente útiles e intelectualmente libres. Seres desdoblados, o sea, sanos, no alienados. La dimensión del diseño que excede el mercado es su autoconciencia como parte del aparato productivo. El diseño fuera del mercado es pura fantasía compensatoria de una culpa.

Una vez, en una conferencia, una chica intervino diciendo que ella se resistía a trabajar para el mercado, que ella no colaboraba. Yo le expliqué que indirectamente sí. Como insistía, tuve que contestarle: “te lo acepto, tú no trabajas para el mercado; pero cuando vayas al mercado a comprar, invítame y te voy a demostrar que sí estás trabajando para el mercado”. Colaborar con el mercado no sólo se hace diseñando, produciendo, se hace consumiendo.

— *Fernando Infante*: Quienes diseñan saben que el tiempo que define la funcionalidad de un objeto o una imagen, su vida útil, no es el único sentido temporal que pueden aplicar, y al crear y proyectar exceden el contexto de tal función. ¿En qué medida toma conciencia del tiempo el diseño?



“ Hay diseño para el instante y diseño para la eternidad. El programa –concepto más estratégico que el de diseño– contiene expresa o tácitamente la indicación del tiempo de vigencia óptimo.

— *Norberto Chaves*: (Justamente tengo un texto, una serie de conferencias sobre diseño y tiempo⁵). Hay diseño para el instante y diseño para la eternidad. El programa –concepto más estratégico que el de diseño– contiene expresa o tácitamente la indicación del tiempo de vigencia óptimo. La moda, un área del diseño, “género cultural” contemporáneo por excelencia, es pura obsolescencia programada. La exigencia de recambio permanente obliga a la fugacidad, hay que descartar productos o incluso costumbres que están en perfecto estado.

Sólo grandes diseñadores saben crear productos que satisfagan perfectamente el programa y, a la vez, sobrevivan al torbellino del cambio, mostrándose como permanentemente jóvenes, o sea, vigentes. Pero esa producción no es la predominante en el modelo socioeconómico y cultural de la posmodernidad. Como se sabe, lo propio de hoy es lo *líquido*.

La famosa lámpara de Miguel Milá festejó cincuenta años hace unos cuantos, y en la exposición, en una sala, había 50 lámparas, todas ordenadas de la primera a la última de forma que se observaba muy hermosamente cómo ha ido evolucionando la tecnología. Pero la lámpara es la misma, la primera y la última son la misma. La inicial es prácticamente artesanal, y la última tiene ya otros ajustes. Cincuenta años de vida y la gente la compra pensando que fue diseñada ayer. Este es Miguel Milá, para mí uno de los más grandes diseñadores, por lo menos en el país.

La fugacidad, por lo líquido, tiene prioridad sobre lo longevo. Hoy vi una publicidad en el metro muy inteligente, porque era una colección de películas anteriores, no actuales; y decía “no son viejos, son clásicos”. Por fin un publicitario que tiene dos dedos de frente. No son viejos, son clásicos, los sin-tiempo.

5 Norberto Chaves, “Diseño y tiempo. La vigencia como dato de programa”. Lección en el Seminario Docente CBC. Cátedra Arq. Flora Manteola, FADU-UBA, Buenos Aires. Puede leerse en https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/disenio_y_tiempo [consultado el 25 de noviembre de 2019].

— **Fernando Infante:** En uno de sus textos ha hablado de los cuatro mitos en la cultura del diseño refiriéndose a la jerarquía científica, a la creatividad artística, a la función comercial, y a la misión redentora o a la comprensión del diseño como panacea de los males de la humanidad. En el caso de la creatividad, en diseño, esta suele estar convocada en un espacio compartido con la función y el encargo, ¿cómo ajusta el diseño ese mito de la creatividad?

— **Norberto Chaves:** La creatividad ha quedado perfectamente definida por el filósofo estadounidense Douglas R. Hofstadter. Él dice –leo–: “La creatividad es la habilidad para encontrar soluciones insospechadas para problemas aparentemente insolubles. Carece de toques mágicos o misteriosos: creatividad no es más que inteligencia, una inteligencia en cierta medida cultivable y desarrollable, que en medio de una gran cantidad de información aparentemente desconectada y caótica puede descubrir semejanzas que otros no descubren, ver opciones que otros no ven, establecer conexiones que otros no establecen y, consecuentemente, puede producir síntesis nuevas y sorprendentes”. Deja todo resuelto.

Y a otro grande, Gerard Unger, el tipógrafo, en un cuestionario le hacen una pregunta que dice “¿cómo es su proceso creativo?”. Escucha esto –un tipógrafo grandísimo–: “soy más creativo cuando tengo limitaciones. Cuando me inhiben y me restringen, entonces soy realmente creativo”. Coincide con lo de Hofstadter. “Mi caso se podría comparar con el de un escapista. Hay artistas que logran su máxima creatividad cuando gozan de plena libertad, pero para otros es a la inversa: son creativos cuando no tienen otra salida. Esto me da placer y es lo que considero creatividad. Soy como una especie de Houdini gráfico. Encontrarme en una posición desesperada y luego salir triunfante”.

Me parecen excelentes las dos. Se trata de riqueza de paradigmas y capacidad sintagmática. O sea, libertad asociativa y talento combinatorio. Ahora bien, esa capacidad puede ponerse al servicio de cualquier encargo, desde una silla de ruedas hiperfuncional hasta el abalorio más estúpido. La creatividad es un instrumento y no un fin, el fin lo pone el encargo. Precisamente, el mito de la creatividad la eleva como un tótem autónomo: la creatividad por la creatividad misma. Se trata de un mito creado por el narcisismo profesional. Se perdona.

— **Fernando Infante:** La arquitectura posee una historia propia, con numerosos episodios que la han situado entre las *arti del disegno* o como una de las bellas artes. ¿Cómo se ubica hoy la arquitectura dentro de una categoría amplia de diseño? ¿y cómo convive con el resto de disciplinas o áreas del diseño dentro de eso que se ha llamado la cultura del proyecto?

— **Norberto Chaves:** Arquitectura es hábitat. O sea, uno de los pilares antropológicos junto al lenguaje o la gastronomía. Su producción ha sido milenariamente artesanal, como un cuenco de cerámica. Sólo muy tardíamente devino arte. Jerarquía impuesta en la sociedad de clases por la clase dominante: el monumento. Con la sociedad de masas su producción deviene diseño, como el automóvil. La arquitectura hoy es un gran electrodoméstico. Cultura de proyecto es una hipérbol, se trata simplemente del oficio proyectual, que está presente en múltiples sectores, dado que la producción contemporánea, o sea industrial, requiere de esa etapa como inexcusable.

La arquitectura convive perfectamente con el resto de las disciplinas del diseño, pues en el fondo son lo mismo. Lo prueba la frecuente migración de los profesionales de una a otra especialidad. O más aún, profesionales que ejercen regularmente más

de una especialidad de diseño. Hay diseñadores muy interdisciplinarios, absolutos no; yo no creo que Charles Eames, que hemos citado, haya hecho moda, pero ha hecho arquitectura, ha hecho gráfica y, básicamente, diseño industrial. Es uno de los que más admiro, por su sobriedad intelectual y su falta de arrogancia, que no la tiene, por ejemplo Le Corbusier, que es un pedante, o Mies, que es otro genio, pero cuando habla... Eames, en cambio, es tan discreto..., yo lo doy mucho en las clases. Y mucha gente ya ni se acuerda de quién es.

— **Fernando Infante:** Este año hemos celebrado el centenario de la Bauhaus, un acontecimiento crucial en la historia del arte moderno y el diseño, pero más allá del hito y la efemérides, ¿qué significa para usted la palabra *Bauhaus*? ¿De qué manera aquel espíritu y sus logros perviven en la actualidad?

— **Norberto Chaves:** Este es un tema bastante complicado. Para mí la Bauhaus significa la voluntad de un renacimiento de la cultura del hábitat. En el doble sentido del término “renacimiento”: pensamiento renacentista, y volver a nacer. Implica una depuración cultural, la Bauhaus es como una profilaxis. De ella rescato, más que un simple lenguaje, su vocación de servicio a la vida. Cierta recuperación antropológica, de allí su reivindicación de lo etnográfico. Especialmente los racionalistas españoles, el GATEPAC, se inspiraban mucho en la arquitectura vernácula, donde no hay nada superfluo, porque no había posibilidad. Hoy, este racionalismo ha devenido casi lo contrario: un manierismo minimalista que se regodea en la esterilidad. Parece gente que no va de cuerpo ni come, la que vive ahí. Basta ver las revistas de interiorismo, son una especie de escaparates de cristal y nunca hay nadie adentro. Esta todo limpiísimo.

Afortunadamente hay sectores de la producción que sólo pueden abordarse mediante los criterios de racionalidad y funcionalidad reivindicados por la Bauhaus. Sectores que garantizan la vigencia de sus planteamientos. Como digo en otro texto: “a la Bauhaus le encantaban los laboratorios”. La gráfica de los laboratorios es absolutamente Bauhaus. Además –cosa curiosa–, una parte significativa de los más grandes laboratorios son suizos. Y la escuela suiza bebe de ahí. Mi gran amigo Yves Zimmermann, por ejemplo, trabajó cuando era joven para Ciba Geigy. Así que hay una relación entre el lenguaje *bauhausiano* o racionalista, si queremos, y determinadas áreas de la producción.

El error para mí fue pretender –que sí lo pretendían– que esos valores eran universales, no sólo en todos los temas, sino en todo el mundo. Le Corbusier hizo una casa en la ciudad de La Plata para un cirujano, Curutchet; ahora es Monumento Histórico Nacional, pero, como saben los platenses, aunque nadie lo quiere escribir, el médico odiaba esa casa. Y es una casa muy bella, por cierto.

— **Fernando Infante:** Las historias escritas de la Vanguardia histórica han aminorado u ocultado durante mucho tiempo ciertas acciones de los artistas de ese tiempo, quizá por considerarlas meras transposiciones de los hallazgos ocurridos en el arte (la pintura, básicamente) a los medios de lo que tiempo más tarde sería identificado como diseño. En los últimos años esta visión parece cambiar, y empezamos a ver cómo cobran presencia los textiles y la cerámica de Malevich o los diseños de Sonia Delaunay-Terk. ¿Piensa que es acertada la manera en que historia del arte ha integrado el diseño en su relato?

— **Norberto Chaves:** Carezco de formación en los textos de historia del arte, pero me consta que la *bajada* de la estética desde la plástica a los usos cotidianos es muy positiva. Siempre dije –por tocar las narices– que Mondrian era un excelente diseñador



“

El artesano produce el objeto de modo directo, amasa el barro; el diseñador diseña para que luego la industria fabrique el cuenco. Es decir, el producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto.

de estampados textiles, y que una cortina neoplástica es más válida culturalmente que un cuadro suyo en casa de un millonario o en un museo. Si estas vanguardias supieron saltar el cerco del arte por el arte, plasmando sus estéticas al servicio de los objetos de uso, no casualmente fueron testigos y actores de los orígenes del diseño —la Bauhaus— y realizaron el giro que enlaza el diseño con la artesanía. El artesano produce el objeto de modo directo, amasa el barro; el diseñador diseña para que luego la industria fabrique el cuenco. Es decir, el producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto.

— **Fernando Infante:** En muchas escuelas de arte y diseño, y en algunos centros de difusión, se ha instalado la noción de *diseño experimental* como una práctica ajena a la lógica de la función y el encargo, y revestida del aire simbólico del arte autónomo, ¿qué piensa de esta caracterización?

— **Norberto Chaves:** Tiendo a pensar que un experimento sin meta no es más que un entretenimiento de la clase ociosa. Las personas trabajadoras no tienen tiempo para experimentos. Experimentan a través de la optimización de su trabajo. Un experimentalismo ajeno a la lógica de la función y el encargo es una suerte de arte degenerado, por citar a dos grandes tiranos (los dos, tanto Hitler como Stalin, usaron curiosamente la misma expresión). Una expresión que paradójicamente acuñó una represión muy injusta en su época (porque ellos lo aplicaron contra auténticos artistas), pero que hoy sería válida. Por otra parte, también hay que revisar el *desgajamiento* de las vanguardias respecto del pueblo, la sociedad sencilla, el hombre de la calle, porque creo que dieron la espalda, con desprecio incluso, a las apetencias simbólicas de la gente sencilla. Una prueba es la famosa demolición de la Unidad de Habitación de San Luis, porque la gente no quería vivir en cajas de zapatos, que es la famosa metáfora que siempre se usa para el racionalismo. No sé que pensador lo dijo: es muy entendible que los obreros no quieran vivir en casas que se parecen a las fábricas donde los explotan ¡Pam! El racionalismo está bien para una fábrica, pero la casa, con el niño, el bebé, la vida real... Otra cosa es el eclecticismo de la burguesía secular, pero a la gente también le gusta el moñito. Esto es algo que hay que pensar con mayor humildad.

— **Fernando Infante:** ¿Se puede hablar propiamente de criterios en diseño?

— **Norberto Chaves:** Me gusta la palabra criterio más que norma. El *criterioso*, siguiendo a Hofstadter y a Unger, sabe prestar mucha atención al programa. Antes de dibujar nada, antes de pensar nada, está pensando el problema o la necesidad. Este es un criterio básico, si yo tuviera una escuela de diseño –cosa que no quisiera bajo ningún punto de vista– no los dejaría diseñar durante dos años. Y durante esos dos años los haría conocer el diseño: la obra de los grandes maestros, materia uno, y analizar o redactar los programas, materia dos. O sea, usted no va a diseñar, usted va a elaborar el programa. ¿Qué hace falta para una silla de oficina? Que sea basculante, giratoria, muy estable, etc. No van a diseñar, primero tienen que entender el problema, pero muy obsesivamente. Y para eso se requiere no sólo ser racional, sino tener una altísima sensibilidad, oír los sonidos pequeñitos para dar una respuesta sustanciosa. Por eso creo que criterio es obediencia al programa. Obediencia no como sumisión, sino como exaltación, es decir, llevar ese programa hasta las últimas consecuencias, sacarle el jugo al programa. Pero no darle la espalda, que eso es lo grave.

Otra cosa, los programas son heterogéneos: en la época de la Bauhaus no iban mucho más lejos de los muebles de la casa, pero ahora todo, hasta un misil, es diseño. Por eso, en esa imaginaria escuela de diseño de la que hablaba, una vez pasaran los alumnos a la etapa de diseño, los haría diseñar cosas absolutamente heterogéneas, saltando de una señalización de aeropuerto –suponiendo que fuera diseño gráfico– a un festival de rock duro, donde todo es neogótico. Y con gran libertad.

La heterogeneidad no puede conseguirla todo el mundo, pero hay que proponérsela, para soltar, no la mano, la cabeza. Cuando hay que hacer un garabato, se hace el dibujo y cuando hay que hacer una cosa ortodoxamente suiza, hay que hacerlo y no tener miedo. Este sería un concepto fundamental en nuestra escuela de diseño, en cada especialidad, ser un dibujante de primera.

En el diseño no hay una metodología ni un sistema de normas. Al principio podría haberla, pero en la medida en que el diseño se expande, lo hace temáticamente, empieza a cubrir todo, y se desparrama geográfica y sociológicamente. Queda todo ahí, queda toda la sociedad. El diseño está en la sociedad en su conjunto. Pobres, ricos, clase media, alta tecnología, ... todo entra. Por eso es materialmente imposible dar con una metodología única, un sistema de normas único, etc.

Un filósofo importante, Xavier Rubert de Ventós, muy vinculado a la estética, me hizo el honor de escribirme un texto para mi libro sobre André Ricard. En él habla sobre la característica fundamental del diseño: la heteronomía. Ahora bien, tú le dices esto al diseñador y puede parecer que su ego se pone en entredicho: “¿cómo que no tengo principios propios?” El asunto es que no tiene propiamente principios, los principios los toma según convenga de la sociedad. Principios estéticos, normas funcionales, tecnológicas, ... todo viene de fuera. Heteronomía, no autonomía: la presunta autonomía del diseño es una cosa narcisista, cuando la enorme virtud de la disciplina está precisamente en su heteronomía. Es de goma el diseño, puede estirarse a los temas que quiera, ahora bien, en cada caso debe ser muy respetuoso con el programa, si pide A, no venderle Z. No hay que violentar el programa, hay que exaltarlo. Si el tema es un envase de yogur, exaltarlo, que sea yogur yogur yogur, que de ganas de comerlo, que cumpla con todas las normas de marketing, pero que además pueda ir a parar al MoMA,

— **Fernando Infante:** En referencia a ese desparramarse geográfica y sociológicamente, ¿se habla acertadamente cuando se habla de diseño mexicano, diseño argentino, diseño español?

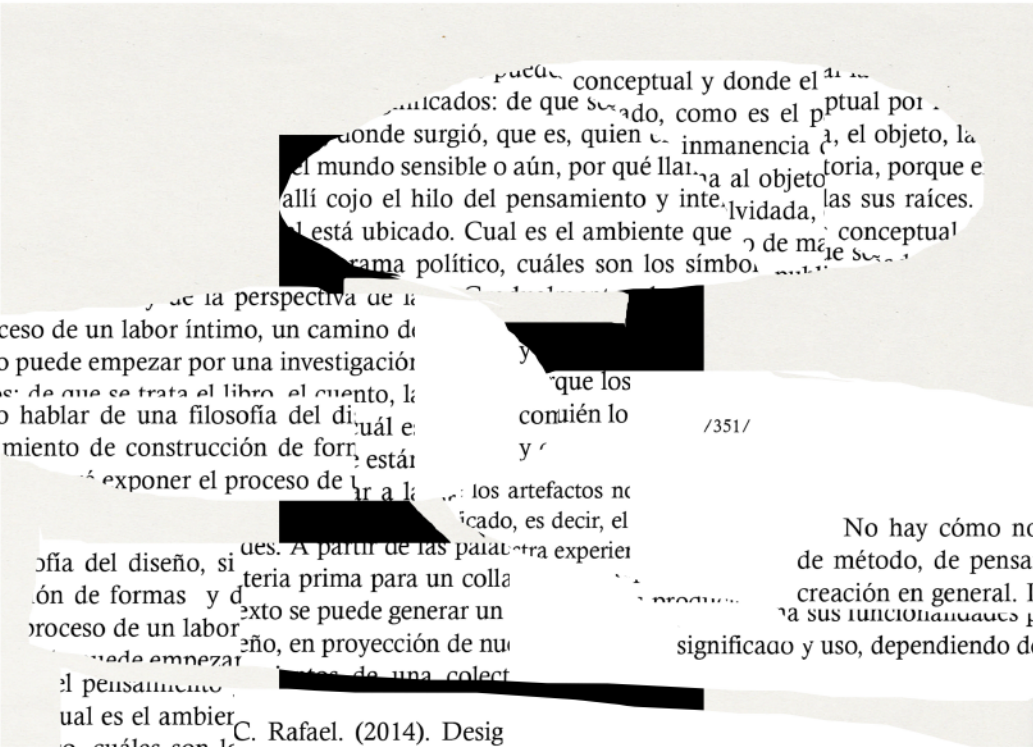
— **Norberto Chaves:** Esto es un tema que aparece siempre. Otra vez vuelvo a los programas: hay algunos programas, en gráfica, o incluso en hábitat, o en indumentaria, que deben incorporar de alguna manera atributos locales. He visto un pase de moda en México donde los diseñadores trabajaron sobre texturas y colores indígenas, pero con ropa de hoy. Y aquello respiraba mexicanidad. Si haces un tequila, conviene que parezca tequila y no alcohol de quemar. Ahora bien, hay temas que tienen prohibida la localía, que requieren internacionalidad o universalidad. Y ahí vuelve a estar la sensibilidad del diseñador para entender el programa: aquí hace falta que respire mediterraneidad, y aquí tiene que ser nórdico. Este sentido de la contextualidad no lo tienen todos los diseñadores.

Viniendo para aquí, vi que están demoliendo e interviniendo el Palau Moxó, un bellissimo palacio del siglo XVIII. Tengo cierta desconfianza por lo que los arquitectos puedan hacer, porque lo primero en que piensan es en meter cristal templado o acero. Duele ver esas intervenciones que son tan poco respetuosas con el patrimonio, tan arrogantes, en las que el arquitecto se lleva todo por delante.

— **Fernando Infante:** Para terminar, una parte significativa de sus libros están dedicados a la teoría y la crítica cultural o social, como el reciente *Ser Posmoderno. Dilemas culturales del capitalismo financiero*. ¿De qué manera se une en su trayectoria personal este tipo de escritura con su labor como consultor y como profesor?

— **Norberto Chaves:** Es muy importante esa pregunta, porque nada es casual. Yo desde muy jovencito –nunca se podrá saber por qué, ni Freud ni nadie puede explicar ciertas orientaciones– tuve una gran preocupación por lo social y por lo ideológico. Esta es una anécdota divertida: segundo grado, tendría ocho años, o siete, y dice el maestro “Hoy vamos a hablar sobre los tres reinos, el reino mineral, el reino vegetal y el reino animal; a ver, Fulanito, danos un ejemplo del reino animal”. Y el niño, compañerito, va y dice: “la mariposa”. Y el primero de la clase, bastante pedante, replica: “ja, ja, la mariposa un animal”. Entonces, ahí sale Jaimito, y le contesto: “seguro que para ti es un vegetal”. Lo que el primero de la clase esperaba decir es la vaca, que es la animalidad total. Esta voluntad de despejar lo ideológico, los ideologemas turbios y ver la luz, y por otro lado, muy relacionada, la preocupación por lo social, eso lo llevo desde la escuela primaria. En la escuela secundaria ya militaba porque hubo una política muy reaccionaria de no se qué gobierno que quería avanzar en la privatización de la enseñanza, cuando en Argentina la educación pública tiene un prestigio enorme con la UBA a la cabeza. Todos mis compañeros, escritores, teóricos, todos fueron a la escuela pública. No íbamos a las de pago, que eran malas en general.

Siempre tuve una actitud militante, tanto en lo social como en lo ideológico o en lo teórico. Por eso me matriculé en filosofía. Luego, por incorporar elementos sensibles me pasé a arquitectura y allí se produjo el *link* entre arquitectura y semiología. Mientras tanto, yo iba militando en la izquierda revolucionaria, es decir, siempre estuve muy preocupado. Y a esta edad estoy preocupado de estar preocupado. Quisiera estarlo un poquito menos. No puedo esperar... lo de Evo Morales, a mí me ha hecho mucho daño, me duele en el alma. El pobre pueblo boliviano, muy cercano al argentino, esa línea andina, que es el epicentro de la cultura latinoamericana...



... puede conceptual y donde el...
 ... comunicados: de que se... como es el p...
 ... donde surgió, que es, quien... inmanencia... el objeto, la...
 ... el mundo sensible o aún, por qué ll... al objeto... toria, porque e...
 ... allí cojo el hilo del pensamiento y inte... lvidada, las sus raíces.
 ... está ubicado. Cual es el ambiente que... de m... conceptual
 ... rama político, cuáles son los símbo...
 ... de la perspectiva de...
 ... el proceso de un labor íntimo, un camino de...
 ... sible. Todo puede empezar por una investigación...
 ... significado: de que se trata el libro, el cuento, la...
 ... cómo no hablar de una filosofía del di...
 ... camiento de construcción de for...
 ... exponer el proceso de...
 ... que los
 ... conlúen lo
 ... /351/
 ... los artefactos ne
 ... cado, es decir, el
 ... A partir de las pa... tra experien
 ... A partir de las pa... tra experien
 ... A partir de las pa... tra experien
 ... A partir de las pa... tra experien

No hay cómo no hablar de
 de método, de pensamiento de
 creación en general. Intentar
 ra sus funciones...
 significado y uso, dependiendo de

... filosofía del diseño, si...
 ... ón de formas y d...
 ... proceso de un labor...
 ... puede empezar...
 ... el pensamiento...
 ... ual es el ambier...
 ... o, cuáles son lo...
 ... radualmente, el...
 ... encarna el pape...
 ... intero que toma...
 ... C. Rafael. (2014). Desig...
 ... Santos, C. T. S. Célio. (2009, 21 agosto). Signif...
 ... le http://www...

erado 1
 en el mundo
 nes de lo.
 iación, do.
 el mund
 cojo

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA
Institut de Creativitat
Innovacions Educatives

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA
Departament de Filosofia

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA
Unitat Docent de Didàctica
de l'Expressió Plàstica,
Facultat de Magisteri

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

 UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL
Departamento de Filosofía, Lógica y Estética