

psíquica es una pulsión de muerte mientras que quien proyecta se proyecta, define su deseo, reelabora sus símbolos. El futuro es un horizonte de posibilidades, de sueños y esperanzas, no de fatalidades, por lo que la voluntad de ser juega un rol decisivo».

Esta construcción de un proyecto propio no significa la negación de la herencia de Europa, pero sí reconocer sus contradicciones, como defensores de los derechos del Hombre y hacedores de una gran cultura, a la vez que colonizadores y destructores de otras.

Hacia el año 1920, Oswald de Andrade plantea en su Manifiesto Antropofágico la necesidad de «devorar» los valores europeos, pero resignificándolos en una realidad propia.

Ya en los modernistas latinoamericanos vemos que se entrelazan los lenguajes de vanguardia europeos con los existentes en la América pre-hispana, dando cuenta de los largos mestizajes culturales que sintetizan y construyen imágenes de la Diversidad como germen y conciencia de estos claros planteos actuales.

Es que el arte puede no representar estas raíces de profunda identidad?

Pensemos en Antonio Berni, Emiliano Di Calvacanti, Cándido Portinari, Lasar Segall, Wifredo Lam, Torres García, Figari, los muralistas mexicanos y tantos otros que desde sus imágenes ponen a los ojos del mundo la síntesis de una identidad.

Si hubo una idea de homogeneización basada en el Crisol de Razas y por lo tanto, una dilución de lo diferente, lo que se ve en estos artistas es otra cosa, es un punto de convergencia de muchas raíces y conflictivas diferentes, una suma de signos y arquetipos que movilizan desde lo particular a lo universal, la memoria colectiva de la humanidad.

Hoy entendemos que la modernidad es el tema central de una teoría americana del arte cuyo origen tiene sus bases en occidente y es gracias a estos artistas que se plantea por primera vez la necesidad de construir la identidad latinoamericana desde una concepción que es acorde al pensamiento actual.

Desde ese tiempo y luego de transcurrida, en los años '80, la Transvanguardia, vemos como la apropiación de la historia y su resignificación contribuyeron explicitando con sus postulados un permiso que siempre estuvo: conocer las raíces y tomarlas para poder innovar con un total sentido de la autenticidad como única condición.

Sin embargo esta propuesta dio paso también a la folklorización, la copia de lo propio sin una recreación, generando estereotipos que fueron un elemento más para la industria y el desprestigio de la cultura de referencia.

Algunos artistas abogaron por la modernidad, cuyo referente era Europa, o por la identidad haciendo hincapié en imágenes indígenas y populares. Lo figurativo se asoció a las formas indígenas, lo abstracto a lo moderno sin tener en cuenta, por ejemplo, que el arte de los pueblos Precolombinos ya presentaban esas características.

El planteo de la identidad en el arte sobrepasa un mero estilo, es algo más que tiene que ver con un compromiso ético de construir un arte desde una postura crítica que deje traslucir los valores que la sustentan.

En la reciente Bienal de Arte de San Pablo el tema convocante para este encuentro fue «Territorio Libre». Nos habla de lo cosmopolita y lo pluricultural, ámbito donde se mezclan elementos europeos, africanos, indígenas y asiáticos en

combinaciones fecundas para dar cuenta de las problemáticas del mundo de hoy. La muestra abre un espacio de interrogación profunda del hombre con respecto a su identidad e historia y nuevamente nos ubica en el núcleo de la reflexión planteada.

El arte desde esta visión es un recurso que permite el diálogo con las principales tendencias internacionales a la vez que lleva a una revisión de la historia y construcción de la identidad. Es algo más que un conocimiento estético, es la posibilidad de abrir la reflexión para una verdadera integración al mundo actual.

Dentro del ámbito educativo, reflexionar desde el arte, y sobre todo desde el arte Latinoamericano permite comenzar a pensar en una identidad individual y general. Ser parte de la historia y de la inserción que la comunidad tenga en el mundo; es decir actuar activamente en un proyecto comprometido que nos ubique en un verdadero marco de dignidad.

Referencias

¹ Colombres, Adolfo (2004). América como civilización emergente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p 9.

² Op. Cit.p. 247.

La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.

Noemi Galanternik

Este proyecto es desarrollado en el marco del Programa de Instigaciones de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación.

El Diseño refleja la cultura, en su representación en piezas gráficas y a la vez interviene en la construcción de la misma. Mientras la mayoría de la gente lee el diario, no percibe la manera en la cual la presentación de la información, a través de las fotografías, ilustraciones y puesta en página, los va «formando». El Diseño tiene la posibilidad de influir en el contenido de la pieza.

Los medios cuentan con la posibilidad de detectar una tendencia existente pero también pueden generar una nueva. Lo que en algún momento fue actualidad cultural, posteriormente se convierte en historia de la cultura.

El diseño, a través de la historia, fue utilizado política y económicamente para el desarrollo de algunas naciones e ideologías. Según el período histórico, es mayor o menor el rol que cumple, ya sea a favor o en contra del poder. En ciertos momentos, quizás de forma poco evidente, cumple igualmente un papel legitimador de modelos y poderes económicos. El «estilo» es una consecuencia de factores económicos, sociales, políticos o filosóficos.

El proyecto

El objetivo del trabajo es determinar cómo está representada gráficamente en el diario la información cultural. De qué forma el diario representa a la «cultura» a través de sus suplementos. A qué valores responde, cuáles son los temas que incluye y de qué forma son tratados gráficamente.

Como objeto de estudio seleccionamos los tres principales diarios de Capital Federal: Clarín, La Nación y Página12, tomando de ellos los suplementos donde se vuelca la información cultural.

Clarín: Revista de cultura «Ñ» y el Suplemento Joven «Si».
La Nación: el Suplemento Cultura, el Suplemento Enfoques y Vía Libre.

Página12: Radar, Radar Libros y el Suplemento «No».

Estos ocho suplementos fueron relevados durante dos meses. Calculando que los suplementos son semanales, el corpus cuenta con un total de 64 ediciones en este período.

Se establecerá cuál es la «jerarquía» propuesta por el diario para sus suplementos.

Clarín presenta un Suplemento de Cultura Joven como el sí y una Revista de Cultura como Ñ. Mientras que La Nación cuenta con Enfoques del País y del Mundo, Cultura que trata libros, autores y tendencias, y por último Vía Libre. Página 12, publica los suplementos Radar, Radar Libros y el no.

A partir del análisis comparativo de los suplementos, se verá cómo es tratado gráficamente determinado tema y en cuál de los suplementos del mismo diario es incluido.

Dentro de los suplementos culturales de los diarios se pueden encontrar noticias de hechos culturales en forma de información, reportajes, entrevistas, crónicas, comentarios, críticas, guías de actividades, también pueden contener trabajos de creación literaria, como cuentos o ensayos. Estas secciones se van ampliando con la incorporación de los suplementos de cultura «joven» y en relación a sus versiones on line.

La diferenciación del público joven nace en la década del '60, en la cual asume características que lo diferencian del público «adulto» e incluso se oponen a él. Esto se ve aumentado en los años '80 en la cual los grupos son cada vez más exclusivos y diferenciados.

Según Leonor Arfuch la cultura de la imagen, plantea el «ser joven», no ya como recepción pasiva de modas, tendencias y tiranías mediáticas sino como una interacción compleja entre la complacencia y la crítica. El uso de la imagen como una práctica cultural capaz de producir representaciones colectivas.

Definición del alcance del diseño en la construcción del concepto de cultura

El significado de la palabra «cultura», de la forma en que es utilizada cotidianamente, se refiere a los aspectos más elevados de la mente, como el arte, la literatura o la música, se refiere a las «bellas artes» y las «bellas letras». Este argumento divide a la sociedad entre los «entendidos» o «cultos» y aquellos que no.

A su vez, una definición más amplia de cultura, la cual es utilizada por la antropología y la sociología, incluye estos aspectos pero agrega otros. Se refiere a los modos de vida de los miembros de una sociedad, que considera también las costumbres, la indumentaria, la conformación de la familia y la pareja, el trabajo, las ceremonias y pasatiempos.

Las expresiones de la cultura, como el cine, la literatura y el arte, modelan los valores y las costumbres. En ese sentido, podrían incluirse otras áreas como la televisión y el diseño en sí mismo.

En base a estas definiciones de cultura, se determinará qué se entiende en la actualidad por información cultural en los diarios y qué aspectos incluye.

La cultura genera un marco en el cual nos acostumbramos a

pensar, a dar sentido, a comprender y predecir. Leonor Arfuch (1997) define a la identidad como una «posicionalidad», lo cual va definiendo la relación entre el individuo y la sociedad. La teoría del habitus de Bourdieu (1991) plantea que aún las manifestaciones individuales aparentemente más libres están adaptadas a las prácticas de la clase social a la cual ese individuo pertenece. Esta postura demuestra la poca posibilidad de elección del sujeto, ya que el habitus de cada uno ha sido estructurado desde la sociedad y no por la persona. El habitus es el lugar en el cual las estructuras sociales se interiorizan en el sujeto, y también es ése el lugar en el que se confirman y se reproducen.

Las prácticas de los individuos responden a un orden social no por la influencia específica de la política o la publicidad sino porque están insertas en un sistema de hábitos.

Sin embargo, en las prácticas se actualizan las disposiciones del habitus en un contexto determinado, en una situación con posibilidades específicas. Esto permitiría la aparición de prácticas transformadoras.

La definición de cultura que propone Canclini (1989) incluye la posibilidad de transformación del sistema social. Según el autor, es necesario en latinoamérica reformular los conceptos de Bourdieu (1991), incluyendo los productos culturales nacidos de los sectores populares y la resemantización que generan en base a los provenientes de la cultura dominante. El consumo sería un lugar clave para la conformación de identidades sociales, definiendo o reafirmando significados y valores comunes, creando y manteniendo una identidad colectiva. «Consumir es intercambiar significados culturales y sociales». Muchas veces, los mismos bienes son consumidos y apropiados por distintas clases sociales. La diferencia se constituye en el modo de usarlos.

La mirada desde el deductivismo presenta a los receptores o consumidores como agentes pasivos, con prácticas inconscientes e impuestas, incapaces de diferenciar los mensajes. En esta postura no se reconoce ninguna autonomía de las culturas populares.

El concepto de cultura que maneja una publicación determina la amplitud o restricción de sus intereses y las posibilidades de elección temática.

Si el periódico al que pertenece un suplemento cultural decide políticamente que se destinará a un público amplio, probablemente las temáticas abordadas serán más heterogéneas, con menor grado de profundización y su presentación gráfica adoptará un lenguaje más «didáctico». Un ejemplo podría ser el recurso utilizado por la revista de cultura «Ñ» del diario Clarín para ofrecer en forma resumida los datos que «el lector debe conocer» de determinado personaje, a través de un apartado.

El editor responsable de «Ñ», Juan Bedoian, en el editorial del número aniversario de la revista, plantea la problemática de la transmisión de la cultura sin reducirla a un entretenimiento pero a la vez no situarse en una posición hermética. Este suplemento se propone mantener una «mirada amplia y variada».

El diseño no es una práctica neutra, está inserto en una cultura determinada. Es una práctica cultural capaz de producir representaciones colectivas.

La conexión entre la realidad material, de la cual el producto del Diseño Gráfico forma parte, y la cultura no está resuelta en la práctica profesional excepto en forma superficial, a través de la aplicación de tendencias visuales y morfológicas indiscriminadamente en cualquier tipo de proyectos. La

profesión del diseñador gráfico ocupa una posición responsable, que no está asumida ni siquiera desde la misma disciplina.

El diseñador de comunicación visual es responsable de la cultura visual de una sociedad, en la cual los «negocios» son sólo una faceta y no la totalidad. El diseño interactúa con el contexto, forma parte de una realidad social.

Si otorgamos al diseño un lugar que sólo se vincula con la estética o con la funcionalidad, desvalorizamos nuestro rol en la sociedad como comunicadores y limitamos nuestra actividad.

En el caso de los diarios, una decisión con respecto a cómo se presenta la información, no es simplemente una elección «estética» o funcional.

Metodologías en la enseñanza de la Arquitectura y el Diseño.

Carmen Galbusera Testa

La presentación de un trabajo de reflexión como parte de la aprobación de uno de los seminarios de la Carrera de formación docente de la UBA me dio la oportunidad de analizar y relacionar cómo habían sido las experiencias como alumna frente a la resolución de un problema de Diseño, separadas éstas de mi labor docente por más de 20 años.

En mi período estudiantil (UB 1973-1979) la enseñanza de las materias destinadas a crear Arquitectura estaba basada fundamentalmente en el método funcionalista de Diseño, los temas a resolver eran claramente enunciados y presentados según su función predominante, lo que a su vez determinaba una tipología, a saber: vivienda individual, vivienda colectiva, conjuntos habitacionales, educación (escuelas, universidades), salud (hospitales, sanatorios), infraestructura de servicios de ciudades (terminales de transporte público, aeropuertos), esparcimiento (plazas, espacios verdes), cultura (teatros, bibliotecas públicas), etc. (en esa época el llamado a concurso nacional de anteproyectos para la erradicación de villas de emergencia y otros temas era una política de estado). La función o uso principal del/los edificio/s era lo que debía caracterizar la forma resultante del mismo y esto debía ser claramente expresado en sus componentes formales y volumétricos principales y secundarios.

Este método de Diseño estaba basado en el que imperó desde los finales de la existencia de la Escuela Bauhaus (Alemania 1919-1933) hasta mediados de la década del '60 aproximadamente, es decir, la definición precisa del programa de necesidades a partir de un listado de locales que tenían un uso a cumplir y una cantidad de m² a ocupar, el estudio de espacios mínimos, antropometría, ergonometría, (libro de referencia el «Neufert»). Dicho programa podía ser más o menos complejo y se subdividía en sectores, obteniéndose de ello una zonificación por funciones. También se realizaba un estudio de los hábitos y costumbres de los hipotéticos usuarios y sobre la base de estas pautas se dibujaban posibles esquemas en los cuales la orientación, el soleamiento, las visuales de los distintos sectores eran factores de peso a considerar. Los esquemas se dibujaban con círculos de distintos tamaños que simbolizaban los locales, sus funciones y sus tamaños relativos y con flechas de ida o de ida y vuelta, que conectaban los círculos y simbolizaban la relación y el valor de la misma entre los distintos módulos funcionales. La disposición del

conjunto de esas partes sufría de una censura tácita respecto de la simetría, que era «mala palabra» en esa época.

A mi entender uno de los mayores problemas del pasaje de la etapa de «zonificación» a la de «partido» y luego a la de «croquis preliminares» era que era difícil «despegarse» del primer esquema y los alumnos muchas veces lo trasladaban para definir la planta del edificio y, con mayor dificultad, los volúmenes en cortes y vistas, resultando entonces el volumen único fragmentado típico de esos tiempos, consecuencia de la composición por suma de elementos. «La forma sigue a la función» (Le Corbusier) era uno de nuestros preceptos-madre... y ahora a la distancia creo que sólo unos pocos genios lo podían materializar sin caer en estereotipos o simplismos.

Las etapas del proceso de Diseño, que debía transitar el alumno, consistía en que éste debía partir del esquema de zonificación, una vez aprobado éste se debía presentar la idea de «partido» donde se presentaban la idea rectora y las intenciones en cuanto a la relación forma-función, una vez aprobado El partido se seguía con El ante-proyecto, y allí se ajustaban las etapas anteriores y se definían aspectos tecnológicos y constructivos.

Estas etapas del proceso de diseño no se enseñaban con una didáctica clara, El alumno transitaba por dicho proceso a partir del método de «prueba y error» hasta que El docente aprobaba (o no) alguna o todas las etapas del mismo. Cabe deducir que el proceso interno de creación era impredecible, misterioso, muchas veces inconsciente y por lo tanto la mayor de las veces traumático, pues no se enseñaba claramente «cómo» llegar a la resolución de cada etapa, pero se buscaba la aprobación de la misma a partir del «visto bueno» del docente, aunque algunas veces no se supiera por qué había aprobado ese «partido» y no los anteriores presentados y descartados, aunque otras veces El alumno tuviera que seguir adelante con una idea aprobada por El docente pero que al mismo alumno no le satisfacía tanto como alguna anterior y que le implicaba seguir con menor entusiasmo el proceso de Diseño. Hago la salvedad que esta interpretación de la realidad la considero aplicable a la gran mayoría de los estudiantes de arquitectura y diseño, y no a los pocos «elegidos» que captan las problemáticas inherentes a los mismos de manera innata y privilegiada.

A mi entender el proceso de diseño y de creación instaurado en la relación enseñanza-aprendizaje en esos tiempos se podría asociar al de «Caja Negra», es decir, las ideas aparecían desde un lugar insondable y oscuro, surgían en cualquier momento y lugar (esto pasó y pasa en cualquier espacio-tiempo), y el alumno no se cuestionaba o indagaba acerca de esos mecanismos o resortes internos de su capacidad creativa, no se investigaba la relación clara o consciente con experiencias o vivencias personales, aunque sí se las podía relacionar con otras creaciones de arquitectos y diseñadores que el alumno conocía, había estudiado, investigado, observado, a instancias propias y/o de sus docentes. Y creo que la utilización de ese método («prueba y error», «caja negra», autogestión) fue uno de los problemas, entre otros, que influyeron en la generación de una vanalización de la arquitectura y el diseño que surgieron como consecuencia del Movimiento Moderno, visto este problema desde El punto de vista de la metodología de la didáctica.

Otra modalidad que se implementaba era la realización de «esquicios» por los alumnos, los que diferían del modelo de «esquisse» creado en la Ecole de Beaux Arts (Francia, S.XVIII) donde los alumnos permanecían doce horas encerrados en un «enloge» produciendo la base de un