EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

CONFERENCIA DE CIRICI PELLICER-AL CUMPLIRSE DIEZ AÑOS DE LA ESCUELA E I N A - 6 de Octubre 1976

Introducción

Ya que, en este curso se cumplen diez años de la Escuela Eina hemos creido que sería muy interesante que Cirici, que vivió la experiencia, no solamente desde los orígenes, sino desde a antes de los orígenes prácticamente, nos hablase un poco de que ha sido la Escuela y que evolución ha tenido durante estos años.

CIRICI PELLICER:

Amigos, cada año era típico que esta primera clase fuera bastante destructiva y procurábamos siempre jugar la contra, de tal manera y en vista de que aquí la gente, en gran parte, vienen a estudiar diseño, un tema característico era hablar contra el diseño; conque mucha gente ha considerado que era una actividad artística, hubo un año que hablamos contra el arte, etc. Después de ir hablando cada año contra codas, este año toca ya hablar a favor y entonces vamos a hablar a favor, puede que a favor de la contra; precisamente esta Escuela lo que tiene de más positivo, es haber estado contra tantas cosas, que naturalmente y en el ambiente que hemos tenido que vivir estos últimos cuarenta años evidentemente era necesario estar en contra de todo para estar a favor de alguna cosa de positivo. Es dentro de esta óptica, que este año nos convertimos y en vez de jugar a contra, jugamos a favor.

Esta Escuela para mi es muy importante, no solamente a nivel de nuestro país, donde tenemos como competencia, instituciones tan ridículas, como la escuela de Artes y Oficios o de la Massana, sino que es importante dentro de un nivel internacional, porque representa un planteamiento de problemas muy significativos y

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

por otra parte muy típicos de estos años que hemos estado viviendo.

Esta escuela hace diez años, y para empezar, ya diez años es una cantidad importante de años, en un país donde generalmente las iniciativas estan fustradas, donde pocas cosas llegan a tener continuidad y fruto. De manera que pienso que tenemos un carácter no solamente de hacer un papel histórico, sino hasta lo que se llama una institución. Si miramos cual es la idea fundamental que da interés a nuestra escuela, creo que es el haber dado una alternativa del problema que planteaba la enseñanza oficial. Todos sabemos lo que es la enseñanza oficial y de que manera es un camino infalible para fracasar con toda clase de creatividad y para echarse en una vía muerta, porque las escuelas oficiales continúan todavía con unos esquemas creados en el siglo XVII, XVIII, cuando el academicismo se instaló. Puntos de vista que tal vez fueran muy eficientes enaquella época, pero que evidentemente no solamente están desfasados, sino contradictorios con las necesidades de la época actual. Es por ésto que nació en nuestra dolorosa post-guerra, el sentimiento extraordinario del vacío y fruto de este vacío nació la aspiración a constituir una forma de enseñanza alternativa.

Ya que Alberto Rafols ha hablado hace un momento de la historia- de antes de la historia, me gustaría recordar de que manera fue preparándose la idea de que hacía falta algún tipo de escuela alternativa. De hecho nuestra intervención de este tipo de trabajo, empezó el año 53, cuando tuvimos una gran reunión de artistas jóvenes en el Círculo Artístico, que entonces estaba en la Plaza Cataluña. De aquella reunión salió una cosa tan curiosa como un otorgamiento de poderes, en el cual doscientos artistas jóvenes del país, otorgaron poderes a un grupo para que nos preocupáramos de pensar en soluciones alternativas para la ocupación del mundo artístico, entonces enteramente en manos del academicismo, comprendiendo: los salones, los premios las escuelas, los museos, todo un aparato oficial de la vida del arte.

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

Estas iniciativas fueron bloqueadas por la presión política, hasta que el año 56 gracias a una pequeña trampa burocrática conseguimos constituir la sociedad de artistas actuales, que se planteó seriamente el problema de las escuelas, de los museos, de los salones, de las exposiciones, es decir, hacer una solución alternativa a todas las instituciones artísticas. La posibilidad de realización de estas aspiraciones no surgió hasta el momento en que el Fomento de las Artes Decorativas nos ofreció trabajar dentro de él. En aquel momento pusimos como condición la creación de aquellas cosas que nos parecieron posibles hacer allí, como fue la fundación de un Museo de Arte Contemporáneo, que después debería sufrir vicisitudes tristísimas, y la fundación de una Escuela de Arte.

Esta Escuela de Arte creada en el año 59 y que empezó a funcionar en el año 60, en la cual colaboraron especialmente Antonio Comellàs y Romà Vallès, y naturalmente qué podía hacerse para plantearse una enseñanza alternativa en el año 60 ?. Cortados como estábamos de la tradición, en el estado de crearlo todo de nada y de nuevo, porque no había nada, dirigíamos nuestras miradas a la gran escuela, que antes del triunfo del facismo, había dado al mundo la alternativa, que era la ~~Balhause~~ Bauhaus de Weimar y de Dessau. Esta idea no fue nuestra particularmente. La resurección de Balhause era en aquel año cincuenta una preocupación a nivel mundial; porque el Balhause se había intentado reconstruir en los Estados Unidos, ———— , en Suiza y Alemania. De manera que nosotros fuimos unos más en querer reconstruir aquella forma de enseñanza alternativa que Hitler había borrado del mapa.

Es por esto que el plan de estudios que escogimos en aquel momento, fue exactamente calcado del plan de estudios de Balhause, constituía dos ramas paralelas, una del conocimiento de la forma y otra del comocimiento del material. Evidentemente este programa ya revela que esto obedecía a la mentalidad que había dominado en los años treinta en el momento que el Balhause había desaparecido del mapa. Era aquella mentalidad basada esencial-

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

mente en una idea abstracta de la plástica, en una idea formalista con aquello que se dijo en la y que en los años de la post-guerra mundial volvió a tomar un gran papel.

Estas eran las ideas fundamentales y estas eran las ideas que aportamos en el momento en que la Institución Cultural del CIC, con medios económicos que el FAD no tenía, intentó hacer una escuela más institucionalizada que la que el FAD había empezado con un zapato y una zapatilla.

La escuela creada por el CIC, que recibió el nombre de ELISAVA y que fue dirigida por Alberto Rafols, fue pensada en principio como una escuela de Bellas Artes, y las primeras ideas que circulaban por allí eran una ideas que, en cierta manera, se parecían mucho a la enseñanza oficial de las Bellas Artes, como todavía se practican en las escuelas académicas. Pero precisamente la aportación nueva que cambió totalmente el carácter de la escuela y que fue su justificación histórica, fue el darnos cuenta que era necesario constituirla básicamente como una escuela de diseño porque en nuestro tiempo, ya no es el tiempo en que el arte correspondía a una situación, a una estructura económica, a un modo de producción artesano; sino que el modo de producción de nuestro tiempo es el modo de producción industrial y que precisamente la elección a través del campo industrial era la que correspondía a nuestro tiempo. Por esto la Escuela ELISAVA, por un lado recogía esta tradición del Balhause que habíamos implantado ya desde el FAD y por otra parte tomaba conciencia bien clara de la necesidad de proyectarse de cara a la industrialización.

Esta Escuala, adoptó ya en su división los diversos aspectos del diseño: el diseño gráfico, el diseño interiorista y el diseño industrial. La Escuela tuvo no solamente la eficiencia de haberse planteado esta verdad como un templo, que es la que la hacía justificable al frente de la falsedad absoluta de las escuelas oficiales, que era la conexión con el mundo industrial que es el mundo real en que nosotros vivimos, sino que esta Escuela tuvo aparte de estos aspectos de orientación privilegiada, la suerte de entusiasmar a gente de diversas especialidades, tanto es así, que podemos decir que los veinticinco profesores

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

que colaboraron en ella, constituían en cierta manera las veinticinco personas más interesadas en todos los campos que podían convergir, desde la arquitectura hasta el cine, pasando por todas las actividades intermedias. Esta concentración de personas.interesantes, no solamente en el campo estricto del diseño, sino campos como el literario o el sociológico, que habían de completar la formación de la gente, hizo que esta Escuela tomara un gran nivel.

Es sabido que una conflictiva que coaccionaba la libertad de pensamiento dentro de la Escuela nos obligó a abandonarla en bloque y los veinticinco profesores que estábamos allí, fundamos como una especie de cooperativa; fundamos la Escuela Eina. La Escuela Erisava fue fundada en el año 63, Eina en el año 67. En un principio no era más que una continuación, no solamente de la metodología del planteamiento sino también del equipo humano que había construido la Escuela Erisava, por lo tanto, Eina se planteaba desde el primer momento dividida en: grafismo, interiorismo y diseño industrial. Por otro lado hacía suyos algunos de los principios fundamentales heredados de ~~Balhause~~ Bauhaus, como es por ejemplo, la gran división ideológica que separaba el ~~Balhause~~ Bauhaus de aquello que había sido el enseñamiento académico y que era el planteamiento sintético en lugar del procedimiento analítico.

Observamos que la enseñanza oficial del arte, tal como todavía se hace en las escuelas oficiales, parte de unas ideas generales de las cuales se mira de encontrar aplicación en una obra concreta. Es la ideología basada en los modelos clásicos que representarían esta clase de perfección general y el valor de una obra se mide, naturalmente, en la proximidad o alejamiento en torno a estos modelos clásicos. Frente a este sistema, (que no era nada más que una copia del pensamiento teológico, al cual se veía con todos los objetos del huniverso la manifestación del plan general, superior y providencial) no hay duda que el pensamiento que había implantado el ~~Balhause~~ Bauhaus era precisamente inverso a éste; en lugar de pensar que todas las cosas son la emanación de alguna cosa más general, el Balhause debió aprovechar el criterio de la ciencia moderna, que es precisa-

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

mente el criterio contrario. No es ya aquella idea aristotélica que todo deriva de unos principios, sino que es el principio contrario: que todas las cosas derivan de la observación de la realidad y que es de la generalización de los hechos concretos, del trabajo que nosotros hacemos, de la transformación de la materia, donde nacen las generalizaciones y nacen las ideas. No es que la materia sea la materialización de las ideas, sino que las ideas son la conclusión de la materia.

Este planteamiento, que naturalmente, era inverso al planteamiento académico, obligaba a un esfuerzo pedagógico porque era necesario invertir los sistemas de formación, los sistemas de enseñanza; todos absolutamente al revés de como los había planteado la metodología tradicional. Porque si en la metodología tradicional las cosas venían desde fuera del arte en función de una ideas y el artista era una especie de medium que ponía en juego su sensibilidad para realizar estas cosas que le venían de fuera, es evidente que, en el momento que se invertía el proceso y se empezaba tocando la materia, el factor de la obra de arte, el factor de la obra de diseño, no era ya la sensibilidad -esta especie de mágia de la revelación o de la inspiración- sino que era, sencillamente, el trabajo. Entonces a partir de la realidad material y a través del trabajo, aparece la obra. La obra o el proyecto de obra, ya que el diseño industrial y casi siempre el diseño gráfico, pasa a través del proyecto, para la ejecución por otros medios y por otras personas.

Por lo tanto, la Escuela tuvo que crear la nueva metodología, y esta nueva metodología fue acompañada de una cosa sin la cual todas las metodologías están muertas: la idea de libertad. En el momento que el profesor de cualquier disciplina se enamora de una metodología y se entusiasma a aplicarla, evidentemente, puede hacer unas aportaciones hasta un cierto punto, hasta donde llegue su ingenio personal, pero creará unos imitadores porque sus discípulos, emplearán la misma metodología encontrarán los mismo resultados.

Por esto la metodología no tiene sentido sino va mezclada con

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

esta idea de libertad, que ha sido una idea fundamental en esta Escuela. Es esta idea de libertad la que ha dado tanta importacia a las actividades, que no son exactamente esto que dicen las clases. También es la idea de libertad la que ha hecho que cada año,en cada curso, los esquemas, hasta los tratamientos metodológicos, hayan cambiado. Esta idea esla que ha hecho que las aportaciones de gente diferente hayan venido a cambiar el panorama, en que se haya tenido que buscar la contraposición de posiciones ideológicas -no todos los profesores son monocolor- en que se ha buscado también el enseñar cosas diferentes, de no continuar la experiencia pasada sino que cada año sea una experiencia nueva.

Cuando hacemos un historial de los diez años, veremos que esta idea de preocuparse del método para someterlo a la libertad y por lo tanto a la variación, esto ha hecho que Eina fuera un cuerpo vivo, porque sino habríamos caído en lo que han caído tantos: el academicismo moderno, el cual es exactamente e igualmente esterilizador que el academicismo clásico.

Precisamente, si Eina es una cosa tan positiva como es, es porque ha tenido una idea que hay que reconocer que el Bauhaus también estaba (~~Hens la tuvo muy clara~~) que el diseñador no tiene que proyectar las cosas tal como serán, sino que tiene que crear las condiciones para que las cosas sean como tienen que ser. Es decir, tiene que trabajar siempre sobre el proceso, sobre las condiciones de trabajo, nunca prefijándo cual será el resultado; porque si realmente prefijáramos los resultados ya trabajaríamos como los académicos, a partir de una idea, y no es a partir de una idea que tenemos que trabajar, tenemos que trabajar para buscar la idea, para encontrarla, como consecuencia de las condiciones materiales y de trabajo. Y es por esto que es tan bonito mirar ahora estos diez años, que ya hay una cierta perspectiva, para ver que realmente ésto ha funcionado bien. Porque cada vez se han creado las condiciones para que la vez siguiente las cosas fueran diferentes.

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

Una vez me decía Giulio Carlo Arga una frase muy impresionante: No hay ninguna época en la historia que tenga su futuro. Esto para la gente que haya vivido ya bastantes años, a veces es muy doloroso, muy meláncolico hasta triste, pero por otro lado maravilloso porque es la condición de la vida. Evidentemente no hay ningún momento que tenga su futuro. En cada época la gente lucha por una cosa y el resultado de esta cosa es completamente diferente de la cosa esperada. La gente del Renacimiento luchaba por el orden, la claridad, la grandeza sencilla, la euritmia, el equilibrio, y el resultado, el futuro que tuvo el Renacimiento fue el Barroco, que era precisamente la contradicción radical de todo aquello que el Renacimiento aspiraba.

A veces, esta defraudación histórica, es realmente muy trágica. Es lo que ha pasado con la arquitectura racional, por ejemplo. Cuando Le Corbusier escribía sus libros maravillosos, la arquitectura racional era un sueño; era una arquitectura que no existía en la realidad, ni tan solo se entreveía. Y esto fue lo que fecundó el pensamiento del mundo entero durante veinte años. Cuando la inercia lenta de la burguesía, la inercia lenta de los fenómenos económicos ha permitido que la arquitectura racional fuera posible, la arquitectura racional ya no interesaba a nadie. Y nos encontramos que la arquitectura racional que Le Corbusier había pensado el año 25 se está realizando ahora por las entidades especuladoras, cuando realmente los problemas arquitectónicos están ya a ciento ochenta grados de distancia. Esto, en cierto modo, es triste, porque quiere decir que muchas veces se debe renunciar a la realización de los propios sueños porque cuando la realización de los propios sueños es posible, lo que nos interesa ya es otra cosa.

Cuando nosotros miramos estos diez años vemos que la evolución ha sido muy rápida, y lo que nos satisface mucho, muy sintonizada con el mundo. Parece extraño que un rincón como es Cataluña con tan poca gente y tan separada de los otros por circunstancias socio-políticas y por simple aislamiento económico y cultural, me extraña, que hayamos vivido en un unísono tan

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

sensible respecto a los problemas mundiales. Por esto es bonito seguir la evolución ideológica de la Escuela, que es exactamente la evolución ideológica de nuestro mundo.

Cuando nosotros miramos sus comienzos la vemos dentro de la gestalt teorie, la vemos todavía con fe, de que es la especulación sobre la forma y la especulación sobre el conocimiento de los materiales aquello que engendra el diseño. Era la idea del Balhause de Gropius , de , etc.

Pero el segundo año de existencia, el curso 67-68, entra en nuestra Escuela un elemento completamente nuevo, en el cual el ~~Balhause~~ Bauhaus no había pensado: el signo. La semántica. La semántica que debía tener tanta importancia desde el momento en que primero en las universidades americanas más renovadoras, después rápidamente las universidades más próximas a nosotros, como Inglaterra y Francia; habían comprendido que de todas las disciplinas de las ciencias humanas, la más avanzada es la lingüística, porque es la única que ha alcanzado un cierto nivel de matizaciones , de posibilidad de cálculo y de formulación. Esto creó la cultura basada sobre el conocimiento de la semántica que trajo hacia el redescubrimiento de que toda forma no solamente es constructiva, como había visto muy bien el Bauhaus y la gestalt teorie, sino que toda forma es también un elemento de comunicación. Precisamente porque en aquellos años la lingüística pasó a ser la ciencia central de todas las ciencias humanas, el diseño se casó con la lingüística.

Eina recibió una visita sensacional -que tuvo una importancia histórica para el país- del Grupo 63 de italianos, en el que se encontraban Gillo Dorfles, Umberto Eco, Badilli, Spinelli, Sanguinetti, etc. Toda esta gente vino a traérnos todo aquello que, dentro del pensamiento progresista italiano, estaba representando en aquel momento la confluencia entre las disciplinas derivadas de la lingüística y todos los planteamientos de las ciencias y de las artes. Este grupo italiano estaba, sobre todo, preocupado por los problemas literarios; sus estudios de crítica literaria son extraordinariamente lúcidos. Pero tam--

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

bién alguno de ellos como Umberto Eco, o como Gillo Dorfles, estaban muy volcados de cara al planteamiento de la semántica que tiene relación con las artes visuales y el diseño.

Este interés se renovó el curso siguiente con un seminario de estética que tenía su eje precisamente en estos problemas, en problemas de significación; que unos cuantos tratamos desde - un punto de vista puramente teórico y general, pero otros lo trataron ya relacionados con formas concretas. Lucien Golman, el más grande pensador del estructuralismo genético de raices marxistas, habló de los aspectos literarios, como Romà Gubern del aspecto cinematográfico, como Jordi Galí suscitó un seminario sobre los aspectos pictóricos, o Manuel Valls sobre los aspectos musicales, o Bonet sobre los matemáticos, o bien Xavier Robert, Solá, Morales, sobre otros aspectos del Diseño y de la arquitectura, o Gabriel Ferrater, el malogrado Gabriel Ferrarter, dándonos unas bases para una sólida estructuración lingüistica de nuestra problemática. Este planteamiento había de cambiar totalmente la idea que la gente se hacía del diseño, ya que la conversión general a la concepción lingüística del - diseño fue un hecho, fue acompañado de otros aspectos que complementan el panorama y dan significado a la obra de este año.

En efecto, en el curso 68-69 hubo una labor de ampliación de conceptos del diseño, o de la vivencia del diseño. A estas - conversaciones que me he referido en que veíamos que se mezclaban el diseño, la arquitectura, la literatura, la música, la matemática,; abrian el campo a una interdisciplinariedad que marcaría muy bien la nueva época. En esta interdisciplinariedad una de las cosas importantes era el tomar conciencia bruscamente que las artes visuales o el diseño visual, no constituyen un apartado privilegiado de la actividad comunicativa sino que formar de todo un conjunto de comunicaciones, muy - amplio que, por lo que a nosotros nos interesa para nuestra labor, podemos decir la comunicación no verbal. La comunicación verbal, la comunicación literaria, científica, a través de la palabra y del lenguaje, tienen ya un cultivo muy leja-

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

no, muy completo que no es nuestra labor. La comunicación no verbal sí que es nuestra labor. La comunicación no verbal no es solamente aquella que proporcionan la música o la pintura, cuando la gente solo se preocupaba del oído y de la vista; - sino que son todas las formas practicables del objeto de uso, y son también todas las formas que afectan a los otros sentidos, como el sentido del tacto, y el sentido del gusto.

Entonces vemos que una ambientación titulado " El jardín de las delicias" sirvió para poner en comunicación los elementos visuales con los elementos de origen literarios, como son la - leyenda del Paraiso Perdido, y también aspectos gustativos - como son las cosas comestibles. Y así en "El jardín de las delicias" había el acondicionamiento del jardín, con unas -- ideas paradisíacas, como el arbol de los huevos, el arbol del pan, e ideas en las cuales se mezclaban el concepto de la realidad comestible con la realidad visual de color, como eran - las bebidas: leche teñida con grosella, teñida con menta, es decir, bebidas de colores en las cuales el color pasaba a ser un elemento tan importante como el gusto y el perfume.

Con esto vemos que la ampliación se hacía en dos sentidos: la una otorgar a todas las cosas que nosotros hacemos, el carácter significativo además del carácter construtivo y por otro lado, la comunicación con los otros sentidos, esta especie de dilatación del campo que pronto produciría resultados interesantes, no solamente por la dilatación sino por el intercambio.

Si tenemos que describir el curso 69-70 que siguió, diremos - que fue un curso dedicado especialmente a la práctica semiológica. Donde vemos que al lado de todos los enfocamientos propios de las disciplinas de diseño que impartía la Escuela, las actividades paralelas se referían principalmente a prácticas - semiológicas. Un ejercicio científico en el campo semiológico fue el estudio de una calle de Barcelona, la Travesera de Gracia, desde el punto de vista del significado de todas las formas y colores que hay en esta calle. Por otro lado la práctica

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

con actividades como la pintura. La selección de colores por una colectividad de alumnos y ampliada de otras personas, la traslación de estos colores al cuerpo humano, con lo cual se hace un contacto con el nacimiento "body art" que en aquellos momentos se estaba produciendo en el mundo: el arte del propio cuerpo. La transmisión, la ampliación y la manipulación industrializada de fenómenos naturales. Por ejemplo, el canto de los pájaros amplificado o bien el ruido de una máquina de escribir. Con esto se creaban los dos universos paralelos, el natural y el artificial con intercambio . La participación del letrismo o sea, la letra utilizada no solamente como transmisión de las ideas -según la tradición cientifico-literaria- sino también la letra como imagen visual con unas experiencias letristas, etc.

Por otro lado, todo esto no eran prácticas desligadas del trabajo sino y siguiendo aquellas máximas que lúcidamente dice -- Mao-Tse-Tung, este trabajo teórico tiene que ir acompañado con un trabajo práctico. El trabajo práctico de la Escuela con el montaje de exposiciones en el Colegio de Arquitectos, o la exposición "ADLAN" , fue el complemento eficaz, productivo que acpmpañó a las disquisiciones teóricas.

El curso 70-71, vemos como estos trabajos continúan. El montaje de la exposición homenaje a Miró en Granollers. El montaje para unas manifestaciones musicales y también la participación en - concursos de señalización o la obtención de un premio, en un - concurso convocado por FAD sobre el diseño de unos buzones.

Esta aplicación, este sector de trabajo , no iba en perjuicio de la experimentación y aquí veíamos la presencia de una experimentación privilegiada, la experiencia tactil. La experiencia tactil creo que es fundamental porque es precisamente la que - da al ser humano el concepto de volumen y el concepto del espacio. Conceptos absolutamente fundamentales en toda clase de diseño, pero que además, es una cuestión de comunicación. No es solamente una cuestión de forma constructiva, en el sentido que sirve para crear objetos y para crear espacios, sino

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

que también es un canal de comunicación, precisamente la más intensa comunicación entre los seres humanos.

El curso 71-72, fue un curso con actividad en la ciudad, en el que se hicieron manifestaciones que ampliaron el campo de los conocimientos y de los planteamientos del diseño con aportaciones nuevas. Por ejemplo, hubo un Simposium interesantísimo de relaciones entre diseño y semántica, en Castelldefels, al cual vino gente de todo el mundo, especialistas muy importantes de Europa y América; también los trabajos que fueron divulgados en Barcelona de arte cibernético aportados por el Instituto-Alemán acompañados de unas conferencias de Max Bense.

Ese año la Escuela, a parte de sus trabajos sistemáticos, tuvo actividades de ampliación que podríamos denominar ya de crítica de la imagen. Porque evidentemente, llegar a la conclusión que el diseño es comunicación y aceptarlo ingenuamente nos llevaría a utilizar las formas de diseño comunicativo habituales; criptogramas, letras, signos de circulación, que ya existen y nos permitirían hacer cosas análogas a estas, pero nos impediría realmente plantearnos problemas nuevos, como los podemos plantear si hacemos una crítica de la imagen.

Es aquí donde las experiencias paralelas tocan a un planteamiento que en aquellos momentos tenían una gran actualidad, era el planteamiento conceptual por el cual se descubre que la importancia del diseño no esta en el objeto sino en la idea. Recordemos la fórmula de las cuatro M: menos material más mental. El ingrediente material muchas veces no es más que la comunicación, la divulgación, la posibilidad de que la gente sepa que ha existido o se ha planteado una cosa, pero esta cosa, que es la creación del diseño, no hace falta que sea un objeto, o un material. Es esta comunicación con la idea conceptual la que permitió una crítica de la imagen en aquel momento. La parte fundamental de la crítica de la imagen es poner en relación aquello que es real y lo que no es real; aquello por lo cual la imagen nos da una idea falsa y aquella idea verdadera que se manifiesta a pesar de la ausencia de la imagen. Este

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

conflicto entre lo real y no real se materializó con experiencias como por ejemplo, la nevada que hubo en vigilias de Navidad, en nuestro jardín. Una nevada con porexpan, por lo tanto una nevada falsa. O bien de una manera puramente visual, si quer mos decir "trompe-l'oeil" cuando Arranz Bravo, Bertolozzi organizaron el tadanicate de la Escuela, una cosa completamente equívoca, en la cual se trataba simplemente de apariencias que no correspondian a la realidad. O bien cuando se hace el proyecto de transformación del jardín a escala tamaño natural, con lo cual se crea la confusión de si es un proyecto o ya es una realidad, si es una realidad o una escenografía. Es decir, estos intercambios de interpretaciones posibles son los que ponen en crisis la idea de la imagen y por otro lado la dotan de una polisémia hacen de que delante de una cosa sea posible pensar muchas y es aqui donde radica la riqueza comunicativa de un objeto que, en definitiva, es la única riqueza que nosotros podemos considerar que una obra de diseño nos enriquece.

Creo que también forma parte de este tipo de planteamiento, la exposición de objetos pasados de moda. El objeto pasado de moda pone sobre la mesa algunos problemas muy graves, muy significativos, como el problema de , problema que hace que los objetos, las formas nuevas, lleguen riquísimas de sugerencias cuando son desconocidas, cuando no las hemos visto núnca, y cuando las vemos por primera vez nos hacen pensar tantas cosas posibles, a través del uso van perdiendo esta y acaban simplemente significándose a ellas mismas. Es entonces cuando las cosas pierden su virtualidad y vienen cosas pasadas de moda. Lo más significativo de la cosa pasada de moda es darnos cuenta que aquello había estado de moda, lo que a veces ahora nos hace reir, que nos parece ridículo, que lo cogemos a través de la ironía, es precisamente un valor que había sido muy positivo y que habría estado positivo para nosotros mismos si hubiéramos vivido en aquella época. Esto nos enseña, por una regla de tres, que lo que hoy estamos haciendo como cosa perfectamente positiva será risible, de aquí a un cierto tiempo. Esta es la dinámica del diseño que era necesario aprender.

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

El curso 72-73 se abre como un paréntesis en la historia de la Escuela. Es un paréntesis por el cual era necesario pasar, un paréntesis que se ha producido en sitios diversos en momentos diversos, y puede que tenga su ejemplo crónico en la crisis de la Escuela de Bellas Artes de París, que desde el año 68, prácticamente, ya no ha vuelto a funcionar.

La Escuela pasó por la crisis del planteamiento revolucionario y se convirtió en una entidad autogestionaria, con lo que desaparecía la separación entre profesores y alumnos y desaparecía la idea de programa. Desaparecían todas las ideas de sistematización, cada uno hacía su propio programa,con toda libertad. No había un límite de campos: la Escuela podía hablar de todo. La Escuela era en definitiva aquello que es el ideal de Escuela, que todo el que tenga alguna cosa que enseñar pueda enseñarla a todo el que tenga gasnas de aprenderla.

Es evidente que desde un punto de vista práctico algunos de los resultados fueron mediocres y aconsejaron el reencuentro de una metodología; pero en cambio, no hay duda que este afán de autogestión produjo una cantidad de aportaciones y de perspectiva que, alguien hablando, calificó de una manera muy bonita, diciendo que era desorbitadamente brillante.

En efecto, si miramos las actividades paralelas, el boletín underground publicado o las actividades en el sentido de acciones, veremos las muchas perspectivas diversas que se plantearon. Por un lado el aprovechamiento de otros sentidos, aparte de la vista (por una Escuela exclusivamente centrada en el arte visual), como es la manipulación de elementos sonoros y del sentido comunicativo de elementos sonoros, desde el momento que los micrófonos puestos por el jardín, a través de unos amplificadores, permitian sentir las conversaciones de la gente de fuera, con lo cual, evidentemente daban una especie de Watergate "avant la lettre".

También las experiencias tactiles que fueron proseguidas por Utrilla con nuevas perspectivas, la utilización inversa de la

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

utilización del sonido, la utilización del silencio. Por ejemplo, los trabajos de equipo en los cuales la labor se tenía que hacer sin que se pudieran comunicar con palabras aquellos que participaban. Acciones de aislamiento visual, de operar con cosas que se substraen a la vista. Igualmente, así como el trabajo en silencio substrae la comunicación verbal, uno substrae la comunicación visual mediante el empaquetamiento, que en aquella ocasión fue dirigido por Ponsatí, dirigió empaquetamientos de personas. Hubo una experiencia, la experiencia del "super-collage", que fue un enpaquetamiento de un edificio, cubriendo el interior, los techos, el suelo, con papeles enganchados. Hubo el corte de las perspectivas visuales en una conferencia dada entre ropa tendida. Hubo aportaciones de sustitución del sonido real por sonido ficticio, como en la conferencia hecha por Albert Ràfols en Play-back, o sea, mientras él representaba la conferencia y gráficamente hacía los cuadros sinópticos, la conferencia en realidad era pronunciada por el mismo pero, en conserva, a través de un magnetofon.

Esto ya nos acerca hacia uno de los grandes problemas de la época, Este problema que Macluhan descubrió y pregonizó de una manera puede que excesivamente extremista: la importancia del medio de comunicación.

No se trata solamente de que las formas son comunicativas, sino que aparte del signo, aparte de la forma como signo comunicativo hay una cosa que, en definitiva, es más importante para la vida social que es el medio en que esta forma se comunica.

Este caso de la conferencia transmitida en magnetofón, es un caso de reflexión sobre el medio que tuvo de ser planteada de otras maneras. Sobretodo, como actividad especializada creo que fue muy importante "Tramesa postal", la recogida de mensajes enviados de todo el mundo, los cuales fueron recogidos en Eina y después también fueron expuestos el año siguiente en la Galería Vinçon y en los cuales el acento, realmente el

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

acto más importante, no era ni el objeto, ni el signo, ni el contenido transmitido, sino la pura transmisión. Un ejemplo de este acto fue la transmisión que hizo el diseñador Sottsass desde Italia, el cual nos envió una caja vacía, una caja que nada más contenía melancolía. Realmente, aquí el único fenómeno que había era la transmisión, porque había mensaje pero nada más. Naturalmente ésto, creo un problema de aduana, ya que en la aduana no está previsto la llegada de una mercancía cero.

Esta reflexión sobre los "medios" tuvo un desarrollo el curso 73-74. Se manifestó en muchas cosas diversas. Por ejemplo, sistemas de transmisión, intercambios entre sentidos diversos, por supresión de sentidos, etc.. Algunas de las conferencias que se dieron en la Escuela en aquella época, revelan este tipo de preocupación, como por ejemplo, la aportación de Zahoso entorno al lenguaje icónico, Naturalmente, la reflexión acerca del lenguaje icónico lleva implícita la reflexión sobre el lenguaje antiicónico.

Igualmente, los trabajos que presentó Pablo sobre morfología, muchos de los cuales son traducciones a nivel corpóreo y visual de fenómenos sonoros. O bien las reflexiones que Muriel Casals hizo sobre el consumo; diciendo que el consumo es el medio de comunicación usual de los objetos en nuestra cultura.

Todo esto unido a una experiencia muy importante hecha en el jardín, titulada "alrededor del tronco", en la cual cada uno de los trabajadores, hicieron planteamientos diversos. Unos trabajos entraron a formar parte de lo que se dice el "Land Art". Otros simplemente hicieron ambientaciones. Otros hicieron ensamblajes ~~semejanzas~~. Otros pusieron, realmente, una teoría del diseño. Otros pusieron lo que se llama "Proceso Arte", o sea la patentización de capas diversas de una transformación. Toda esta riqueza entorno a los medios, hecha por una transformación del paisaje, por lo tanto de una nueva confusión entre lo -

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

natural y lo artificial o un nuevo intercanbio entre el mundo natural y el mundo artificial.

Esta idea de intercambio, la encontramos acentuada, patentizada, en trabajos concretos del curso 74-75, cuando veíamos que aquella fórmula conocida del mensaje, que planteaba el emisor con una flecha que va al mensaje, con una flecha que va al receptor, se puede invertir y se puede hacer que sea el receptor el que envie el mensaje al emisor. Esta inversión del sistema comunicativo que, naturalmente, es una manipulación y es lo que los especialistas de semiótica nos proponen como medio de comprobar la realidad de los fenómenos semióticos,-la técnica de la computación- ésto se realizó con una experiencia que yo creo importante históricamente, y que fue nombrada "las Bellas Artes". Consistió en una especie de traducción de la clase de dibujo del natural de la enseñanza académica y de una manera todavía más clara, en la transcripción de un cuadro de Daniel Rosetti, un cuadro pre-rafaelista, que fue imitado en la realidad. Es decir, los alumnos encarnaron los personajes del cuadro, se vistieron como los personajes del cuadro, se pusieron en la actitud del cuadro y realizaron aquello que Plini había dicho y que después lo repitió Oscar Wilde parecía una " boutade", la idea de la naturaleza imita al arte. Realmente, ésto fue hecho así.

Por otro lado, estos hechos no formaban parte de una cuestión púramente experimental, sino que una vez más al lado de la reflexión teórica había el trabajo práctico. Trabajos prácticos de la Escuela como el montaje de la exposición "Barcelona desflorada" o bien el premio obtenido en el concurso de carteles Joan Miró, se revela pues un trabajo positivo, constructivo e incorporado a la vida económica y real de la ciudad.

Vemos el curso 75-76 muy centrado en los problemas del mensaje comunicativo, de una manera que en cierta forma materializa la preocupación por la imagen. La imagen es el sistema comunicativo más extendido en nuestra ~~ciudad~~ sociedad industria

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

lizada. Su manifestación es la imagen transmitida por los medios industriales : por la fotografía, por el cine, por las arte gráficas, etc.. Esta preocupación por , por la televisión, por el teatro mismo -puede que el teatro sea lo único que permanece en la esfera artesanal, todos los otros ya han entrado en la esfera industrial.

Esta preocupación por la imagen, ha ido creciendo como una necesidad de la sociedad, como una toma de conciencia de los diseñadores y del papel comunicativo que el diseño tiene. Esto condicionó exclusivamente el curso pasado, en el cual vimos manifestaciones de series de diapositivas, de aportaciones cinematográficas, de reflexiones sobre imágenes, como por ejemplo la reflexión psicoanalítica sobre el "Dejeuner sur l'herbe".

Nosotros vemos que hay esta preocupación por la imagen y entonces se produce como fruto, una actividad que me parece también marca una fecha histórica como la marcó la "Tramesa postal", y que es la actividad de las esculturas al aire libre. Este fenómeno en que autor, modelo y obra coincidieran en una sola realidad y en donde tampoco es posible hacer distinción entre realidad y representación, entre realidad e imagen. Es decir, la identidad entre realidad, imagen, autor, modelo y obra, es un hecho importantísimo porque nos obliga a reflexionar mucho sobre los conceptos tradicionales que damos a cada una de estas expresiones. Esculturas al aire libre ésto se planteó de una manera muy radical. Por otro lado, y comparándo estas experiencias que podríamos llamar de reflexión teórica o conceptual, vemos también trabajos prácticos con un gran éxito, como el trabajo de montaje del Museo Picasso, un montaje modelo que hizo mucho impacto en Barcelona.

Naturalmente, después de esta evolución en la cual vemos que partíamos del puro formalismo, de la pura gestalt teorie, y que después descubríamos la capacidad comunicativa a más a más de la constructiva y de la capacidad comunicativa pasábamos

a dar importáncia a los medios, y a través de dar importancia a los medios, pasábamos a coincidir con el sistema de imágenes vinculadas a medios diversos; porque evidentemente la imagen de la fotografía, la del cine, la de la televisión, la del video, son imágenes diferentes. Esto es lo que ha llevado a la conclusión de dar un papel muy importante al acpecto de la imagen a la Escuela. Es en este curso que hoy inauguramos, en el que la Escuela pretende realizar ésto, ya no como actividad paralela sino como actividad central.

Este planteamiento es el que nos permite darnos cuenta de que esta Escuela, que es la única escuela en Barcelona, ha hecho en realidad las únicas cosas que puede hacer una escuela. Una escuela que quiera ser simplemente transmisora de saber, como quería ser la enseñanza académica no serviría de nada. La experiencia que todo el arte del siglo veinte se ha hecho fuera de las enseñanzas de las escuelas es suficiente para desacreditarlas. Por este motivo es que mucha gente ha llegado a pensar que la escuela no era necesaria. La gran crisis del 68 en París fue ésta: ver que la escuela no servía para nada. Pero lo que vieron es que había una posibilidad, había una escuela posible y una escuela útil. Esta escuela posible y útil creo que es una escuela capaz de hacer lo que Eina ha estado haciendo y espero que continúe haciendo. Que sea un lugar donde converja la gente, que tengan cosas que decir y los que tengan cosas que escuchar, un lugar donde se ponen en evidencia las contradicciones, donde se demuestran la falsedad de muchas falsas evidencias. Muchas cosas que hasta que hemos entrado en esta casa nos parecían seguras, nos las han desmontado. Entonces, esta visión de las contradicciones, de lo que veíamos seguro no es verdad, es lo que nos obliga a coordinar nuestro trabajo con la realidad, de una manera que podamos llamar crítica. Solo es la crítica, la denegación de aquello que encontramos, la que puede hacer que la actuvidad productora y la actividad comunicativa, que son los dos brazos de nuestro trabajo, coincidan con la realidad histórica y no hagamos cosas inútiles, ni utópicas, sino que trabajemos realmente para nuestro tiempo y para la transformación de la sociedad. Gracias.

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB