

# Experimenta 84

Gui Bonsiepe / Love Cartón / Joan Costa /



Diseño y Feminismo / Mónica Zacarías / Alepoh /



## Esquemas y diseño: la estructura presente



Jorge Martínez / Santiago Pol / Fran Silvestre



Entrevista

Experimenta

# Reflexiones en el centenario de la Bauhaus

# Julie Bonnie

Eugenio Vega



Gui Bonsiepe nació en Glücksburg, una pequeña ciudad de Schleswig-Holstein en el norte de Alemania. Entre 1955 y 1959 estudió en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, institución en la que sería profesor hasta su cierre en 1968. A partir de entonces desarrolló una destacada labor como diseñador y consultor en Argentina, Chile, Brasil, México y Cuba. Se especializó en el diseño de interfaces y ejerció la docencia en numerosas instituciones de Europa y América. Entre 1993 y 2003 fue profesor de diseño interactivo en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Colonia. En la actualidad, vive y trabaja en Argentina y Brasil.

Entrevistamos a Gui Bonsiepe en la Central de Diseño un día lluvioso y desapacible de noviembre, durante la celebración del 8º Encuentro BID de Enseñanza y Diseño. “No he tenido suerte con el tiempo. Es la segunda vez que estoy en Madrid. La primera fue en 1975, cuando Alberto Corazón editó uno de mis primeros libros, *Artefacto y proyecto*. Me hubiera gustado verlo, pero me han comentado que no se encontraba bien”.

Hace un par de días ha impartido una charla, ***Reflexiones tempestivas sobre el diseño***, en una sala repleta de público, con una mayoritaria presencia de gente joven. Como no podía ser de otra forma en un año como este, en esa charla habló de la Bauhaus y de su sucesora, la Hochschule für Gestaltung de Ulm, donde fue alumno y profesor.

E inevitablemente la entrevista se inicia hablando de la compleja herencia de la Bauhaus y del papel, muchas veces controvertido, de su fundador. Tras su salida de Alemania, Gropius redujo a la mínima expresión la presencia de su sucesor, Hannes Meyer, en el relato oficial de la Bauhaus. Cuando en los años sesenta, Maldonado y otros jóvenes docentes reorientaron la Escuela de Ulm para superar definitivamente la herencia de la Bauhaus, quisieron recuperar algunos aspectos de la figura de Hannes Meyer.

**¿Usted llegó a hablar de este delicado asunto con Walter Gropius?**

En 1964 fui a Pittsburgh en un programa de intercambio académico para dar un

curso sobre diseño básico en el Carnegie Institute of Technology. Maldonado me pidió que, como pasaba por Nueva York, hablara con Gropius. No queríamos que pudiera malinterpretar nuestras opiniones o presumiera obscuras intenciones preguntando por la relevancia del Bauhaus en 1963. El interés era en una Bauhaus viva, no una pieza de museo.

A pesar del tiempo transcurrido, Gropius mantenía serias discrepancias con Hannes Meyer. No podemos olvidar que hasta diez años después de la muerte de Meyer seguía manteniendo una opinión negativa sobre quien había sido su sucesor en el Bauhaus, y no se abstuvo de hacer alusiones despectivas sobre Meyer.

**Si. Además, por entonces, en la correspondencia con Gropius que se publica en la revista *ulm* (1964), Maldonado insiste en que es hora de recuperar la figura de Hannes Meyer.**

Meyer fue un pilar muy importante en el Bauhaus. Reconocer esto no significa necesariamente estar de acuerdo con todo lo que escribía o decía. Pero yo no estuve acertado con Gropius cuando lo vi en Nueva York. Recuerdo que me temblaban las piernas delante de una figura tan importante. Aunque no era alto de estatura, su presencia imponía respeto. Me invitó al Harvard Club de Nueva York, una institución típicamente masculina, sin ninguna mujer, de aspecto de club inglés cerrado, un sitio muy reservado. Muy amable, me invitó a comer algo, y yo le pregunté: “Profesor Gropius, ¿en qué discrepa tan fuertemente aún hoy con Hannes Meyer?” No me respondió. Me di cuenta de que había tocado un asunto para él muy sensible y supe que me había equivocado.

**Gropius propuso a Hannes Meyer como sucesor y luego vio que no lo podía controlar.**

Meyer fue elegido por Gropius por su ca-

lidad profesional y docente. Al aceptar la oferta de Gropius Meyer había claramente explicado su postura. Cuando Gropius se fue de la Bauhaus, dejó tras de sí un buen desorden organizativo que Hannes Meyer tuvo que resolver. Entre otros, menciono solamente la crisis del curso básico en 1929. Un grupo de alumnos protestó porque no estaban de acuerdo con aquel planteamiento, les parecía una cosa infantil, una pérdida de tiempo, es decir, pusieron en duda lo que llegaría de la marca institucional de la Bauhaus. Gropius dejó todo esto sin resolver. También hubo problemas con el proyecto arquitectónico de la colonia Törten (un distrito municipal de Dessau), donde quiso desarrollar un conjunto de viviendas con técnicas de edificación industrializada, un proyecto que tenía bastantes defectos. Es verdad que la obra se hizo en muy poco tiempo, pero ni los materiales empleados eran demasiado buenos, ni la obra se ejecutó como se debía. Y todo resultó más caro que si se hubiera construido con ladrillos y técnicas tradicionales.

Pero bueno, es un capítulo de conflictos entre dos personas que no deja bien a Gropius, aunque sus méritos son indiscutibles, nadie puede ponerlos en duda.

**¿Cree usted que sin Gropius la Bauhaus habría tenido el renacimiento que tuvo después de la guerra?**

Los fundadores de la escuela Inge Scholl y Otl Aicher preferían usar el subtítulo del Bauhaus *Hochschule für Gestaltung*. Buscaban un espacio más abierto, una idea alejada de la concepción inicial de la Bauhaus, sobre todo, de la etapa expresionista, cuando se hablaba de aquella unidad entre arte y técnica, con la arquitectura ocupando la punta de la pirámide que abarcaría todas las disciplinas del diseño.

**Pero durante los primeros años, Max Bill quiso continuar la Bauhaus con pocos cambios...**

Los méritos de Max Bill están fuera de duda, no solo por el proyecto arquitectónico. Ayudó a redimensionar los objetivos de la nueva institución y concentrar los objetivos. Pero pronto surgieron discrepancias con los docentes que querían objetivar la enseñanza. En cierta manera, Bill quería tener el control de la escuela lo que generó situaciones abrasivas. Por ejemplo, se atrevió a entrar en una o dos ocasiones en el aula de un docente (Erich Franzen, excelente sociólogo y crítico literario que había regresado de los Estados Unidos) y discutirle lo que estaba haciendo con sus alumnos. Esto no es un comportamiento aceptable entre colegas. Maldonado se vio obligado a escribir una carta rogando a Max Bill que no repitiera este comportamiento.

**Era usted muy joven cuando llegó a Ulm como alumno, ¿qué le llevó a aquella escuela?**

Había comenzado mi formación en la Escuela de Artes de Hamburgo cuyo director era un arquitecto que había sido alumno de la Bauhaus: Gustav Hassenpflug. Por aquella época, mi intención era ser artista gráfico. Mi profesor de entonces en Hamburgo, Kurt Kranz, que también había sido alumno en la Bauhaus, nos hablaba de Paul Klee y del curso preliminar. Ahí supe por primera vez sobre la Bauhaus.

Estuve allí un semestre y más tarde fui a estudiar arquitectura a la Universidad Técnica de Múnich. Pero en la escuela de arquitecta había cientos de alumnos, solo en el primer año. Nos pasamos todo un semestre dibujando las sombras arrojadas de unas columnas griegas, lo que no me fascinaba.

Así que decidí pasar a la Academia de Bellas Artes también en Múnich, y me inscribí en la especialidad de gráfica artística o gráfica libre: grabado, estampa en linóleo y xilografía y técnicas artesanales similares. Pero recuerdo que un día, pasando por

la Universidad, en la sala de lectura, vi una revista que no podía ser otra que *Akzente*, una importante publicación literaria de la postguerra en Alemania. Me puse a hojearla y de pronto encontré una poesía concreta de la que tampoco recuerdo mucho, pero sí que me impresionó su tipografía; me preguntaba quién era el autor y en una nota a pie de página decía que el autor era “Eugen Gomringer, secretario particular de Max Bill, director de la segunda Bauhaus en Ulm”, una escuela que se iba a abrir en octubre de ese año. De inmediato recopilé mis obras y las mandé a Ulm.

Albers vino justamente por última vez en el verano de 1955. Por eso, yo no llegué a tener clases con él, pues el primer trimestre del estudio comenzó en octubre. Tuve la suerte de conocer a Albers cuando más tarde hice una traducción de su obra máxima *Interaction of Colour*. Cuando lo visité en New Haven, me regaló un ejemplar impreso con serigrafías de esta obra magnífica, como compensación por la traducción.

**Creo recordar que también Heidegger dio una conferencia en Ulm.**

Vino una vez a Ulm, pero no recuerdo si dio



IGNACIO EVANGELISTA

**Meyer fue un pilar muy importante en la Bauhaus. Reconocer esto no significa necesariamente estar de acuerdo con todo lo que escribía o decía.**

Fui allí, aunque no llegué a tiempo para escuchar el discurso de apertura de Gropius (cuando inauguró el nuevo edificio el 2 de octubre de 1955). Tenía que dejar el apartamento de Múnich y encontrar otro en Ulm, pues no había espacio en la torre de apartamentos de los alumnos de la escuela, creada con la idea de un campus universitario norteamericano, una modalidad que en Alemania no existía.

**En aquella época había varios profesores invitados que lo habían sido en la Bauhaus: Albers, Itten...**

una conferencia en la HfG o en la Universidad Popular (*Volkshochschule*) en Ulm, y hay una fotografía en conversación con docentes de la escuela. Recuerdo el libro de Adorno con su fulminante crítica a lo que llama la jerga de la autenticidad (*Jargon der Eigentlichkeit*). Después de la lectura de este libro a mí me costaba leer a Heidegger, pero en 1989 en Berkeley, gracias a una traducción inglesa, me resultó más accesible y fue mediante los conceptos “estar a la mano” (*Zuhandenheit*) y “estar disponible” (*Vorhandenheit*) que conseguí crear el puente a la interpretación del trabajo del diseñador.

**Desde la perspectiva actual ¿sigue teniendo sentido aquel planteamiento educativo que daba esa importancia a lo artístico?**

No estoy seguro si el uso de los términos “arte” y “artístico” son apropiados en este contexto. La Escuela de Ulm nunca quiso ser una escuela de arte, allí no había clases de arte. En Alemania había muchas academias para aprender arte, pero faltaban instituciones para enseñar diseño. La HfG interpretaba el diseño, el proyecto como área autónoma al lado de las artes, la tecnología y las ciencias. Yo tuve dificultades al inicio para adaptarme al plan de estudios. Recuerdo hablar con Maldonado al final del primer trimestre en diciembre 1955. Me llamó y me dijo: “Bonsiepe, veo que no está usted a gusto aquí”. Yo lo reconocí, que había llegado a Ulm porque quería aprender arte; esperaba encontrar la continuación de lo que habían hecho Kandinsky, Klee, Schlemmer y tantos otros en la Bauhaus. Había mal interpretado a la Bauhaus como una moderna academia de arte, en vez de una institución para enseñar diseño, dos funciones diferentes, fundamentalmente diferentes.

Maldonado, que era muy alto, con mucha presencia, se quedó mirándome y me dijo: “Mire, Bonsiepe, si usted quiere aprender arte, váyase a París”, y tras un silencio, levantó un teléfono negro, el único objeto aparte de una mesa y dos sillones que había en la sala, y lo puso con vehemencia en la mesa con estas palabras: “¡Lo que nosotros hacemos aquí es esto!”. Le pedí que me diera una oportunidad y me dejó hacer de nuevo los ejercicios de aquel primer trimestre. Trabajé duramente y mi interés por el proyecto fue aumentado a partir de aquel momento.

**Con los años usted llega a ser profesor en aquella escuela...**

Sí, primero, como asistente pedagógico, después, como docente adjunto (profe-

sor asociado si se prefiere) y al final hacia 1966 ya como titular. Aquellos fueron años muy difíciles para una escuela con fuertes conflictos internos que fueron utilizados por una prensa influyente con intenciones sensacionalistas causando daño a la institución. Proporcionaron material a corrientes reaccionarias que lo utilizaron poniendo en peligro la supervivencia de la HfG, lo que al final consiguieron. Los nuevos planes de estudios, que daban espacio a las materias científicas y ponían énfasis en sus contenidos, llevaron científicos entre los docentes, lo que no era previsto en los estatutos de la institución. Esto era un fallo de la construcción institucional de la HfG. Surgieron conflictos de poder. Yo llegué a ser alumno de Horst Rittel, un buen docente, pero las verdaderas aportaciones de Rittel a la metodología, tuvieron lugar después de Ulm. En Berkeley escribió su conocido artículo sobre los problemas perversos: las soluciones que empeoran un problema.

**Esto nos lleva necesariamente a preguntarnos si es posible el diseño fuera del sistema capitalista.**

En el editorial del número 6 de la revista *ulm*, en septiembre 1963, Maldonado señalaba claramente que la Escuela de Ulm tenía, como cualquier escuela de diseño, una cierta postura programática que se estructuraba en asuntos en los que está a favor y otros en los que estaba en contra y sostenía que en la sociedad capitalista hay que aceptar las reglas del mercado, pero no subordinar el diseño al mercado ni transformarlo en un simple instrumento comercial para promover las ventas.

**En Ulm, algunos alumnos criticaban a los “grupos de desarrollo” (la colaboración con la industria) que puso en práctica la escuela. Decían que Ulm se había vendido a Lufthansa y a otras grandes compañías.** Es una afirmación al menos desorienta-

dora, tal vez explicable por el clima local en aquel momento, pero no por eso justificable. Había cuatro razones para crear estos grupos de desarrollo. En primer lugar, los docentes que enseñan diseño deben tener la posibilidad de actualizarse manteniendo el contacto con la industria; caso contrario su *know-how* se desac-

problemas concretos puede servir como para enriquecer los ejercicios proyectuales en los cursos.

En cuanto a los alumnos, no olvidemos que estábamos en 1968, un año de gran movilización estudiantil, justamente cuando se llegó a tal extremo que había estudiantes que declaraban que antes de tomar un lá-



IGNACIO EVANGELISTA

**El Proyecto Moderno está lejos de haberse completado, y la demonización de la racionalidad que hoy día domina la crítica a la modernidad es demasiado simplista y ocasionalmente hasta hipócrita.**

tualiza. En segundo lugar, el trabajo de los grupos de desarrollo servía para mostrar la relevancia de la institución para la industria, a los políticos que decidían sobre los aportes financieros del estado. No hay que olvidar que la institución vivía permanentemente desde su fundación, bajo la presión de justificar su existencia. Nunca superó la precariedad financiera. En tercero, los salarios que la fundación podía pagar a los docentes eran, a veces, un tercio por debajo del que pagaban las instituciones comparables en Baden-Wurtemberg. Por eso para poder mantener docentes calificados de diseño la fundación abrió la opción de crear los grupos de desarrollo. Por último, la solución de

piz en la mano y trazar una línea, había que hacer la revolución social. Aunque esta actividad declamatoria gestual puede servir para un manifiesto, queda responder a la pregunta: ¿cómo puede ponerse en práctica?. Como Maldonado escribía en la introducción sobre la postura programática de la HfG Ulm en número 6 de la revista *ulm*, es ingenuo pensar que puede cambiarse la sociedad capitalista mediante el diseño de objetos de uso, una constatación que no nos exime de hacer lo que se pueda dentro de las limitaciones. El diseño es una variable dependiente.

**En el último número de la revista, en el 21, hay un artículo suyo donde usted apun-**

**taba que quizá en el futuro sería necesaria otra forma de diseño, algo que podría entenderse como diseño del entorno.**

Sí, eso justamente pensábamos, e incluso en la última etapa de la escuela, se pensó en cambiarle el nombre al instituto e incorporar la denominación *Umweltgestaltung*, diseño ambiental, *environmental design*. Además, el grupo de jóvenes docentes, Claude Schnaidt, Herbert Lindinger y yo mismo, proponíamos transformar el plan de estudios en una institución de postgrado. Pero no logramos el respaldo de una mayoría suficiente para llevarlo a cabo, y aún menos, los recursos que hubieran sido necesarios. Maldonado que dejó la hfg ulm en 1967 decía una vez: “Sabemos más o menos cómo enseñar diseño industrial y diseño de comunicación hasta cierto nivel, pero falta el nivel que ocuparía la investigación a nivel de postgrado”. No se logró avanzar por ese camino. En la última fase de la institución sucesora de la HfG ulm, la institución se llamó Instituto para Planificación Ambiental, usando un término más específico y menos amplio que el término Diseño.

**Gerhard Curdes, que sería profesor en el Institut für Umweltplanung, contaba que había muy poco dinero, que no tenían mucha experiencia y era muy difícil que aquello saliera bien.**

Sí, era muy difícil. Al final lo que quedó de la escuela fue absorbido por la Universidad de Stuttgart que, en mi opinión, no tenía mucho interés en continuar el proyecto de Ulm. Los políticos solo pensaban en quitarse de encima el problema de los estudiantes que en 1968 se habían quedado sin completar sus estudios. Por eso cuando los últimos alumnos terminaban sus cuatro años estudio en 1972 cortaron los aportes financieros al instituto.

Es significativo que en todas las celebraciones que están teniendo lugar en Alemania con motivo del centenario de la

Bauhaus, se ha casi silenciado la Escuela de Ulm, como una continuadora crítica de la idea bauhausiana: el compromiso con el proyecto moderno.

Creo que la HfG todavía hoy despierta irritación. Me parece que la apertura internacional, la actitud cosmopolita, que la caracterizó, no ha podido arraigar en toda Alemania, a pesar de serios intentos. La HfG se desarrolló en Alemania, pero no fue una escuela alemana, sino cosmopolita, con gran porcentaje de estudiantes y docentes extranjeros, algo nada común en aquel tiempo en Alemania.

**Pero hay una parte de crítica al Movimiento Moderno que tiene sentido en la medida que llegó a un cierto agotamiento.**

Prefiero hablar del Proyecto Moderno y no limitarme al Movimiento Moderno, ligado sobre todo a la arquitectura. Recordemos a Habermas y su texto *La modernidad: un proyecto incompleto*. Comparto esta posición. Esto es lo que traté de comunicar en mi conferencia en este 8º Encuentro BID en Madrid. El Proyecto Moderno está lejos de haberse completado, y la demonización de la racionalidad que hoy día domina la crítica a la modernidad es demasiado simplista y ocasionalmente hasta hipócrita. Hay que diferenciar entre razón instrumental y razón crítica.

**¿Por qué se fue a Latinoamérica?**

Yo fui allí por primera vez en 1964. Maldonado no dejaba de insistirme en que tenía que conocer su país. Fui para pasar solo dos semanas, pero me quedé dos meses financiando mi estadía con conferencias. Argentina me fascinó y, más en concreto, Buenos Aires (no conocía una ciudad en la cual se podía ir al cine las 24 horas al día). Pero también me impresionaron los inmensos espacios de la Pampa, con aquel cielo azul que no había visto en ningún sitio. Comparado con esta amplitud Europa me parecía chica.

Durante esta estadía conocí a mi futura mujer. En 1967 pedí permiso en la Escuela de Ulm para poder aceptar un trabajo de un año en un proyecto multilateral de cooperación técnica de las Naciones Unidas en 1968. Eran todavía los años de la presidencia de Eduardo Frei, antes de Allende. Cuando terminó ese contrato, y estaba de regreso en Europa, recibí una oferta del director de la CORFO (algo similar a un ministerio de industria)<sup>1</sup> que me invitaba a volver y a continuar la labor que había iniciado, y a dar clases de proyecto para estudiantes de ingeniería mecánica en la Universidad Católica. Que un diseñador enseñara a ingenieros era algo poco común en aquel tiempo.

Acepté la propuesta con un contrato del Comité de Investigaciones Tecnológicas (INTEC). En 1971 se creó allí el Grupo de Diseño Industrial para trabajar en los proyectos del gobierno de Salvador Allende. Como es sabido, la situación en Chile se volvió muy complicada en 1973. Pocos días después del golpe aparecieron en mi casa unos policías de paisano con el pretexto de buscar armas y me llevaron a una comisaría para un interrogatorio. Dio la casualidad que pude desde allí llamar a mi mujer y ella contactó la embajada de Alemania y en poco tiempo el vicecónsul alemán me vino a buscar. Aquella experiencia del interrogatorio me quitó las ganas de quedarme en Chile. Además, lo más triste, es que mis colaboradores más próximos habían sido llevados al Estadio Nacional en Santiago. Con mi familia dejamos Chile pocas semanas después del golpe.

**¿Cree ahora, con el paso del tiempo, que la experiencia latinoamericana ha contribuido más que la experiencia alemana a su formación como teórico y diseñador?**

Yo no haría una comparación entre ambos contextos preguntando qué fase fue la más decisiva. Sin la hfg Ulm no hubiera tenido la experiencia en América Latina. Y la ex-

perencia en América Latina me sirvió para ver el Centro desde la Periferia. Lo que me fascinó es que sus sociedades son, por decirlo de algún modo, sociedades inconclusas, abiertas, en las que podían ponerse en marcha nuevas iniciativas, en el marco de un proceso de ganar autonomía. Por momentos una utopía parecía viable. Pero

**Cuando una diseñadora o un diseñador diseñan, deberían pensar en una propuesta que no cause daño, haciendo esto mundo un poco más habitable.**

esto no fue posible en la experiencia chilena por razones de sobra conocidas. Habría que escribir una vez la historia de los proyectos e iniciativas para lograr una mayor autonomía en el ámbito técnico, industrial y científico. En este contexto Latinoamérica es un campo de ruinas.

En Brasil, en 1981, donde me ofrecieron un contrato de consultoría que se transformó en un contrato fijo, me dieron generosamente carta blanca para formar un laboratorio de diseño en el sur del país, fuera del triángulo industrialmente más desarrollado que forman Río de Janeiro, Sao Paulo y Belo Horizonte. En los otros estados, sin embargo, el diseño era algo desconocido. Mediante cursos intensivos

de corta duración (entre cuatro y seis semanas) se actualizó el *know-how* técnico de profesionales y docentes y se hizo una aportación a la cultura empresarial local, prestando servicios de diseño. Los resultados de cuatro cursos fueron publicados y sirven aún hoy como material de enseñanza. Además, tuve la suerte de encontrar un editor receptivo que decidió publicar mi trilogía del diseño.

**En la charla del otro día creí ver una cierta crítica a la posición de Papanek en este asunto.**

Papanek ya había visitado Ulm cuando me invitó a verlo en Raleigh en North Carolina, en 1964, donde él era profesor. Yo tenía respeto por su crítica al conformismo de la profesión del diseño en Estados Unidos, una actitud valiente que le condenó a no ser invitado a eventos públicos de diseño durante años. No quería involucrarse en la industria, mientras para mí apostar por la industria parecía una manera más apropiada, una mayor garantía, para que se llegue a un consumo menos elitista, más accesible a la mayoría de la población. Un cambio hay que hacerlo desde dentro. Ese era nuestro planteamiento. Pero Papanek tenía una concepción diferente.

Al final de la conferencia, una estudiante me pidió un mensaje para sus compañeros. Yo no me considero un gurú. Por eso formulé con gran cautela recomendaciones generales. Más tarde respondí con un email: Cuando una diseñadora o un diseñador diseñan, deberían pensar en una propuesta que no cause daño, haciendo esto mundo un poco más habitable, como lo formuló una vez el escritor Bertolt Brecht. Agregaría, diseñar el futuro desde la historia, desde los proyectos inacabados. Y con esto contribuir, aunque sea modestamente, a una mayor autonomía, es decir al control sobre el futuro. Probablemente la percepción, por tenue que sea, de la promesa de autonomía hace atracti-

vo el diseño para la nueva generación. Ser sujeto y no objeto de la historia.

**De alguna manera en la Unión Soviética había prácticas que eran muy parecidas a las de los países occidentales.**

En la Unión Soviética había dos corrientes: por un lado, los planificadores, vinculados al área de la ingeniería y economía, cuyo interés era insertar el diseño en la industria; la otra corriente, enfrentada a este planteamiento, estaba formada por un grupo de artistas y diseñadores que se situaban fuera del sistema. Había, por tanto, esta oposición entre los representantes de los ministerios y sus centros de decisión (y poder), y los grupos fuera del sistema.

**Quisiera introducir un nuevo asunto: desde principios de este nuevo siglo, la tecnología digital condiciona la enseñanza y la práctica del diseño.**

Su influencia es innegable en los objetos, en los artefactos, que ya no son solamente materiales. Y también en la práctica profesional y la enseñanza. Fue mediante el proyecto de la interfaz de un correo electrónico en 1987 en Berkeley que percibí el potencial de este concepto para caracterizar el trabajo del diseñador: cuidar de esta estrecha zona de interacción entre artefacto material o inmaterial e usuario. Esta definición del diseño supera el binomio forma/función cuyo potencial explicativo me parece agotado.

Los trabajos de los alumnos en esta Bienal muestran un considerable grado de homogeneidad, porque usan el mismo o un similar sistema de *rendering* cuyo fotorealismo puede ser atractivo, pero esconde debilidades técnicas. A veces me pregunto ¿cómo el diseñador ha resuelto la unión de una pieza con otra? cómo ha resuelto una soldadura? Recuerdo una frase de Charles Eames que insistía en la necesidad de poner un extremo cuidado en aquel punto en que se encuentran los ma-



teriales<sup>2</sup>. Esos detalles técnicos no pueden obviarse. Sin ellos, lo único que tienes es una forma, bonita. Obviamente, el diseñador cuida de los aspectos imprescindibles estético-formales de un artefacto, pero junto con otros aspectos y al lado de ellos. Resumiendo, el interfaz es el área específica de intervención profesional de los diseñadores, pero no como solistas, sino en colaboración con ingenieros, científicos, técnicos formando un equipo multidisciplinario.

**En su conferencia criticó esa afirmación tan habitual de que el diseño resuelve problemas. En su exposición señalaba que encerraba una cierta trampa porque antes que nada hay que definir cuál es el problema por resolver.**

Exactamente, hay que analizar la relevancia multifacética del problema y también saber cómo se consiguen recursos para resolverlo. Esto no significa subordinar el diseño como un mero instrumento del marketing o como una herramienta para estimular el consumo. La libertad de movimiento puede ser limitada, puede consistir en un estrecho intersticio, no obstante, es un espacio que permite (aún) moverse. Esa es la contradicción en la que vive el diseño profesional fuera del ámbito académico, por lo menos en nuestra sociedad capitalista.

**¿Cómo podemos hacer diseño social en un mundo tan dominado por el consumo?**

En los años 1960 el ICSID creó un grupo de trabajo llamado *Doctrine and Definition*. El objetivo consistió en producir un vocabulario de términos básicos del diseño. El grupo se reunió algunas veces, pero principalmente funcionó vía correspondencia. El coordinador era el conocido historiador de arquitectura y diseño Reyner Banham. Recuerdo que no podíamos definir el término “diseño social”. Banham argumentaba que todo diseño es social. El

grupo no logró sus objetivos. El término “social” alude a un diseño fuera o al borde del mercado, por ejemplo: el equipamiento para situaciones de emergencia; tiene una función compensatoria que cubre aquellas necesidades no satisfechas mediante el mecanismo de la oferta y la demanda. Contiene, por otra parte, una dosis de crítica contra la sociedad de consumo, como alternativa. Se mueve en el estrecho espacio de beneficencia. Por eso sería un engaño pensar que con el diseño social se superan las limitaciones impuestas por la hegemonía del “mercado”. Noto con alivio la gama de protestas por los más diversos motivos contra lo que (entre otros) se denomina estilos de vida, marcados por el consumismo y sus efectos negativos sobre la biósfera y sociedad.

**Por otra parte, la tecnología ha permitido que la gente corriente tenga acceso a herramientas (un ordenador, una impresora) y pueda hacer muchas cosas que antes hacían los diseñadores profesionales...**

Así es, y al mismo tiempo ha aumentado la responsabilidad del profesional: hoy el diseñador gráfico entrega un PDF ya con todas las indicaciones sobre el color y la impresión, algo que antes era obligación del impresor, y al mismo tiempo se convierte en responsable de los errores. La aparente facilidad técnica que ofrece el uso de los ordenadores, ha aumentado la exigencia de calidad profesional.

**A veces los códigos del diseño son muy extraños para la gente, no concuerdan con su gusto.**

El diseño está sometido a un complejo proceso socio-dinámico de asimilación. No puede de antemano coincidir con cualquier preferencia de un consumidor, porque el diseño también tiene una dosis de innovación, es decir que va más allá del status actual.

Eso, que sucedió con la Bauhaus, la Escue-

la de Ulm intentó evitarlo: transformarse en una escuela basada en un canon estético-formal cerrado. Ciertamente, había una preferencia por configuraciones relativamente simples y claras, y por combinaciones cromáticas con contrastes moderados. Pero esto no significa querer imponer un esquema. La dinámica sociocultural de la asimilación de configuraciones supera cualquier visión unidimensional.

**Para terminar, no queda más remedio que preguntar en este año del centenario, ¿hay algo de la Bauhaus, visto ahora con tanta distancia, que podamos considerar aprovechable para este tiempo tan confuso en el que vivimos?**

Yo repetiría lo que decía Tomas Maldonado en 1963: la herencia de la Bauhaus, aquello que podemos aprovechar de la experiencia bauhausiana, es el compromiso con el proyecto del medio ambiente de la civilización técnico-industrial en el cual vivimos.

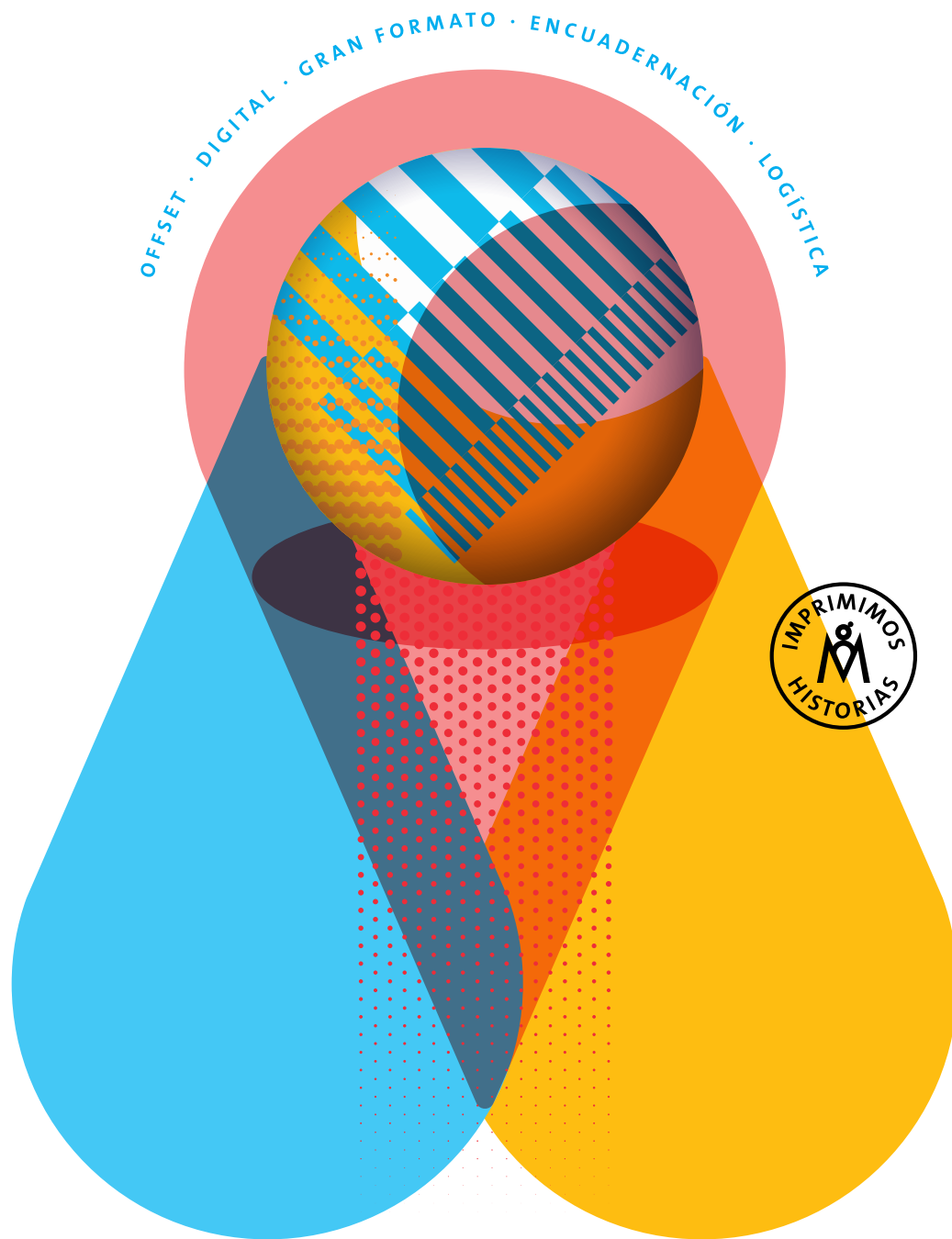
**A veces la cultura de promoción del diseño prima mucho lo espectacular y oculta esas pequeñas cosas.**

Ese es un peligro intrínseco del diseño, que se transforme en un espectáculo.

Gui Bonsiepe se despide de nosotros para acudir a la conferencia de su amigo y compañero Félix Beltrán. Solo nos queda agradecerle muy sinceramente el tiempo que ha dedicado a Experimenta.

<sup>1</sup> La CORFO, la Corporación de Fomento de la Producción, es una agencia del gobierno chileno, encargada del fomento de la producción nacional y de promover el crecimiento económico regional.

<sup>2</sup> “The details are not the details. They make the design.” Charles Eames.



C/ Investigación, 9  
Polígono industrial Los Olivos  
28906 Getafe (Madrid)  
Tel.: 91 684 62 47  
muriel@graficasmuriel.com

*Actitud profesional, atención al detalle, creatividad y honestidad son valores que nos acompañan desde hace más de 30 años.*

*Nos preocupamos por incorporar tecnologías novedosas e innovadoras, invirtiendo continuamente en equipamiento y en la capacitación de nuestra gente.*

*Para cumplir el propósito de proveer a nuestros clientes soluciones eficientes, rentables y de calidad en cada uno de sus proyectos.*