

Col·laboradors núm. 49

Pere Àlvaro
Tat Bonvehí
Berta Galván
Ferran Grau
Cristina Guardiola
Jo Miline
Rosa Rull
Mireia Sandoval
Amadeu Santacana
Anna Segura
Anna Solsona
Adriana Sureda

Consell Editorial

Antoni Martí
Oriol Piñemat
Octavi Rofes
Mirec Valeri

Disseny Original

Martí Ferré

Disseny Gràfic

Lluc Massaguer

Impressió

Impremta DITIFET
www.impremtaditifet.com

DL: B-9844-2001

Tipografia de capçalera:

Cappo di
Javier De Riba

Eina
Escola de Disseny i Art

Passaig Santa Eulàlia 25
08017 Barcelona
Tel. 93 203 09 23
Fax 93 280 05 54
info@eina.edu
www.eina.edu

centre vinculat a la

UAB



Plec Informatiu d'Eina

Abril 2006

49

Editorial Per projectar cal estudiar idiomes

Converses al Viva!da Per a una arquitectura laica

Tat Bonvehí, Ferran Grau, Rosa Rull i Amadeu Santacana

Fet a Eina Vivenda 30m² Mireia Sandoval

A propòsit de "Mamá, quiero ser famoso" Pere Àlvaro

Plec

Per projectar cal estudiar idiomes

Per a una arquitectura laica
Tat Bonvehí, Ferran Grau, Rosa Rull i Amadeu Santacana

Vivenda 30 m²
Mireia Sandoval

“Mamá, quiero ser famoso”
Pere Alvaro



Editorial

Per projectar cal estudiar idiomes

En la seva recent visita a Eina, Valérie Guillaume, comissària de l'exposició *D. Day, le design aujourd'hui* presentada la passada tardor al Centre Pompidou, va fer un seguit de suggestives reflexions sobre l'actualitat del disseny, algunes de les quals mereixen ser subratllades i repeses com a elements per al debat¹. En la seva conferència, Guillaume, a més de mostrar resultats sobre diferents línies de recerca en el camp del disseny, va aturar-se a explicar algunes formulacions teòriques i metodològiques que sustenten els processos de creació de nous objectes. En aquest sentit, i per presentar el treball recent d'Anthony Dunne i del grup d'artistes danesos Superflex, Guillaume va recuperar dos conceptes que, en les últimes dècades, han donat una certa entrada d'aire fresc a l'univers força resclosit de la “metodologia de projecte”. La incidència que aquestes aportacions haurien de tenir sobre la didàctica de projectes, així com la reflexió sobre la relació entre “com projectar?” i “com ensenyar i aprendre a projectar?” són el tema d'aquesta editorial.

En el primer cas, en parlar d'*scenario*, Guillaume rescata la formalització metodològica proposada a la dècada dels setanta per Pierre Wack amb l'objectiu d'actuar sobre situacions complexes que es “resistien” als mètodes de planificació convencional. L'ús del concepte d'*scenario* dins la tradició anglosaxona no es correspon amb el nostre “escenari”, entès com la part del teatre on es “figura” l'acció dramàtica, ni tampoc amb l'*scénario* francès, és a dir amb el “guió” d'aquesta acció, sinó que s'apropia d'un terme italià, nascut amb la *Commedia dell'Arte*, amb el qual es feia referència al full penjat darrere l'escena que contenia les línies bàsiques de l'obra i a partir del qual els actors construïen les seves improvisacions i coordinaven les entrades i sortides a escena². Per tant, dissenyar des d'un *scenario* comporta partir de la formulació d'un guió esquemàtic de situacions hipotètiques, però versemblants, situades entre la realitat present i la imaginació utòpica. Encara que Wack, assessor de la petrolera Shell, aplicava l'*scenario* a abordar qüestions relatives als negocis i a la política, el plantejament sembla, però, útil per obrir camins que vagin més enllà de les constriccions de l'ara i l'aquí en què es mou el disseny professional.

L'altre cas esmentat per Guillaume se centra en el paper que poden jugar tots els agents implicats en un projecte en la mateixa definició d'aquest. El codisseny teoritzat per Alain Findeli estableix un tipus de recerca qualitativa i formes cooperatives de participació que cerquen incorporar activament els destinataris en la construcció del sentit mateix del que es dissenya. Si dissenyar a partir d'un *scenario* permet indagar camps i situacions futuribles,

el codisseny busca poder actuar en situacions tant reals com amb actors socials, tan reals com ho poden ser un barri, un poblat, o qualsevol microsector definit d'usuaris.

Ambdós plantejaments contrasten amb les maneres de procedir de la majoria dels professionals, que al capdavall també coincideixen amb allò que s'ensenya a les escoles. De fet, des de fa anys, tant la professió com el món de l'ensenyament han donat per bo el procés de disseny que té com a model pràcticament indiscutible l'anomenat mètode de projecte tal com s'ha manllevat de l'arquitectura. Però, què és realment el projecte? El projecte pressuposa un seguit de convencions conceptuals i de representació que permeten formular respostes concretes a una demanda inicial. La lògica del projecte estableix una seqüència entre tres fases que són: la definició d'un programa de necessitats, la formulació d'una o unes propostes i, finalment, una dinàmica d'ajustament fins que s'arriba a una solució definitiva i documentada del projecte, que queda a punt per a la seva execució. S'accepta el fet que aquesta seqüència és més hipotètica que real, ja que sovint necessitats i respostes, problemes i solucions, interactuen entre si al llarg de tot el procés modificant i remodelant les propostes successives fins que s'arriba a una resolució tancada. Pocs cops, a la pràctica professional, es dona la clara separació d'arrel platònica entre “concepció” i “realització” en la qual es basa aquest mètode. Aquest, comptat i debatut, és l'esquema d'un mètode que sol tenir un gran protagonisme en els plans d'estudis d'arquitectura i disseny, però sobre el qual s'han dit ben poques coses d'Alberti ençà. És cert que aquesta noció de projecte té la virtut de posar nom a la confluència de l'anàlisi i la síntesi, i al procés de transmutació de dades concretes, conceptes abstractes i imaginaris formals en representacions gràfiques “traduïbles”, a més, a objectes, però pel que fa al coneixement de la naturalesa de l'esdeveniment, quasi es pot dir que es tracta d'un cas anàleg al del misteri trinitari: o bé és una qüestió de fe, una caixa negra, sobre la qual no cal parlar, o bé dona lloc en refinats jocs formals més propers a la teologia escolàstica que no a les necessitats de la pràctica de projecte. Així, tot i que sobre el mètode de projectes s'han fet exercicis de teorització metodològica –val a dir-ho, d'eficàcia mai contrastada i de versemblança dèbil– l'assignatura de Projectes sol funcionar d'acord amb el tradicional mètode de taller: observant com ho fa el mestre i incorporant, o refusant, alguna de les receptes revelades pel dissenyador experimentat. Projectes, per tant, és una assignatura de taller que, en allunyar-se de la realització, es concentra en la posada en pràctica d'un seguit de recursos conceptuals: la transmissió d'un ideolèct professional, uns sistemes de representació, uns recursos d'argumentació i uns valors corporatius.

Aquesta constatació no deslegitima el mètode de projectes, però indica

La docència i la recerca han de compartir l'interès pels procediments i la innovació

Cal donar fonaments més rigorosos i innovadors a la pràctica del projecte

L'estudi d'idiomes pot estimular les capacitats creatives i fer més entenedora la diferència cultural

que és un territori que no està sobrat d'idees renovadores. En aquest sentit cal prestar molta atenció a plantejaments com els esmentats més amunt, i d'una manera especial si els contemplem des de l'àmbit de l'ensenyament universitari. La docència i la recerca, precisament, comparteixen un interès pels procediments que condueixen a l'aprenentatge o els processos que obren vies d'innovació. El món professional, és lògic, està més preocupat per garantir resultats ja contrastats. Per exemple, si recuperem la idea d'escenaris, ens adonarem que pot ser útil com a balanç entre l'excés de "món real" que redueix el disseny a l'aprenentatge d'un ofici i l'excés d'idealisme que no analitza prou curosament les condicions sobre les quals es desenvolupa el projecte. Al marge de les aplicacions pràctiques, la formulació d'aquests escenaris futuribles permet alimentar el vincle entre teoria i pràctica del disseny, plantejar un marc per al treball de recerca en disseny, o fer visibles una mena de productes o serveis que poden funcionar, per contrast entre el que existeix i el que podria existir, com a elements crítics en el nostre entorn. Apareix, doncs, la possibilitat de donar un fonament més rigorós a aquells projectes que s'empren en denominacions com ara "disseny conceptual" o "disseny narratiu" per ocultar la seva inconsistència o puerilitat.

Les idees plantejades pel codisseny també resulten allisonadores. Tot i que es parla molt d'interdisciplina, l'acte de projecte es continua presentant i ensenyant com una activitat individual, leonardesca i solipsista que disposa un creador dramàticament confrontat a la societat. L'arquitecte interpretat per Gary Cooper a la pel·lícula *The Fountainhead* de King Vidor sembla que no ha perdut tota l'actualitat. Evidentment, en alguns casos el programa de necessitats constitueix una fase tècnica que, per la seva complexitat, demana la participació de diferents especialistes amb la intenció de sistematitzar un conjunt ampli de dades i objectius (l'urbanisme, precisament, és un d'aquests casos). En molts altres casos, en canvi, el programa de necessitats queda reduït a unes formulacions molt elementals o es transforma en un repertori de requeriments imperatius que el client transmet al dissenyador amb el nom de *brief* o el mateix dissenyador reconstrueix amb el concurs de la seva intuïció. A partir d'aquí el dissenyador, o l'estudiant, se suposa que només compta amb els seus "referents culturals" i les seves destreses tècniques per prosseguir el projecte. Resulta evident la pobresa que implica aquesta manera de fer, sobretot amb vista a abordar temes importants i complexos que superen, en molt, l'àmbit de coneixements o l'experiència directa que pugui tenir el dissenyador. Els plantejaments de codisseny o de disseny comunitari, en la mesura que permeten orquestrar la participació dinàmica d'altres agents, singularment dels destinataris del disseny, apareixen com un recurs plausible amb vista a integrar un tipus d'alteritat que no s'esgota, ni

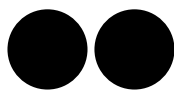
de bon tros, amb aquella abstracció del "superdestinatarí" imaginat pel projectista o, com a molt, pel *target* definit des dels estudis de mercat.

Darrere de propostes metodològiques com l'*scenari* i el codisseny, per tant, no hi ha res més que la necessitat de dotar el projecte d'instruments que permetin reconèixer i donar respostes a factors socials i culturals que afecten directament el disseny, però que queden exclosos dels procediments clàssics de projecció. En un interessant article, Carma R. Goodman³ proposava una reforma didàctica que incorporava, amb el mateix objectiu, l'estudi de llengües estrangeres en la formació dels futurs dissenyadors. L'objectiu de l'estudi d'idiomes no seria millorar el potencial de comunicació i formar professionals cosmopolites, no es tracta de poder tractar amb clients d'altres països! L'estudi d'idiomes, tan allunyats com sigui possible del propi, es veu com un estímul i un reforç de les capacitats creatives dels dissenyadors, i l'autor en dóna tres motius. Conèixer altres idiomes permet descobrir les especificitats del propi i reflexionar críticament sobre el llenguatge en general, també facilita poder trencar amb els marcs cognitius imposats per la llengua nadiua del parlant monolingüe i, finalment, serveix de porta d'entrada a altres maneres de pensar i a sistemes de valors diferents dels de la pròpia cultura. Per exemple, els diferents sentits no exactament coincidents que cada llengua dóna a la paraula "escenari" fan palès el caràcter construït, ni realista ni naturalista, de tota manifestació cultural, el disseny inclòs. Un bon camí per sortir de la caps del projecte pot ser, primer, sortir de la caps del idioma.

1 La conferència de Valérie Guillaume, "Escenaris del Disseny", va ser pronunciada en l'Acte de Graduació del curs 2004-2005 (3 d'abril de 2006), i ha estat publicada en la col·lecció Plecs Esparsos en què es recullen materials sorgits de l'activitat quotidiana d'Eina.

2 La traducció catalana de l'*scenari* italià seria "canemàs", un terme també utilitzat en cartografia per designar el document previ al mapa en què només s'indiquen les línies generals. Hem d'agrair a Andreu Rabal, professor d'Escenografia del GSD d'Eina, el seu assessorament en l'afinament de la traducció.

3 Carma R. Gorman, "Why Designers Should Study Foreign Languages", *Design Issues*, vol. 20, n. 1, hivern 2001, pp. 40-47.



Converses al Vivanda

Per a una arquitectura laica

Tat Bonvehí, Ferran Grau, Rosa Rull i Amadeu Santacana

Sembla que l'arquitectura a Catalunya viu un moment de renovació que no només afecta els recursos formals, sinó també la manera de pensar-la, fer-la i viure-la. Per parlar de la incorporació de nous plantejaments en els diferents àmbits de l'arquitectura del nostre entorn, hem organitzat aquesta conversa amb quatre arquitectes: Tat Bonvehí [TB], Ferran Grau [FG], Rosa Rull [RR] i Amadeu Santacana [AS] (professor de Projectes interdisciplinaris 2 al GSD d'Eina). La conversa ha estat moderada per Oriol Pibernat [OP] i transcrita per Octavi Rofes [OR].

OP.- Un tret que compartiu, i que de fet justifica aquesta conversa, és que tots quatre representeu una voluntat d'alternativa a l'arquitectura de l'anomenat "estil Barcelona". Tot i que

heu estudiat a l'ETSAB, sembla que la vostra trajectòria indica un progressiu allunyament dels seus principis, és així?

AS.- Hi estic d'acord. Tot i que jo he estudiat al Vallès, l'estil és el mateix. Potser podem afegir que també compartim la necessitat de buscar complicitats fora, o de no haver-les sabut trobar aquí.

RR.- Treballar i donar classes fora de Barcelona, i fora de Catalunya, et fa veure que el "model" Barcelona pateix un excés de complaença i de manca d'autocrítica.

FG.- L'era postolímpica va donar lloc a un bloqueig que va provocar un rebuig a qualsevol plantejament alternatiu. Del 1992 al 1996 hi ha un gran buit i amb la reactivació posterior es produeix una progressiva sensació de voler superar el bloqueig, encara que és molt tímida.

OP.- Aquí potser caldria distingir tres fenòmens diferents, encara que es van donar alhora: el buit produït per un fre en la construcció, pel bloqueig intel·lectual de l'arquitectura local, i també pel tap generacional que dificulta l'accés a joves arquitectes, és així?

AS.- És cert, la generació anterior a la nostra no ha tingut cap oportunitat i la represa posterior al 1996 porta a fer el mateix que es feia abans del fre, l'Escola de Barcelona havia posat el fre creatiu després del fre constructiu. Només es pot superar aquesta situació amb una moral de resistència: mantenir el despatx encara que et presentis a trenta concursos sense guanyar-ne cap i amb la convicció de defensar una manera diferent de fer les coses.

RR.- Tot plegat genera unes inèrcies que només poden trencar-se sortint fora de l'autisme arquitectònic barceloní; és sorprenent, per exemple, i ens ho comenten des de fora, la poca gent d'aquí que participa a projectes de fora de Catalunya, començant per nosaltres mateixos.

TB.- Hi ha una mena de nacionalisme que actua com a fre: la por de perdre la identitat. Per exemple, a Barcelona ha estat tabú pensar que algú d'alguna regió espanyola pogués fer les coses millor que aquí.

FG.- Potser això explica que no hi hagi gent de Catalunya que es presenti a concursos fora d'aquí. Ens hem anat comprimint, quan, en un moviment contrari, l'arquitectura que es fa a Madrid s'ha expandit gràcies als concursos.

TB.- Això és cert, a Madrid diuen "los catalanes no ganan concursos porque están demasiado ocupados en construir". La comparació amb Madrid és molt interessant, mentre Barcelona està instal·lada en una modernitat políticament correcta, a Madrid trobes dos extrems molt marcats: els arquitectes engominats i els alternatius.

FG.- De fet, no hi hauria tanta diferència si no fos perquè els arquitectes de l'Escola de Barcelona no tenen la sinceritat de mostrar realment allò que pensen

sense imposar progressisme. Aquí hi ha molta arquitectura radicalment reaccionària disfressada de modernitat.

AS.- A Madrid hi ha parcel·les on més o menys tothom acaba trobant un lloc.

FG.- Barcelona, en canvi, és un “forjat unidireccional”!

TB.- Jo he trobat a Madrid més disponibilitat per crear les complicitats de què parlava l'Amadeu fa una estona, potser perquè a Madrid ningú és de Madrid i tothom que hi arriba ha de crear de nou una xarxa. Per exemple, els dijous, el dia que es fan les conferències, el COAM es converteix en un lloc de trobada habitual, hi ha un sentit de col·lectiu dinàmic i molt divers.

RR.- Aquí es produeix un fenomen estrany: et trobes fora amb la gent de Barcelona que pensa com tu, no dic que les associacions professionals no funcionin com a entorns per a la sociabilitat, però els falta generositat, i també curiositat, sempre van per darrere del que està passant i, quan s'organitzen activitats, hi ha un excés de pressió nominal que fa que els convidats sempre acabin sent els mateixos.

AS.- I també hi ha un excés de confiança i de delegació en les institucions: sempre esperes que “es faci” alguna cosa i que, a més, t'hi convidin, sense prendre iniciatives.

FG.- Això és cert, nosaltres mateixos també hauríem de ser promotors. La burocràcia, que en alguns moments ha estat molt positiva, com es va veure amb les primeres escoles de GISA, ara se'ns està girant en contra. Les administracions públiques han confiat molt en l'arquitectura, però quan l'administració és petita i no disposa de recursos per gestionar-la els problemes es plantegen malament. Hem d'apropar-nos molt més a la realitat, saber llegir-la. Això vol dir no intentar donar respostes a preguntes que ni tan sols hem plantejat correctament. Tornant a Madrid, veig que en els concursos es presenten projectes amb plantejaments oberts, sense definir detalls formals, que indiquen què s'hi pot fer abans de decidir com. Aquesta és una actitud molt necessària i que trobo a faltar aquí.

AS.- Mentre els dissenyadors de producte pensen en accions, nosaltres continuem pensant en composicions, les formes ens fan oblidar les situacions. Potser pensar com a “arquitectes cecs” ens allunyaria dels excessos de formalisme. A les fotografies de les revistes d'arquitectura i d'interiorisme continua sense sortir-hi gent, tot i que fa anys que això es repeteix res canvia. Es continua fent una arquitectura d'imatges gràfiques, com la torre de Nouvel.

RR.- Hi estic d'acord. Caldria una idea més processual del projecte, potser no s'hauria de dissenyar d'una manera tan tancada, s'hauria d'aprendre a escoltar més per saber captar les complexitats i disposar de les eines per incorporar-les.

TB.- L'arquitectura actual té moltes definicions, que no sempre són iden-

tificables amb l'edificació. Disposem de les eines que ens han de permetre ajustar-nos a la riquesa de la realitat. A les escoles, per exemple, la definició d'arquitectura no hauria de venir donada pels professors, sinó pels estudiants.

AS.- Precisament a les escoles hi ha massa preocupació pel “tema” i molt poca per la metodologia. Tothom sap prèviament què s'ha de fer, només es tracta de fer-ho millor o pitjor.

OR.- I què penseu que podria servir com a detonant per a l'inici del canvi de cicle?

FG.- A mi m'hagués agradat que el Rem Koolhaas hagués considerat seriosament la seva participació en el Fòrum. Un edifici seu hagués estat un bon revulsiu per a una ciutat on sobren normes de civisme, turisme de masses, cartró pedra institucional al casc antic, i on es conserven les façanes i es buiden els interiors.

AS.- A mi encara m'agradaria més un edifici “com del Koolhaas”, fet per algú d'aquí. La capacitat hi és, però falta perdre la por i ser més exigents amb nosaltres mateixos.

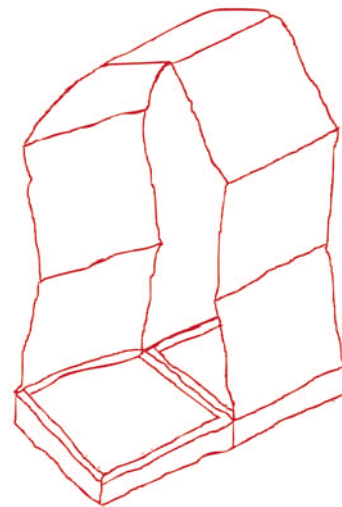
RR.- És molt significatiu que aquí encara es continuï veient Koolhaas com una mena de dimoni que ha pervertit l'arquitectura. Tens raó quan dius que s'han de perdre moltes pors. Jo voldria recuperar d'alguna manera la idea de ser “promotors”, en el sentit de defensar el nostre compromís fent públiques idees i opinions, encara que sigui en un pamflet, per modest que fos el format segur que el resultat seria eficaç.

TB.- Per continuar amb el tema de les pors, a Barcelona hi ha una por paralizant de la lletjor, de la imperfecció, por que allò que facis pugui ser considerat una “horterada”. Crec que s'ha de replantejar l'educació en els criteris de gust, i això no només a les escoles d'arquitectura, és un problema més ampli que potser comença a inculcar-se des de P3 o P4!

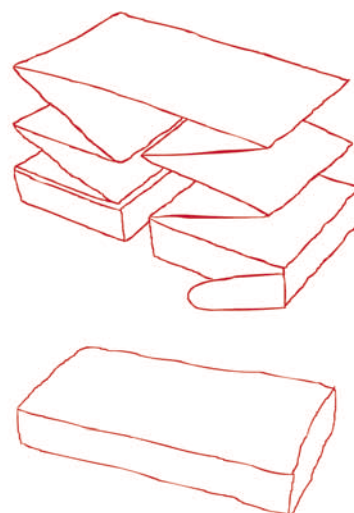
FG.- Seria bo acceptar les arquitectures imperfectes, que no depenguessin tant d'un autor que ha expandit el seu camp de decisió fins arribar a les cortines i que ho sotmet tot a unes suposades idees d'avantguarda que suporten molt malament el pas del temps.

AS.- És un problema cultural, fins i tot religiós. Entre els catòlics té molta força la idea de la natura com a perfecció indiscutible. Ningú es planteja la lletjor d'un arbre o d'un animal, encara que sigui un tucà! Això obliga els humans a situar les seves creacions en un conflicte continuat amb una pretesa bellesa natural imposada, a competir amb qui de sortida ja duu les de guanyar. Segur que els calvinistes no han de justificar-se tant davant la natura i se senten menys sota la pressió de la idea de perfecció.

RR.- Potser tens raó i tot plegat es pot veure com un problema religiós, ens cal una arquitectura menys dogmàtica. Potser hauríem de reclamar una arquitectura laica!



Projecte Pack de menjar per a ocells realitzat per Berta Galván, Cristina Guardiola, Anna Segura, Anna Solsona i Adriana Sureda en el marc de l'assignatura Disseny d'envasos, embalatges i etiquetatges del GSD (professor Jordi Bardolet). El projecte consistia en el disseny d'un envàs de cartró trepat transformable en menjadora.





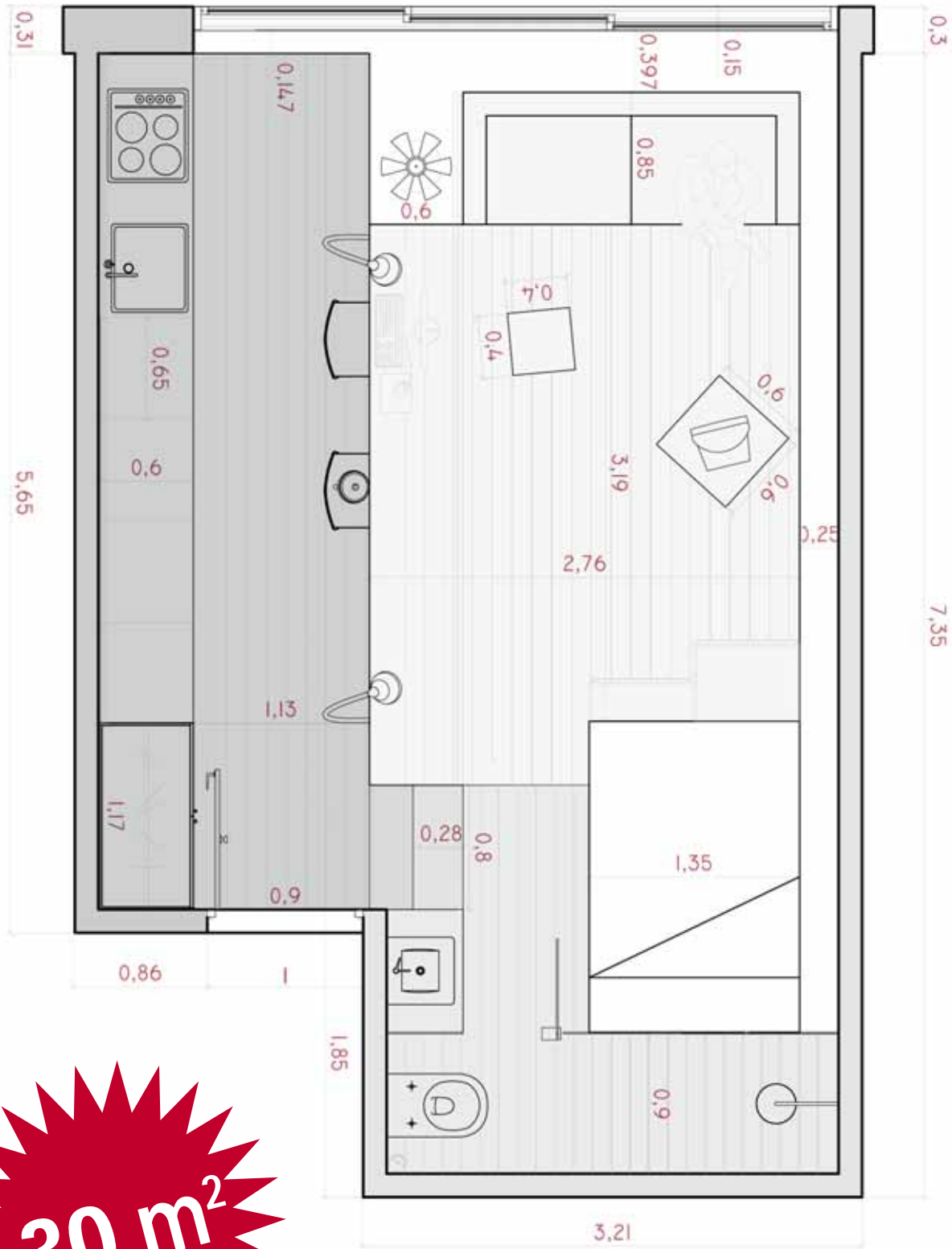
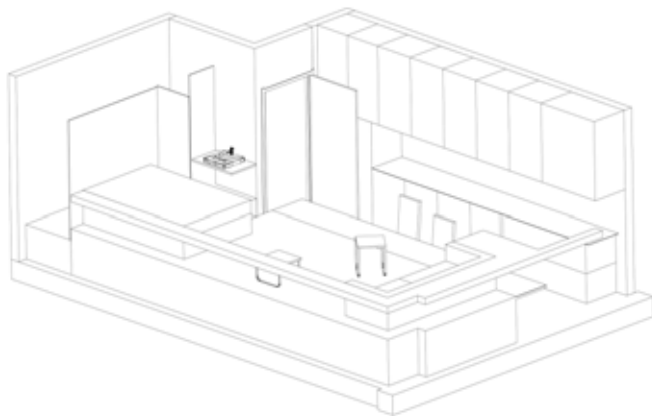
Fetca Eina
Vivenda 30 m²
 Mireia Sandoval

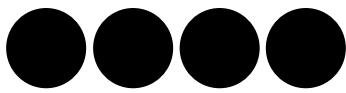
Dins l'assignatura Projectes 2 de Disseny d'interiors, els professors Pep Alemany i Inigo Correa han proposat als alumnes de segon curs del GSD treballar a partir d'una planta de 30 m² i aconseguir una vivenda on es destini la màxima superfície possible a les funcions que habitualment s'atribueixen a la sala d'estar. D'aquesta manera es manté la identitat com a vivenda i es distingeix de l'habitació d'hotel i de la cel·la.

La proposta de Mireia Sandoval articula els espais disposant-los en diferents nivells. Els volums a diferents alçades permeten definir "estances" sense necessitat d'envans. Les superfícies que en resulten són susceptibles d'usos diferents, així, per exemple, la tarima principal en què se situen un sofà i dues tauletes auxiliars, és vista i utilitzada des del nivell infe-

rior com una gran taula. La bona relació entre volums i funcions i les delimitacions subtils entre espais permeten que en aquest pis es pugui donar una varietat d'usos i situacions prou rica i complexa, malgrat les limitacions d'espai, com per fer-se plausible la transformació en un entorn adequat per a la vida domèstica.

30 m²





A propòsit de
"Mamá, quiero ser famoso"
 Pere Àlvaro

Certament estem immersos en la cultura del *glamour*... El nostre sector no n'és aliè; revistes de tendències, premis de disseny, festivals de culte, programes de televisió encarregats de mostrar les excel·lències del "*chico-chica*" promesa de torn... Són elements que alimenten la nostra particular foguera de les vanitats professional. Al nostre país, els dissenyadors tenim el costum de mesurar la nostra vàlua professional mitjançant el "figurisme" (com a "art" de figurar) ja sigui en publicacions especialitzades -encara que d'àmbit local-, a programes televisius *cercatalents* de lo més *cool* o a la convocatòria dels premis de torn. Si no hi figures, no existeixes.

Sortosament, els que portem alguns anys en aquest negoci sabem que hi ha vida més enllà del fet mediàtic. Sabem que el treball del dia a dia és el que dona bons resultats, tot i que no negarem la nostra necessitat d'una certa dosi de vanitat i el gust per figurar mínimament a l'escena de tant en tant.

Definitivament, el nostre és un plantejament gairebé antropològic, arrelat al nostre tarannà. Fixem-nos, per exemple, en els Estats Units: qui coneix Ficht Inc? A qui li sona Selvert and Perkins Design o Tolleson Design? Tot són empreses dedicades al disseny amb més de cent treballadors cadascuna. Projectes empresarials consolidats en què les relacions amb el client passen pel respecte, la valoració i la consolidació del paper del dissenyador. Aquest fet es tradueix en un marc de relacions laborals i empresarials en què tothom es valora degudament. Aquests estudis, responsables de grans projectes "anònims", que no figuren a l'escena de la rabiosa actualitat, han desenvolupat el seu projecte empresarial per sobre del seu reconeixement social. La seva tasca diària ha fet que, amb els anys, i amb una trajectòria impecable, de cop surtin a la llum amb llibres recopilatoris que recullen centenars de projectes fets al llarg de la seva trajectòria, tan actuals que sembla que han estat fets en el darrer any.

El que passa normalment al nostre entorn socioprofessional és que el primer que busquem és el reconeixement mediàtic. Cerquem la consagració prematura. Volem guanyar premis, figurar en una premsa que només serveix per posicionar-te davant la competència, ens vanagloriem quan sortim a la tele com a *niño estrella* al costat d'actors amb acné o de l'escriptor revelació de novel·la curta de torn. Què hi ha darrere de tot aquest triomf social? Què hi ha més enllà dels sis, vuit o deu premis guanyats?... Sovint, estructures empresarials que es mantenen pagant sous d'estudiants en pràctiques o amb plantilles en les quals els treballadors s'han de pagar els propis autònoms... Com és que un reconeixement social no va acompanyat d'una consolidació empresarial? Com és que, un cop assolit l'èxit i un cop som presents a les revistes de tendències més influents no acabem de situar el nostre reconeixement en el nivell econòmic i professional que es mereix? Hi ha alguna cosa que falla. I és que, emprant una dita molt nostra, ens agrada començar la casa per la teulada en lloc d'assentar uns bons fonaments. Ens hauríem de preguntar, per exemple, quina projecció té tot plegat cara a l'exterior. Per què els dissenyadors que triomfen aquí, una ciutat que té més escoles de disseny que Nova York, tenen tan poca repercussió a l'estranger? Què fa que Ian Anderson es quedi en blanc quan en una conferència dins el marc dels Laus '03 Àlvaro Sobrino li demana si coneix algun dissenyador espanyol? El fet és que tot el nostre *star system* particular, ple d'estrelles mediàtiques amb una no gens discutida vàlua professional, no va més enllà (tret d'algunes excepcions) del nostre àmbit local. Darrere d'aquestes promeses, tal com deia, sovint hi ha projectes empresarials no gens consolidats des del punt de vista estructural. Només hi ha talent, energies i la típica ànsia de triomfar.

Recentment, en un acte acadèmic amb estudiants, tal com passa cada any, un grup d'alumnes em va abordar i em va interrogar sobre el resultat de la dartera edició dels premis Laus estudiants. El seu neguit era manifest. No em van traslladar les seves visions, les preocupacions i els interrogants sobre el món professional que se'ls acabava d'obrir

en aquell acte de graduació acadèmica. El que més preocupava aquell grup d'estudiants vinguts a professionals era si havien "triomfat" o no, si havien entrat per la porta gran del disseny... com si això, per si sol, els garantís un futur brillant. Fora bo verificar amb companys guanyadors d'anteriors edicions si això ha estat així o no. El cert és que, més enllà d'alimentar l'ego personal, malauradament, el triomf momentani no anirà gaire més enllà d'uns copets a l'esquena a la festa de recollida de premis.

Sincerament, com a professional i com a docent, sento que en alguna cosa estem fallant quan els alumnes surten de l'aula cercant el triomf mediàtic com a valor més immediat. Amb quina finalitat?, em pregunto. Tenim la missió de fomentar l'autoestima necessària per sortir de l'escola i sobreviure el primer any al "mercat" professional, i això no passa només per incentivar el reconeixement mediàtic, que ens omple d'orgull a professionals i docents. Passa també per dotar els futurs professionals dels valors, les referències i les eines que els facin autosuficients per obrir-se pas sense necessitat que ho faci un premi.

DEINA

ASSOCIACIÓ D'EXALUMNES

ELS DRETS DE L'AUTOR CREATIU

Curset d'introducció als drets que els autors tenen sobre els seus treballs de creació. Adreçat a dissenyadors, arquitectes, il·lustradors, fotògrafs, artistes, músics i escriptors.

Dies
 9-16 de juny de 16 a 19 h.

Organitza
 DEINA, Associació D'exalumnes

Info
www.deina.org

IMPRESARIA
DITIFET
 al vostre servei

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

VIVANDA
 RESTAURANT

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

i arcs se superposen, es dipositen i sedimenten. (...) Amb més joc, més humor i més sensualitat, evolucionen cap a un àmbit difícil, el de la bellesa, on l'intel·lecte resta seduït i integrat, astorat, intuïnt que presència un procés amb una lògica que se li escapa, però tan evident i fascinant que s'imposa, fràgil i persistent".

Fragment de l'obra *Bubbledub* (2005, acrílic sobre tela, 180 cm x 180 cm) de Jo Milne, professora de Color i de Litografia a Eina. Aquesta obra forma part de l'exposició realitzada recentment a la galeria Trama de Barcelona (del 23 de març al 25 d'abril de 2006). Quant al motiu gràfic emprat per l'artista en aquestes obres, Àlex Mitrani diu: "Anelles, cercles

En portada
Bubbledub
 Jo Milne