

Diseño participativo y sustentable

Ediciones del CCC
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Título: Diseño participativo y sustentable
Autores: Sylvia Valdés (coordinadora) Sylvia Valdés / Marcela de Zen / Lucía Basterrechea
Rosa Chalkho / Nélica Marta Rey

©Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.
Avda. Corrientes 1543 (C1042AAB) Tel: (54-11) 5077 8080 - Buenos Aires - Argentina
www.centrocultural.coop

Edición a cargo de Javier Marín
Diagramación: Clara Batista
Diseño original: Claudio Medín

©De los autores

Todos los derechos reservados.
Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1.000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo escrito de la editorial y/o autor, autores, derechohabientes, según el caso.

Hecho el depósito Ley 11.723
ISBN: 978-987-1650-40-8

Diseño participativo y sustentable / Sylvia Valdés ... [et.al.] ; coordinado por Sylvia Valdés. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2013.

126 p. : il. ; 23x15 cm.

ISBN 978-987-1650-40-8

1. Ciencias Sociales. I. Valdés, Sylvia II. Valdés, Sylvia, coord.
CDD 301

Fecha de catalogación: 19/03/2013

Cuaderno de Trabajo N° 88

Diseño participativo y sustentable

SYLVIA VALDÉS (COORDINADORA)

SYLVIA VALDÉS / MARCELA DE ZEN / LUCÍA BASTERRECHEA

ROSA CHALKHO / NÉLIDA MARTA REY

Esta publicación cuenta con el subsidio
de la Universidad de Buenos Aires.

Proyecto de Extensión Universitaria UBANEX Bicentenario 2010/2011



Índice

Presentación	7
Prólogo	
Arq. Jaime Sorín	9
Estrategia de gestión universitaria y dinámica socioeconómica.	
Sylvia Valdés	11
La Universidad y la realidad económico-social	11
Articulación del programa de extensión UBANEX:	17
Los análisis más actuales de la investigación-acción	17
Ampliación del concepto de diseño	18
Estrategia de gestión universitaria y dinámica socioeconómica	19
La crítica	21
Integración del discurso del “otro”	22
Alcances de la contribución del proyecto	23
Bibliografía	24
La transferencia de Diseño a la comunidad	
Marcela de Zen	27
Génesis del trabajo de investigación-acción	28
Innovación y Creatividad	29
Ecodiseño	34
Desarrollo social	36
Anexo	39
Universidad y sociedad en las carreras de diseño	
Lucía Basterrechea	41
Resumen	41
Introducción	41
Marco teórico	42
Enfoque didáctico	43
Desarrollo del proyecto	45
Resultados observados	48
A modo de conclusión	49
Diseño y artesanía: debates en torno a la producción de objetos	
Rosa Chalkho	51
Los discursos en torno al diseño y la artesanía	51
Los vaivenes históricos	51
¿Qué diseña el diseño industrial?	56
Diseño industrial en países poco industrializados	57
Diseño industrial con realización artesanal	59

Las relaciones entre artesanía y diseño	60
Artesanía con procedimiento industrial	63
Bibliografía	65
La intervención del diseño en la artesanía como factor de conservación y recuperación de saberes	
Nélida Marta Rey	67
La artesanía como patrimonio e industria cultural	67
Artesanos y diseñadores: preguntas y discusiones	70
Casos y estrategias	75
Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la produc- ción artesanal en lana de la Comunidad de San Andrés de Giles	78
Bibliografía	80
Anexo I	81
Programa de Subsidios de Extension Universitaria – UBANEX Convocatoria Bicentenario. Formulario para la presentación de proyectos	
Anexo II	101
Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). Plan Estratégico. 2012-2015	
Anexo Fotográfico	119

Presentación

La presente publicación reúne una serie de cinco artículos que elaboran la experiencia del proyecto de extensión de la Universidad de Buenos Aires “*Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles*”. El mismo contó con el apoyo del Centro Cultural de la Cooperación, y fue dirigido por Sylvia Valdés, investigadora del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y codirigido por Marcela Cóppola, de la Facultad de Ciencias Veterinarias.

Dicho proyecto se dio en el marco del Plan Estratégico 2012-2015 del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), que concibe la Extensión Universitaria como una “función sustantiva” de la Universidad, entendiendo la Educación Superior como un bien social y como una herramienta de inclusión. El objetivo del proyecto era realizar una intervención territorial que vinculara los saberes universitarios de producción lanar y diseño con los intereses de una comunidad, produciendo conocimiento en ese mismo proceso de vinculación. Se realizaron entonces en San Andrés de Giles un conjunto de talleres en los que se trabajó desde las formas de procesamiento de la lana, hasta las herramientas del diseño, pasando por el arte y la cultura popular. Esos talleres estaban destinados a pequeños productores lanares, tejedores y artesanos, y tenían el objetivo de valorizar económicamente la producción local, reforzando a un tiempo la estima de la identidad local y la calificación del trabajo de los productores.

El primer artículo, de Sylvia Valdés, explica el marco teórico, político y académico en que se sitúa el proyecto. Luego, Marcela de Zen examina el lugar de la creatividad y el ecodiseño en el desarrollo económico, conceptualizando este último no sólo según las variables macroeconómicas, sino también según las aspiraciones de la propia comunidad, como puede ser el acceso a estímulos de creatividad. El tercer artículo, de Lucía Basterrechea, reflexiona sobre la práctica de la investigación-acción y las formas de vinculación entre la Universidad y los actores sociales. Posteriormente, Rosa Chalkho analiza la incidencia del diseño en el campo cultural en contextos de poca industrialización, considerando las representaciones de lo artesanal y lo industrial. Por último, Nélica Marta Rey estudia el diseño en el proceso de producción artesanal, y su lugar como factor de conservación y recuperación de saberes de una comunidad.

Es de enorme importancia para el Centro Cultural de la Cooperación publicar un trabajo como éste. No sólo porque fue dirigido por una investigadora de nuestra casa, sino porque se encuentra en línea con muchos de nuestros objetivos, como la exploración de nuevas formas de producción de saberes que vinculen el conocimiento científico con el interés social. Esta experiencia en San Andrés de Giles da cuenta de las posibilidades y potencialidades de una Universidad integrada con la comunidad y comprometida socialmente, que busque superar la

verticalidad en la transmisión de saberes. Asimismo, abre un campo de reflexión al trascender las barreras que separan el “adentro o afuera” de la Universidad y mueve a pensar, entonces, cuál debe ser su lugar en un proyecto transformador y emancipador de la sociedad.

Secretaría de Estudios e Investigaciones
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Prólogo

Arq. Jaime Sorín

La experiencia desplegada en este libro se inscribe en un momento particular del sistema universitario argentino, una época en la que la vida política y cultural del país se introduce en sus ámbitos, planteándole un interrogante vital: ¿es viable para nuestro modelo de Universidad ser algo más que la academia?

Esta irrupción de la reflexión colectiva se inscribe en la discusión presente acerca de la posibilidad de ruptura de las lógicas predominantes en la producción de conocimientos, en una Universidad todavía mayoritariamente signada por el individualismo y marcada por las prácticas heredadas de los años 90 en los que la elaboración intelectual no se diferenciaba demasiado de la producción mercantil y en la que la destrucción de los mundos laborales condujo paralelamente a una Universidad autocentrada en la supervivencia y reducida a una ecuación costo/beneficio.

Las líneas trazadas a lo largo del trabajo nos hacen creer en la existencia posible de una perspectiva que conmoviendo identidades fijas permita salir de una trampa constituida por la disyuntiva discursiva entre “el saber” y el sentido del saber constituyendo en su lugar un espacio que, dando lugar a una suerte de “contraextensión” –noción tomada de Boaventura de Sousa Santos–, permita que el intercambio de ideas y saberes conduzca a instituciones novedosas capaces de incorporar historias, lenguajes y tradiciones en formas más democráticas de organización social.

En este camino, en una época en que lo global parecía encorsetarnos en una única expresión cultural, la insurgencia de las particularidades locales reflejadas en la resignificación de las artesanías a través del diseño participativo genera intensos momentos de reconocimiento en la comunidad a partir de lo “común” que la identifica y a la vez permite una nueva dimensión de las relaciones entre Universidad y movimientos sociales; queda por valorar en la experiencia el indudable aporte que el intercambio con estos saberes produce al interior de la cultura institucional propia de la Universidad.

Por esto no es de menor importancia recordar que la experiencia se realizó en el marco de Cátedras de la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil y debería permitir una discusión acerca de la pertinencia de lo que se estudia y de su relación con la existencia de diferentes sistemas productivos, de lo que da acabada cuenta el transcurrir del libro.

En particular, reflexionar acerca de la concepción que identifica diseño con autor y con producción industrial para el mercado y permitir la emergencia –como bien lo señala Sylvia Valdés– del discurso del “otro” como constitutivo de una producción “común”.



Estrategia de gestión universitaria y dinámica socioeconómica

Sylvia Valdés

“Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente de la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.

Declaración Universal de los Derechos del Hombre

LA UNIVERSIDAD Y LA REALIDAD ECONÓMICO-SOCIAL

Para poder fundamentar el alcance de las políticas de extensión universitaria en el ámbito social conviene remontarse, aunque sea de manera esquemática, a los principios doctrinarios de la economía política y su impacto social.

El análisis económico desde los clásicos, los marginalistas y la teoría del equilibrio general, sentaron las bases de la oferta, la demanda y su equilibrio en el mercado. En este contexto el papel de la educación y, en especial de la educación universitaria, era considerado una mercancía.

Posteriormente con Marx y su crítica de la economía política (1857), que implicó una consideración del trabajo como fuente generadora del valor, la educación pasó a ser considerada como relevante en el funcionamiento cíclico del capitalismo, y, especialmente, en la construcción del socialismo, e influyó en las políticas de empleo.

La preocupación por la inflación, después de la primera Guerra Mundial derivó en complejos análisis de políticas monetarias cuando los problemas fundamentales eran la caída de la producción, el desempleo y el consecuente empobrecimiento de la población. En ese contexto, en la Argentina se gesta, en 1918, la famosa Reforma Universitaria de Córdoba, en la que ya aparece la preocupación por implementar una política de extensión universitaria para enfrentar la situación social.

Después de la crisis del 29, la orientación keynesiana del New Deal introduce un nuevo actor en el análisis económico: el Estado. Ya no es el Estado juez y gendarme que reclamaron los economistas liberales, sino un Estado encargado de compensar los ciclos propios del capitalismo y generador de demanda en el mercado. A los keynesianos se debe que la aplicación de los principios del multiplicador, del acelerador y de la demanda efectiva se extendiera a la teoría del crecimiento económico. Las funciones educativas del Estado nutrieron la noción de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) en relación al desarrollo de la periferia basada en la sustitución de importaciones y la industrialización.

A fines de los años 60, el análisis económico empieza a apartarse de la ciencia política y de la sociología, deriva hacia la econometría y a la elaboración

de complejos modelos matemáticos de simulación. Más tarde con las políticas conservadoras de Reagan y Thatcher llegan los economistas ofertistas, que glorificaban al mercado y al sistema financiero e intervienen, a través de Milton Friedman y sus nefastas elucubraciones político-económicas, en la política pinochetista y el Plan Cóndor. Toda la política económica latinoamericana globalizada se somete al Consenso de Washington. En este contexto y siguiendo los dictados neoliberales, la educación, especialmente la educación superior, es considerada un producto más del mercado y es privatizada en Chile y en otros países de la región. En la Argentina, a pesar de las fuertes presiones de la dictadura cívico-militar primero y del menemismo después, la militancia universitaria evita que la ola privatizadora alcance a las universidades ya existentes pero no consigue detener la creación de una gran cantidad de nuevas universidades privadas en las que los estudiantes son clientes y la calidad educativa es dudosa.

Las diversas crisis desatadas por el neoliberalismo comienzan por la Argentina en el 2001 y luego afectan a gran parte de los países de América Latina hasta que una serie de gobiernos populares de la región deciden desoír las recetas-catástrofe del FMI para implementar nuevas políticas de desarrollo regional basadas en el trabajo, la producción, la distribución del ingreso, la salud, la educación.

Si bien la actual situación de los países latinoamericanos es mucho más favorable que la de los europeos (en especial Grecia, España e Italia, cuyos líderes parecen desconocer las lecciones de la historia económica y siguen aceptando las medidas de austeridad, los recortes presupuestarios impuestos por el FMI y sus recetas neoliberales) todavía nos queda un largo camino por recorrer. Hay una enorme tarea por delante para conseguir la creación de una institucionalidad participativa a través de la descentralización, la regionalización, el fortalecimiento de las organizaciones populares, cooperativas, juntas de vecinos y redes de instituciones sociales de base. Esta es la tarea más importante en el futuro inmediato y que exige un profundo cambio en los paradigmas universitarios clásicos.

En la oscilación histórica binaria de Estado y mercado que se describió anteriormente se transitó desde una matriz socio-cultural y política estadocéntrica a una mercadocéntrica sin advertir que, en una concepción política preocupada por la situación social de los ciudadanos, Estado y mercado deben ser considerados medios para un fin superior que es el bienestar del pueblo. En el momento actual, en la región latinoamericana muchos estados progresistas procuran elaborar una matriz sociocéntrica del Estado a la que se ha llamado en algunos países: socialismo del siglo XXI, que se aparta de las concepciones neoliberales de muchos partidos socialistas europeos y locales que rinden tributo al sector financiero. Dentro de esta nueva matriz sociocéntrica, el papel de la Universidad concebida como un bien común, especialmente en cuanto a la extensión universitaria, es central.

A raíz de los efectos de las transformaciones político-económicas y socio-demográficas ocurridas en nuestra región en la primera década del siglo XXI,

que siguen en curso en la actualidad, la sociedad civil se ha ampliado, fortalecido, diversificado, complejizado y movilizado. En este proceso ha adquirido nuevas formas de articulación y de acción mancomunada, especialmente en aquellos sectores populares postergados o marginalizados.

Las nuevas demandas de los pueblos originarios en relación a la defensa de la propiedad colectiva de sus territorios, los reclamos ambientalistas, de libertad de género, de derechos humanos, etc., se transformaron en actores sociales no tradicionales. Esta nueva realidad social se traduce en demandas económicas insatisfechas, que el mercado es incapaz de atender por su falta de horizonte social. En este plano el Estado y sus instituciones deben apelar a mecanismos nuevos y renovadores que apoyen a estos vastos sectores populares emergentes que aspiran a convertirse en actores socio-políticos y culturales.

Para ello el papel del Estado es fundamental, de un Estado transformado con la amplia participación de estos nuevos sectores, capaz de conducir a los actores sociales en una trayectoria que determine formulaciones estratégicas básicas en la cual la asignación de recursos para el desarrollo social no debe provenir del libre juego del mercado, sino de criterios que deben ser planteados por la sociedad para encarar sus necesidades fundamentales.

El rol de la Universidad en este contexto es central y el estímulo a las políticas de extensión y de investigación-acción debe prevalecer frente a las de la investigación pura, en especial en los sectores de las ciencias sociales y las humanidades.

La Universidad debe consolidar una experiencia de educación alternativa de nivel universitario que no exija, sin embargo, una formación previa de tipo académico-formal. La idea rectora de esta experiencia se orienta hacia el estímulo de capacidades creativas y conocimientos que con frecuencia las instituciones marginan. Estos saberes, así como la mencionada capacidad creativa, son muchas veces eclipsados por ciertos discursos cristalizados en el contexto universitario. Es importante construir un *corpus* de conocimientos móviles y transformadores de ese “estado de cosas” que llamamos realidad social. De este modo, se podrá intervenir en los diversos sistemas conceptuales admitidos, en las prácticas y acciones sociales en curso, para aportar y compartir nuevas ideas y experiencias.

Boaventura de Sousa Santos plantea que

(...) el conocimiento universitario, o sea el conocimiento científico producido en las universidades o en instituciones separadas de las universidades pero que comparten el mismo ethos universitario, fue a lo largo del siglo XX un conocimiento predominantemente disciplinar, cuya autonomía impulsó un proceso de producción relativamente descontextualizado en relación a las necesidades del mundo cotidiano, y de las sociedades. Según la lógica de ese proceso son los investigadores quienes determinan los problemas científicos que deben resolverse, definen las relevancias. Y establecen las metodologías y los ritmos de investigación. Es un conocimiento homogéneo y organizativamente jerárquico en la medida en que los agentes que participan en su produc-

ción comparten los mismos objetivos de producción de conocimiento, tienen la misma formación, la misma cultura científica y lo hacen según jerarquías organizacionales bien definidas. Es un conocimiento presente en la distinción entre investigación científica y desarrollo tecnológico y la autonomía del investigador se traduce en una cierta irresponsabilidad social frente a los resultados de la aplicación del conocimiento... La organización universitaria y el ethos universitario fueron moldeados en este modelo de conocimiento. A lo largo de la última década se dieron alteraciones que desestabilizaron este modelo de conocimiento y condujeron al surgimiento de otro modelo. Llamo a esta transición como el paso del conocimiento universitario al conocimiento pluriuniversitario. (De Sousa Santos, 2011: 31)

En la generación de conocimiento pluriuniversitario se benefician los estudiantes y el grupo social con el que se interactúa. Por lo tanto, la extensión y el voluntariado universitario son fuerzas de transformación de importancia fundamental para la sociedad. En relación a la extensión dice de Sousa Santos:

La extensión incluye un amplio campo de prestación de servicios y sus destinatarios pueden ser muy variados: grupos sociales populares y sus organizaciones, movimientos sociales, comunidades locales, y regionales, gobiernos locales, el sector público. Además de los servicios prestados a destinatarios bien definidos, existe también otra área de servicios que tiene como destinataria a la sociedad en general. A título de ejemplo “incubación” de la innovación, promoción de cultura científica y tecnológica, actividades culturales en el plano de las artes y la literatura (...) Para que la extensión cumpla su papel es necesario evitar que sea orientada hacia actividades rentables con el fin de captar recursos extrapresupuestarios. (De Sousa Santos, 2011: 49)

Según este autor, la investigación-acción y la ecología de saberes son campos de legitimación de la universidad que trascienden la extensión aunque actúan en relación a ella y en materia de investigación y formación. Por eso en los últimos años en la Argentina, en las universidades públicas, se ha procurado vincular la extensión con la investigación-acción.

Este abordaje de la extensión presenta un fuerte contraste con las universidades privadas que consideran extensión a las conferencias culturales gratuitas dictadas para un público amplio.

Con los diversos proyectos de extensión-investigación-acción de las universidades públicas en las que los intereses sociales están articulados con los intereses científicos de los investigadores, la producción de conocimiento se vincula estrechamente con la satisfacción de las necesidades de los grupos sociales que no tienen poder para contratar conocimiento técnico a su servicio.

La ecología de saberes es definida con precisión por De Sousa Santos:

La ecología de saberes es una profundización de la investigación acción. Es algo que implica una revolución epistemológica en el seno de la Universidad (...) Consiste en la promoción de diálogos entre el saber científico y humanístico que la Universidad produce y los saberes legos, populares, tra-

dicionales, urbanos, campesinos, provincianos, de culturas no occidentales (indígenas, africanos, orientales, etc.) que circulan en la sociedad (...) La ecología de saberes es un conjunto de prácticas que promueven una nueva convivencia activa de saberes en el supuesto de que todos ellos, incluso el saber científico se pueden enriquecer con este diálogo. Implica una amplia gama de acciones de valoración, tanto del conocimiento científico como de otros conocimientos prácticos considerados útiles, compartidos por investigadores, estudiantes y grupos de ciudadanos, sirve de base para la creación de comunidades epistémicas más amplias que convierten a la Universidad en un espacio público de interconocimiento donde los ciudadanos y los grupos sociales pueden intervenir sin la posición exclusiva de aprendices. (De Sousa Santos, 2011: 51-52)

Las nuevas formas de investigación-acción y ecología de saberes contribuyen a una mayor democratización tanto de la universidad como de las organizaciones básicas de producción. Ya que, frente a la claridad de las acciones recíprocas entre los movimientos sociales y la Universidad pública, el contraste con los empresarios que no aceptan las exigencias de transparencia en la contabilidad de las empresas ni mecanismos más democráticos en sus responsabilidades políticas frente al conjunto de la población deja al descubierto la falta de contenido ético de ciertas actividades productivas y de ciertos servicios empresarios.

Se puede afirmar que no habrá grandes avances democráticos en el conjunto de la sociedad si no se asegura la democracia en el centro mismo de la vida económica constituida por las unidades económicas clave de la economía urbana y de la economía agraria. La democracia no se funda únicamente en la ampliación de las libertades públicas, aunque estas constituyen un punto de partida fundamental, sino en la ampliación de los poderes de los ciudadanos para influir en las decisiones fundamentales de la Nación. A través de la implementación de la investigación-acción y de la ecología de saberes a escala regional los ciudadanos comienzan a ejercitar su capacidad de influir en decisiones clave. Los acuerdos de integración regional son el mejor sistema para desarrollar la cooperación entre economías que no siempre son simétricas. Pero no hay que confundir estos acuerdos con los tratados de libre comercio como el ALCA y el TLCAN inventados por los países centrales para extender su dominio sobre las economías emergentes y someterlas a una condición de dependencia permanente.

El NO al ALCA fue el paso democrático más importante dado por los países latinoamericanos frente a los EEUU y al neoliberalismo. A partir de allí se empezó a razonar acerca de la importancia de una verdadera integración sudamericana y latinoamericana. Las asociaciones regionales como el Mercosur, la Unasur y la Celac significaron el bloqueo de las economías hegemónicas que procuran siempre someter a las economías emergentes a sus intereses, manteniéndolas en la condición de subdesarrollo. Estas instituciones, además de establecer medidas defensivas significaron una apertura de nuevas posibilidades ya que, además de

las conveniencias geoeconómicas a estas naciones las une ya una tradición histórica y cultural común y el haber formado un conjunto solidario ideológico y político regional en la lucha por la independencia de estos pueblos frente a los primeros imperialismos ibéricos. Fueron Bolívar, Miranda, Artigas, San Martín quienes iniciaron la lucha por esta integración y a ello se debe que en la región persista una fuerte carga emotiva a favor de la integración. La última cumbre del Mercosur realizada en Brasilia en diciembre del 2012 saludó la entrada de Venezuela como miembro pleno, se anunció también la próxima inclusión de Bolivia y Ecuador, que hasta ahora eran miembros asociados, como miembros plenos. Lo cual significa una mayor coordinación de políticas económicas regionales y mejores formulaciones institucionales. La cláusula de exigencia democrática ha excluido al Paraguay del grupo regional hasta que ese país vuelva a los carriles democráticos. Sin embargo, si bien el Gobierno estuvo excluido, los movimientos sociales, educativos y culturales del Paraguay participaron de la reunión en los consejos consultivos de la sociedad civil de la región. La educación pública, laica y gratuita en todos los niveles educativos fue una de las preocupaciones centrales en esta reunión de la sociedad civil del Mercosur, lo cual propone un interesante panorama futuro de redes educativas regionales.

Otra perspectiva interesante se abrió en la última reunión de la Celac, realizada en enero del 2013 en Santiago de Chile, donde Cuba asumió la presidencia pro tempore de dicha comisión. El hecho de que Cuba, después de años de bloqueo norteamericano, esté al frente de un organismo regional latinoamericano marca, sin duda, un hito histórico en las relaciones económicas y culturales de la región. Se trata de un país donde no hay analfabetos hace más de 50 años y donde la educación en todos sus niveles ha alcanzado cotas de excelencia. La incorporación de universidades cubanas a las redes educativas de la Celac implicará un avance considerable en el panorama educativo latinoamericano.

La organización de nuevas relaciones económicas inter-periferia son prerrequisitos centrales para una estrategia de desarrollo basada en incrementar las necesidades sociales básicas en materia de salud, alimentación, educación y capacitación. Ya en los años 60 muchos economistas como Myrdal, Perroux y Furtado, entre otros, se negaban a considerar el aumento del PNB como criterio de desarrollo. En efecto con frecuencia se aumenta el PNB pero desciende el nivel de satisfacción de las citadas necesidades básicas de la población. Los informes del PNUD (Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo) sobre desarrollo humano demuestran que la clasificación de los países por índice de desarrollo humano difiere totalmente de la que se puede hacer con base en el PNB.

En una Latinoamérica unida y solidaria donde los obreros pueden, por fin, ser presidentes, es necesario seguir trabajando activamente para superar las rémoras académicas del pasado y para cambiar el estilo de la enseñanza y la cultura.

ARTICULACIÓN DEL PROGRAMA DE EXTENSIÓN UBANEX:

DISEÑO PARTICIPATIVO Y SUSTENTABLE: PUESTA EN VALOR DE LA RODUCCIÓN ARTESANAL EN LANA DE LA COMUNIDAD DE SAN ANDRÉS DE GILES

Orientar la actividad académica hacia tópicos sociales es una estrategia clave que abre una nueva compuerta hacia la comprensión de los desafíos contemporáneos.

Es importante para la comunidad el conocimiento profundo de su realidad histórica y de su identidad porque estos elementos se transforman en visuales de dinámicas actuales. A partir de una etapa inicial de investigación se llegó a una configuración matricial de la geografía humana de la localidad que interactuó en la concepción proyectual de estudiantes y docentes para lograr una suerte de masa de heterotipías que en sí misma constituye una fuente fecunda de potencialidad creativa.

Por lo tanto el programa de extensión se estructuró en base a dos ejes temáticos que implican dos niveles de aplicación de los recursos de la comunicación y la crítica.

En una primera instancia se analizaron con los estudiantes diversas prácticas de comunicación y sus sistemas constitutivos: la lengua y sus aproximaciones técnicas concretas (lingüística, semiología, epistemología), y los sistemas de comunicación a través de imágenes. Específicamente, los procesos de comunicación visual y sus instancias de codificación. Se abordaron los distintos aspectos de la simbolización y su práctica social. Se analizó la usura de los viejos códigos y lenguajes y la emergencia del diseño como forma comunicativa. Con este bagaje se hicieron los primeros contactos con los grupos de las localidades del partido de San Andrés de Giles.

En la segunda parte se planteó una metodología de trabajo de campo y se organizaron diversos talleres con el grupo social con el que se interactuó.

LOS ANÁLISIS MÁS ACTUALES DE LA INVESTIGACIÓN-ACCIÓN

El espacio y el tiempo (el cronotopo bajtiano) resultan fundamentales en esta nueva concepción. Son estas las coordenadas en que los actores sociales, estudiantes y comunidades de artesanos, se desenvuelven y establecen sus relaciones. El espacio es la categoría más relevante y la que da carácter específico al género. Es por eso que se inició el programa de talleres con un reconocimiento de la identidad espacial de la región. Estudiantes y artesanos decidieron resemantizar una prenda tradicional: el poncho, a través de la realidad local geográfica y socio-demográfica.

Se estudió el proceso de comunicación por medio de esta prenda en todos sus aspectos: análisis de las unidades y categorías en su dimensión sintáctica (formas y distribución en un esquema), el valor semiótico que alcanzan (que

puede o no estar relacionado con los aspectos formales del poncho tradicional) y su sentido pragmático, relaciones de los sujetos del proceso de comunicación (los actores o modelos con el público receptor). Y también las relaciones con los sistemas socio-culturales vigentes (política, economía, ciencia, arte).

La complejidad del proceso de comunicación de la exposición de los ponchos, una vez que fueron realizados, fue un desafío ya que, en el caso de la muestra de indumentaria, al espacio escénico tradicional hay que sumarle otras variantes, provenientes de otros estamentos del diseño, que determinaron la eficacia de la comunicación. Estas son la participación del diseño gráfico en la difusión, el diseño industrial en la concepción de objetos escenográficos y de utilería, y el diseño de imagen y sonido en la puesta en escena de elementos audiovisuales. En este caso y dadas las condiciones del lugar, la exposición de indumentaria y textil se comprendió como un mensaje pluricodificado y de múltiples niveles: se hizo una primera muestra semi-rural en las calles del pueblo de Solís y se planificaron exhibiciones futuras en diversos contextos urbanos, institucionales, etc.

En esta experiencia de investigación-acción se trató, por una parte, de construir una realidad intrateórica de consecuencias ideológicas progresistas y por otra parte invadir la neutralidad teórica positivista a través de la experiencia misma de los sujetos de la teoría y de su capacidad de iniciar procesos creativos conjuntos que superen el campo estrecho de las unidades familiares autónomas.

Con estrategias diversas y soluciones de diseño variadas se atendió, en primer lugar, a la necesidad manifiesta de la comunidad de incorporarse con su producción a la realidad económico-social inmediata.

Las acciones apuntaron a crear núcleos generadores de prácticas de diseño dirigidas a la articulación de mecanismos capaces de promover y difundir valores de responsabilidad compartida, inclusión, fortalecimiento de identidad, registro simbólico de las tradiciones locales y autorreconocimiento de los participantes en figuras arquetípicas e historias locales.

AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE DISEÑO

El concepto tradicional de diseño se ve reemplazado por una actividad más amplia orientada hacia la concepción del diseño como arte integrador de lo múltiple. El diseño funcionó como dispositivo para la convivencia cotidiana. Quienes integraron el programa participaron activamente de experiencias colectivas coordinadas, conversaciones y debates culturales con invitados de distintas áreas del conocimiento. Los talleres abiertos funcionaron como una zona de acogimiento, debate, entrenamiento técnico y producción artesanal.

Para los estudiantes esta nueva perspectiva de trabajo planteó un encuentro no solo con otras subjetividades, capaces de modificar la propia subjetividad sino también con otros espacios. El tratamiento del “sentido” en el medio académico es tratado como horizonte de esclarecimiento de todo análisis de

la problemática de diseño. La nueva realidad vivida en el trabajo comunitario reveló que toda representación espacial planteada en un lenguaje universal es necesariamente tributaria de la razón teleológica que debe combinarse e imbricarse con creencias mítico-mágicas y leyendas locales. Encadenada al espacio, la actividad proyectual revela que la historia no es otra cosa que una variación de espacios y lo propio de esta actividad es reconducir las capacidades productivas a través de una *praxis* o una *techné*.

EL DISEÑO Y SUS POSIBILIDADES EN EL CAMPO DE LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

El diseño aparece, a mediados del siglo XX, como una disciplina nueva que surge de la matriz ideológica de la arquitectura y emerge, inicialmente, articulado a través de un metalenguaje construido entre azar y necesidad.

El advenimiento del diseño dentro el campo cultural coincide con el auge del estructuralismo y los estudios semiológicos, es por eso que la articulación de este nuevo discurso es tributaria de las Ciencias de la Comunicación.

Esta contingencia histórica reafirma una filiación entre diseño y semiótica, o mejor expresado, la semiología estructural se constituye en la primera herramienta de lectura e interpretación del diseño. Sin embargo esta disciplina cifra el lenguaje normativo de la comunicación verbal a través de una ampliación hacia códigos extralingüísticos sociales y culturales que se vinculan con la actividad proyectual.

El diseño no es el producto del *cogito* cartesiano, ni de la posibilidad de juzgar, tal como la concibe Kant; tampoco es una lengua en el sentido saussuriano. Es un sistema de comunicación que debe ser abordado según una doble tesis implícita:

- 1) La materialidad comunicativa del diseño exige una confrontación con las ciencias del lenguaje (lingüística, lógica, semiótica), pero también una diferenciación en relación a ellas;
- 2) Su inmersión en la historia implica la consideración de las condiciones históricas y socio-económicas de su producción y por tanto de su construcción de sentido.

El reconocimiento creciente del diseño no se limita al producto de una práctica determinada, abre además un amplio campo de investigación como actividad social, cultural y filosófica.

Dado que el diseño focaliza el proceso proyectual del lenguaje y la historia, su práctica es el eslabón que le faltaba a la cadena socio-comunicativa de las ciencias llamadas humanas. El diseño propone a estas ciencias un horizonte nuevo. Un nuevo objeto y un nuevo sujeto de conocimiento.

A mediados del siglo XX, la semiología estructural no sólo se instituyó como ciencia, sino que pretendió guiar la constitución de todo el saber sobre “lo humano”. Esta ciencia del lenguaje, que es semántica cuando se articula

en torno a los gramáticos y lógicos de Port Royal en el siglo XVII, pronto se vuelve sintáctica, pero la concepción enciclopedista de la sintaxis como relaciones de determinación, la gramática comparada del siglo XIX, la lingüística semiológica de Saussure y el desarrollo del estructuralismo (fonología, glosemática o distribucionalismo) se apartan de la descripción sintáctica y buscan en la lengua construcciones que van más allá de la frase, único dominio de la sintaxis. Cuando Ferdinand de Saussure enuncia la condición de arbitrariedad del signo lingüístico, introduce un cambio de paradigma que nos permite hoy considerar también al signo icónico como arbitrario; y el diseño, de alguna manera, puede considerarse como un discurso de signos icónicos. Es Charles Sanders Peirce quien, en la historia de la lógica, aporta nuevas propuestas que desbordan el dominio de las lenguas y pueden aplicarse a las imágenes.

Peirce deduce dos postulados clave de la lógica de los cuantificadores 1) La proposición, parte esencial del discurso, existe para expresar relaciones (Pierce 1998: 458); 2) Toda proposición es reducida a una cópula y a una identidad. La mayor parte de las palabras son relacionales o *relativas* salvo el verbo que es el único *relativo completo*. Del mismo modo la clasificación peirceana de las imágenes en: ícono, índice y símbolo el único relativo completo es el ícono. La sintaxis relacional de Peirce es una sintaxis lógica no gramatical.

En un plano estrictamente gramatical, pero en el cual el impacto de la lógica peirciana es considerable, Chomsky elabora el modelo de la gramática generativa que suprime la relación saussuriana entre significante y significado e introduce el concepto del interlocutor ideal.

Para encarar el tema de la comunicación en el diseño es fundamental profundizar el aporte de Roman Jakobson quien no sólo hace contribuciones fundamentales a la lingüística estructural en general, al aprendizaje del lenguaje, a la epistemología y a la historia del discurso lingüístico en relación a la filosofía y a la sociedad, sino que aborda con precisión los aportes de las funciones de los lenguajes en especial la función poética.

Estas funciones están presentes en todos los discursos, y de manera central en el del diseño, de esta manera Jakobson salta de una época en que la lingüística estaba en vías de constitución a otra, la actual, en que debe necesariamente abrirse a otras articulaciones.

Es Emile Benveniste quien subraya la importancia de las articulaciones actuales de la lingüística en relación a discursos de otros campos. Su concepción de la noción de ritmo y su estudio de la génesis de algunas palabras del vocabulario de la cultura moderna como la palabra “civilización” revisten una importancia fundamental.

En el plano de los estudios de la comunicación Roland Barthes afirma que los sistemas significantes son y no son del orden lingüístico, por eso propone modificar la célebre afirmación de Saussure expresando que no es la semiología una parte de la lingüística sino que es la lingüística la que pertenece al campo de la semiología, verdadera ciencia de los signos (Barthes 1965: 81).

En el momento actual en que el prestigio positivista de la ciencia cede parte de su espacio en el campo filosófico a la importancia creciente de las artes (ver Deleuze y Guattari, 1998), es importante establecer puentes con este campo cultural y analizar las relaciones entre arte y diseño. En este sentido, parafraseando a Barthes, podría decirse que no es el diseño el que forma parte del arte, es el arte que forma parte del diseño, ya que toda exhibición social del arte en exposiciones, publicaciones y films necesita del diseño.

De esta manera se teje la trama en la que el diseño será abordado desde diversos enfoques: lenguaje - discurso, sujeto - productor, historia - sociedad, ciencia - arte; disciplinas que marcan al diseño y no solamente son inseparables unas de otras, sino que su combinatoria específica es la condición misma de esta forma de comunicación.

El soporte del análisis del diseño como discurso no se limitará a un encierro estructural en la mathesis. Así como los lapsus, los juegos de palabras y el estilo son importantes en el análisis lingüístico porque llevan la traza de lo heterogéneo, también lo serán en el análisis actual del diseño. Esta heterogeneidad es rechazada por los lingüistas generativistas, ya que lo heterogéneo no interesa al orden lógico del lenguaje. Los estructuralistas pretenden esquematizarla limitándose a las figuras retóricas. A partir de una posición dialéctica, la semántica abierta de Benveniste incluye la heterogeneidad tomando en consideración dos modalidades de la significación: lo *simbólico* y lo *semiótico*.

Lo simbólico comprende lo que en el lenguaje es del orden del signo. Lo semiótico es cronológicamente anterior y sincrónicamente transversal al signo, a la sintaxis, a la denotación y a la connotación. Es una articulación provisoria, un ritmo no específicamente expresivo.

Las piezas de diseño y especialmente de indumentaria son signos, cadenas de signos y hasta estructuras discursivas análogas y polisémicas. Su poder comunicacional en el seno de lo social las constituyen en signos que anteceden al nombre. Es así que un diseñador es un productor de sentido en directa relación con las discursividades sociales como interpretantes directos.

LA CRÍTICA

Es importante señalar que detrás de las idealidades fenomenológicas existe otro orden que es preciso consignar: se trata de la escena en la que el sujeto, definido en el topos de la comunicación con el otro decide negar esta comunicación para formular un nuevo dispositivo. Este nuevo discurso que se opone al lenguaje "natural" ya no es comunicativo sino transformativo y llegará en experiencias límites a una antilengua como en *Finnegans wake* de Joyce, en *Ci-gît* de Artaud, en *Trilce* de César Vallejo o *En la Masmédula* de Oliverio Girondo. En el campo de la plástica podemos pensar en un anti-discurso en Magritte, en Tarsila do Amaral, en León Ferrari. En la arquitectura la deconstrucción en Zaha Hadid o la arquitectura de lo informe de Gordon Matta Clark.

En la música con John Cage y actualmente con la Noise Music y en el diseño de indumentaria Re Kawakubo o Hussein Chalayan.

Esta otra escena significativa es marcadamente experimental. En estos casos ya no son unidades y estructuras del rango semiológico-lingüístico las que determinan estos nuevos discursos ya que no se trata solamente o específicamente de discursos dirigidos al público como receptor general.

En el lugar de un metalenguaje reconocido como impotente los discursos del crítico y del diseñador se diferencian y se unifican para enunciar la heteronomía.

Los diseñadores se expresan y comunican a través de un sistema homogéneo transrepresentativo y trans subjetivo. El objeto de su discurso no apunta a un sentido determinado, sino a la pluralidad de sentidos de las obras.

El crítico se encarga de enunciar la heteronimia a través de una presencia de la significación en el enunciado asumiendo una palabra representativa, localizada, contingente. Habla en su nombre a “otro”. En este sentido Barthes dice: “Pasar de la literatura a la crítica es cambiar de deseo; es desear ya no la obra sino su propio lenguaje” (Barthes, 1966: 79).

Y en Sistema de la moda agrega “Lo que hay, en efecto de sorprendente en este imaginario constituido según el fin del deseo (y el análisis semiológico lo demuestra) es que la substancia es esencialmente inteligible, no es el objeto es el nombre lo que hace desear...” (Barthes, 1967:10).

La red a descifrar parece escindirse en dos: deseo en el que se implica el cuerpo (cuerpo e historia) y orden social, razón, inteligibilidad. El saber crítico anuda y desanuda estas imbricaciones.

INTEGRACIÓN DEL DISCURSO DEL “OTRO”

El diseño participativo se vuelca hacia el otro, el que participa, y se entiende que no existe sin este. La participación implica comunicación, relación, atención. La historia del diseño se convierte en medio de comunicación alternativa para hacer circular con eficacia la información, generando nuevos contextos de integración y circulación de conocimientos. La incorporación de estas nuevas audiencias tiene efecto multiplicador y propone una base para solucionar necesidades sociales

A través de la posibilidad expresiva que ofrecen las técnicas artesanales, económicas y fáciles de aplicar, se propone otra perspectiva con mucho más amplio acceso de las comunidades.

Las municipalidades, núcleos políticos o movimientos sociales podrían utilizar formas o metodologías de diseño participativo o relacional para generar conciencia social. Cada vez se observa un mayor interés por integrar, desde lo institucional, a las mayorías en programas de participación, creación y renovación cultural. Estos caminos pueden, a través del diseño, promover además formas productivas artesanales que impliquen añadir valor agregado a la producción.

Se trató de orientar este trabajo con las comunidades a partir del esquema general propuesto por Charles Morris quien, si bien parte de Peirce va más allá de la definición peirciana de los íconos, y presenta una de las tentativas más satisfactorias para definir semánticamente aspectos de las imágenes visuales. Morris analiza tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático en todos los sistemas de signos y este fue el punto de partida para concebir los ejercicios realizados con los estudiantes y los grupos sociales con los que se trabajó.

La noción de comunidad es sujeto de estudio en muchos trabajos contemporáneos, no solo en el campo de la sociología y la antropología sino en el de la educación. En relación a las comunidades de San Andrés de Giles el trabajo de apoyo comunitario inicial fue iniciado por la cátedra ovinos de la Facultad de Veterinaria de la UBA y coordinado por la médica veterinaria Marcela Coppola. Sobre esta primera experiencia que consistió en concientizar a los productores ovinos acerca de las posibilidades del trabajo artesanal de la lana, se articuló el trabajo de diseño y acción comunitaria realizado por el programa UBANEX de la UBA que contó con el apoyo del Centro Cultural de la Cooperación.

ALCANCES DE LA CONTRIBUCIÓN DEL PROYECTO

El diseño participativo está asociado a las conquistas de las prácticas artísticas que buscaron, a lo largo de la historia, acercar el arte a la vida. Lenguajes y movimientos que consolidaron la base para el desarrollo y la aceptación por parte del público de un arte participativo.

Este proyecto encaró acciones pedagógicas interactivas capaces de fortalecer el vínculo social, fomentar la autoestima y la construcción de nuevas redes sociales. Participar es hacer en conjunto, compartir opiniones, ideas, etc. Desde la simple consulta en materia técnica o estética hasta la inserción directa en procesos de cambio y de integración regional.

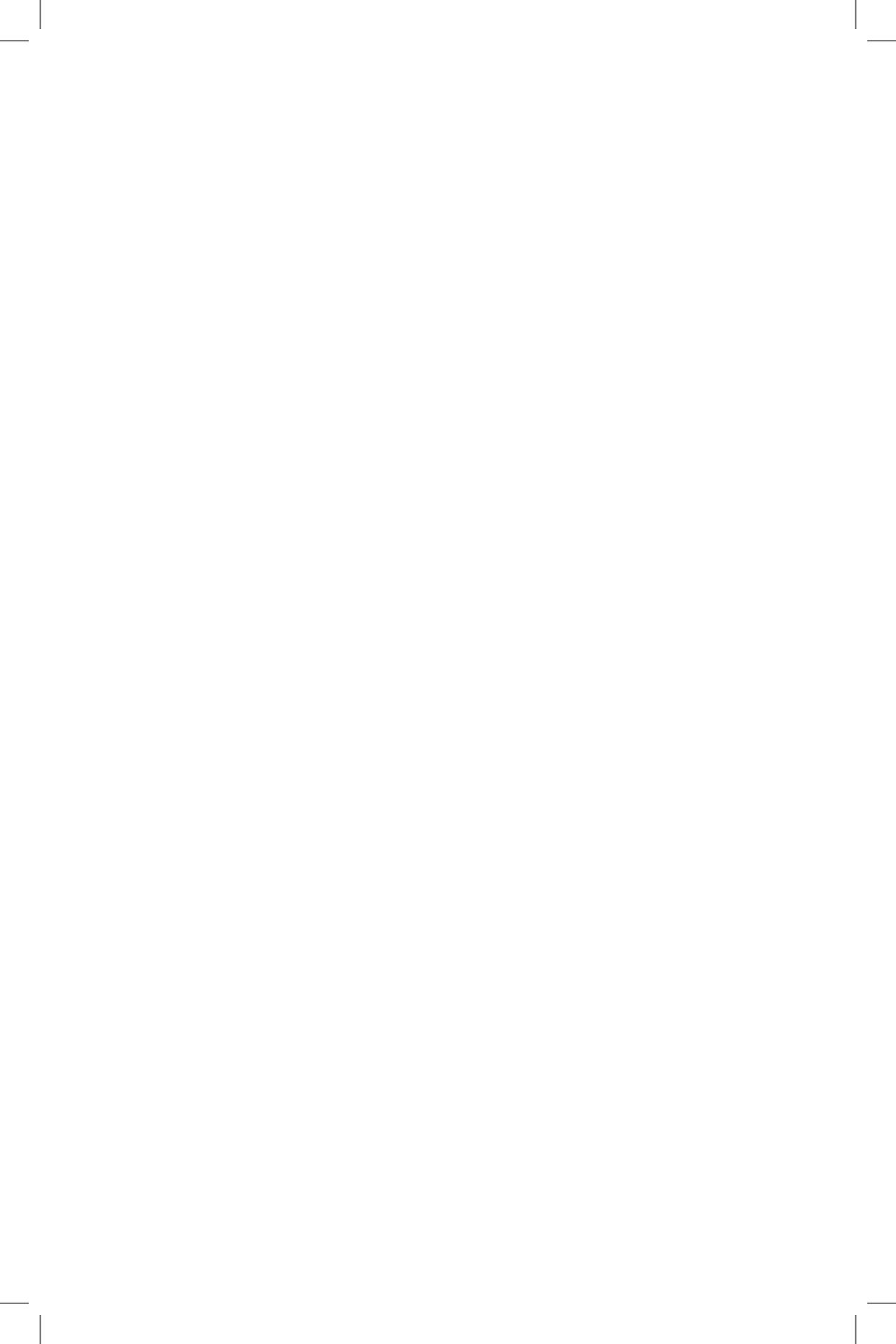
La acción cultural emprendida por pobladores, estudiantes y docentes a través de una interrelación de eventos y experiencias focalizadas en el diseño participativo no se redujo al plano de la valoración y la resignificación estética de la producción individual sino al reconocimiento de la creación colectiva como hecho social, acompañado por el respaldo de las instituciones municipales.

Esto demuestra que a través de la revalorización del diseño como acción colectiva se pueden hacer aportes fundamentales en el plano social capaces de inducir cambios paradigmáticos en la sociedad que promuevan, desde una perspectiva progresista, el desarrollo de la conciencia creativa de estudiantes, artesanos y ciudadanos.

Bibliografía

- Archer, M., 1997. *Cultura y teoría social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Aronowitz, S.; Martinsons, Bárbara; y Menser, Michael (comps.), 1996. *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail, 1974. *Estética de la creación verbal*. Barcelona: Barral.
- Barthes, Roland, 1965. *Elements de sémiologie*. París: Gonthier Médiations.
- , 1966. *Critique et Verité*. París: Seuil.
- , 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós: Barcelona.
- , 2008. *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Benveniste, E., 1966. *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard.
- Bhabha, Homi K., 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre, 1991. *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bradford, Lisa (comp.), 1997. *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Breton, Philip, 2002. *La utopía de la comunicación. El mito de la aldea global*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourriaud, Nicolás, 2002. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Calvet, Louis-Jean, 2005. *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. México: FCE.
- Chartier, Roger, 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marín*. Buenos Aires: Manantial.
- , 1995. *Sociedad y escritura en la sociedad moderna. La cultura como apropiación*. México: Mora.
- Coser, Lewis, 1986. *Hombres de ideas*. México: FCE.
- Cruz, Manuel (ed.), 1988. *Individuo, modernidad, historia*. Madrid: Tecnos.
- Curran, James; Morley, David; y Walkerdine, Valerie, 1998. *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy, 1988. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- , 1995. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Deleuze, Gilles, 1977. *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo*. Barcelona: Granica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1998. *Qué es la filosofía*. Buenos Aires: Paidós.
- De Souza Santos, Boaventura, 2011. *La Universidad en el siglo XXI*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Eco, Umberto, 1984. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- Foster, Hal (Comp.), 1983. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- Foucault, Michel, 1996. *El orden del discurso*. México: Ediciones populares, UNAM.

- García Canclini, Néstor, 1999. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford, 2000. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giordano, Alberto, 1999. *Razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue.
- Goody, Jack, 1985. *La domesticación del pensamiento salvaje*. Barcelona: Península.
- Guelerman, Sergio J. (comp.), 2001. *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.), 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hartley, John; Montgomery, Martin; Fiske, John, 1995. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Herlinghaus, Hermann y Moraña, Mabel (eds.), 2003. *Fronteras de la modernidad en América Latina*. University of Pittsburg.
- Jameson, Fredric, 1996. *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Sociedad.
- , 1999. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jackobson, R., 1985. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta.
- Lowe, Donald, 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: FCE.
- Lull, James, 1995. *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martín-Barbero, Jesús, 2004. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Buenos Aires: FCE.
- Mattelart, Armand y Michèle, 2000. *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*. Santiago de Chile: Lom.
- Mattelart, Armand, 1996. *La invención de la comunicación*. México: Siglo XXI.
- , 1996. *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid: Siglo XXI.
- Morris, Charles W., 1971. *Signs, Language and behavior en Theory of signs*. The Hague Mouton.
- McDowell, C., 1992. *Dressed to Kill. Sex, Power & Clothes*. London: Hutchinson.
- Peirce, Ch. S., 1982. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- , 1998. "Collected Papers" en Houder, N. et al, *The essential Pierce*, 2 vol. Indiana: University Press.
- Postman, Neil, 1994. *Tecnópolis. La rendición de la cultura a la tecnología*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores.
- Ricoeur, Paul, 1975. *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora.
- Sassone, R. "En el camino de la ficcionalidad teatral. Notas acerca del 'Ser'-de 'Ser otro'". Publicaciones de ADE teatro *Teoría y práctica teatral*, N° 29.
- Saussure, F. 1995. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Zizek, Slavoj (comp.), 2003. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: FCE.



La transferencia de Diseño a la comunidad

Marcela de Zen

En la actualidad en la Argentina el llamado proceso de desarrollo económico no es solo un proceso de acumulación y aumento de la productividad macroeconómica sino, principalmente, el camino de acceso a formas sociales más aptas para estimular la creatividad humana y responder a las aspiraciones de la comunidad.

El desarrollo nunca ha sido, como pretendían las fórmulas neoliberales, un resultado espontáneo del mercado sino que implica la acción y la participación de instituciones económicas y sociales específicas. Para constituir un proceso que permita afianzar una identidad cultural propia y consolidar la energía social que haga posible despertar y dinamizar la creatividad, es fundamental contar con el apoyo de los sectores sociales ligados a la educación.

En relación a este tema Celso Furtado decía:

Si el objetivo estratégico es conciliar una alta tasa de crecimiento con la absorción del desempleo y la desconcentración del ingreso, debemos reconocer que la orientación de las inversiones no puede subordinarse a la racionalidad de las empresas transnacionales. Debemos partir del concepto de rentabilidad social a fin de que se consideren los valores sustantivos que encarnan los intereses de la colectividad en su conjunto (Furtado 2000: 9-12).

Siguiendo estas ideas rectoras el CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) de la República Argentina, promueve la jerarquización de la Extensión universitaria como función institucional sustantiva de la Universidad Pública que permitirá a los integrantes de los espacios académicos estatales consolidar una estrategia de inserción e interacción con el medio social.

En el encuentro de Rectores celebrado en la Ciudad de Santa Fe el 26 de marzo de 2012 se aprobó el Plan Estratégico 2012-2015 de Extensión Universitaria. Entre otras, el CIN realizó las siguientes consideraciones:

La extensión es una función sustantiva que integrada con la docencia y la investigación forma parte de un modelo de Universidad que caracteriza al sistema universitario nacional. La extensión -desde su dimensión académica, dialógica, pedagógica y transformadora- le confiere a la propia Universidad la posibilidad de “mirar” de manera crítica y permanente sus propias prácticas académicas y repensar sus políticas institucionales. Entendemos a la Extensión como un espacio de cooperación entre la Universidad y otros actores de la sociedad de la que es parte. Este ámbito debe contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de las personas y está vinculado a la finalidad social de la Educación Superior: la democratización social, la justicia social y el derecho a la educación universal; se materializa a través de acciones concretas con organizaciones sociales, organizaciones gubernamentales y otras instituciones de la comunidad, desde perspectivas preferentemente multi e interdisciplinarias. Las acciones de extensión deberán desarrollarse

desde un enfoque interactivo y dialógico entre los conocimientos científicos y los saberes, conocimientos y necesidades de la comunidad que participa. La extensión contribuye a la generación y articulación de nuevos conocimientos y nuevas prácticas sociales, integra las funciones de docencia e investigación, debe contribuir a la definición de la agenda de investigación y reflejarse en las prácticas curriculares.

Estas consideraciones del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) demuestran que el verdadero proceso de desarrollo solo aparece cuando la acumulación conduce a la creación de valores que se esparcen en la colectividad. El Plan Estratégico actualmente en elaboración constituye una oportunidad para jerarquizar un modelo de Universidad comprometido con la agenda social de la comunidad en general y los sectores vulnerables en particular.

En sintonía con estas consideraciones, la UBA ha creado el programa UBANEX (UBA-Extensión) para estimular el “enfoque interactivo y dialógico entre los conocimientos científicos y los saberes, conocimientos y necesidades de la comunidad que participa.”

A su vez la secretaría académica de la FADU-UBA ha llamado recientemente a una convocatoria titulada “FADU Diseño y Desarrollo Social” para mostrar cómo desde una estrategia de diseño “podemos contribuir con nuestro hacer a una sociedad más democrática, más igualitaria y más justa”. Los resultados de la presente investigación-acción y los trabajos prácticos de los estudiantes realizados junto a las artesanas y a los pobladores serán expuestos durante el presente año 2013 en el Simposio Internacional sobre Diseño y Desarrollo Social a realizarse en Bangkok, Buenos Aires y Nueva York.

GÉNESIS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN-ACCIÓN

Estudiantes y docentes de la materia Fundamentos Geométricos del Modelaje, cátedra De Zen, de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires fueron convocados por la directora del proyecto, Dra. Sylvia Valdés, a participar del Ubanex “Diseño Participativo y Sustentable. Puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles”.

El objetivo principal fue realizar una experiencia de transferencia de diseño junto a las laneras, hilanderas, tejedoras y tintoreras de la zona, con el fin de desarrollar una producción con identidad local que mejore el diseño de los textiles, prendas y accesorios manufacturados en lana de oveja por estas pequeñas artesanas, permitiendo ampliar la variedad de productos, orientar a su reproducción en serie y alcanzar nuevos mercados para su comercialización.

Los grupos de artesanas-tejedoras son especialmente vulnerables por el hecho de ser mujeres que actúan en un medio semi-rural. La participación social de las mujeres ha sido y es considerada como una estrategia central en la construcción de la equidad de género y la profundización de la democracia.

La interacción de estos grupos de tejedoras con las estudiantes de la carrera de Indumentaria y Textil de la FADU-UBA demostró que, a pesar de los límites de una experiencia acotada en el tiempo, se concretaron avances definidos no solo en materia de transferencias técnicas e intercambio de saberes, sino en la aceptación de los desafíos del presente para avanzar en la construcción y ejercicio de una ciudadanía participativa plena.

De acuerdo con datos de la OIT (Organización Internacional del Trabajo), las mujeres constituyen el 70% de los 1.300 millones de pobres en el mundo. Según esta misma fuente, tan solo el 54% de mujeres en edad de trabajar lo hace, frente al 80% de los hombres; globalmente ganan entre un 30 y un 50% menos que los hombres y desempeñan solo un 1% de los cargos directivos.

Sin embargo, estas ciudadanas, consideradas como de segunda categoría producen y comercializan entre el 50 y el 80% de los alimentos a nivel mundial, llevan adelante el 70% de las pequeñas empresas y aportan un tercio de la producción económica mundial a través de tareas no remuneradas (PNUD Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo 2003).

El accionar conjunto de las mujeres, dentro de un proyecto como el que se ha encarado, puede no solo aumentar el conocimiento técnico, sino generar y promover nuevos valores, la creación de leyes y normas que legitimen derechos igualitarios y la implementación de políticas sociales que habiliten la equidad de género.

La participación social de las mujeres es una herramienta muy importante siempre y cuando se respeten la pluralidad de intereses, la diversidad de identidades y la autonomía, fundamentos de una cultura plural y democrática.

El proyecto trata los siguientes aspectos (u aportes): Innovación y Creatividad; Ecodiseño; Desarrollo Social.

INNOVACIÓN Y CREATIVIDAD

Para encarar el tema de la innovación que está profundamente relacionado con el de la creatividad se han tenido en cuenta las siguientes afirmaciones de la directora del proyecto:

Las ideas acerca de la creatividad abandonan, ya en las primeras décadas del siglo, los laberintos especulativos del espíritu absoluto y de la contemplación para alcanzar el discurso mítico, político, periodístico.

Gracias a una alianza de la filosofía, de la sociología y del psicoanálisis el discurso creativo proveniente de los diversos campos culturales aparece bajo una nueva luz según una triple tesis implícita:

- 1) La concepción de la obra ya sea literaria plástica o musical exige, dado que se la considera como discurso, una confrontación con las ciencias del lenguaje pero también una diferenciación en relación a ellas.
- 2) Su inmersión en la historia implica la necesidad de considerar las condiciones socio-económicas de la época.
- 3) Por ser resultado de la concepción de un sujeto se orienta hacia un orden corporal, físico, substancial y, de hecho, hacia el psicoanálisis.

Dentro de este panorama de renovación del pensamiento creativo es preciso tener en cuenta que toda teoría de la creatividad es tributaria de una concepción del sujeto. En algunos casos plantea esta concepción, en otros la implica o bien se empeña en refutarla. Cada una de estas posturas supone una función formal diferente. Conviene trazar un recorrido de estas funciones formales desde que ellas adquieren un estatuto epistemológico nuevo hacia fines del siglo XIX con la irrupción de experiencias intelectuales, políticas y sociales que cambian la estructura del discurso creativo y se designan habitualmente con los nombres de Mallarmé, Marx, Nietzsche, Freud, y en América Latina: Mariátegui, Mario y Oswald de Andrade, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, quienes operan formulando discursos revolucionarios, más que innovadores, en sus campos respectivos. Estos discursos cambian radicalmente el sentido de las concepciones creativas y establecen una suerte de corte epistemológico con el pasado. Se podría incluso establecer una teoría, en el sentido de un discurso analítico, acerca de los sistemas significativos que cambian de signo y redireccionan el fenómeno creativo. Este nuevo discurso se apartaría de las teorías aceptadas y reconocidas acerca de la creatividad para proponer ejes teóricos nuevos que respondan a estas crisis revolucionarias del sentido, a los procesos del sujeto y a la estructura de los discursos. (Valdés, 2004)

La cátedra comenzó el trabajo de campo, con un relevamiento específico desde el sector disciplinar del diseño, para implementar una guía de acción que resolviera las expectativas de las artesanas del partido de San Andrés de Giles. Era necesario lograr una estética propia del lugar a través de la creación de un lenguaje identitario capaz de traducir rasgos culturales a través del estudio y análisis de los relatos que simbolizaban a la comunidad para proponerlos en los programas de diseño y traducirlos en imágenes y en propuestas concretas de indumentaria.

En una primera instancia se observó que las prendas tejidas ofrecidas a la venta por el grupo de artesanas, a pesar de aportar elementos interesantes, no eran portadoras de un diseño con rasgos propios, sino que remitían a la copia estereotipada de revistas de moda internacionales que se encuentra en cualquier otro lugar de Buenos Aires.

A diferencia de otras poblaciones vecinas que han construido lo “gauchesco” como sello de sus productos, esta zona presentaba diluido el arraigo y la pertenencia en términos iconográficos. Si se analiza el caso de San Antonio de Areco, distante a tan sólo veintisiete kilómetros del lugar, se observa cómo fue construyendo su historia a partir de que allí vivió el poeta y novelista argentino Ricardo Güiraldes autor de *Don Segundo Sombra*. Varios historiadores y pobladores sostienen que su protagonista estuvo inspirado por la figura de Segundo Ramírez, un gaucho del lugar. No se sabe con precisión si esto es verdad o no, pero esta leyenda colaboró notoriamente para que este lugar sea reconocido por su patrimonio cultural “criollo”, factor de atracción del turismo.

En el caso de San Andrés de Giles se necesitaba conocer, en primera ins-

tancia, cuál era el imaginario cultural que la comunidad había ido construyendo a través de sus relatos, a partir del perfil de su pasado y cuál era el factor aglutinante y de diferenciación de su cultura como algo para ofrecer “al otro”. Era importante conocerlo para poder proyectar y re-plantear a futuro ese factor para poder transmitirlo a las nuevas generaciones. Ese trabajo se realizó a través de entrevistas a los pobladores.

En este análisis de los rasgos propios del lugar uno de los más notorios estuvo relacionado con el duelo de los pobladores en relación a la desaparición del ferrocarril que no solo ocasionó graves daños a la economía de los pequeños agricultores y criadores hasta hacerlos desaparecer, sino también en relación a la pérdida de lazos simbólicos y de contactos que condenaron a muchos pobladores al aislamiento.

El trabajo de relevamiento de las opiniones de los habitantes locales a través de su discurso y de sus historias de vida se inspiró en el libro de Homi K. Bhabha, *Nation and narration*. Por tratarse de un intelectual nacido en Bombay (India) un país del Tercer Mundo, su pensamiento poscolonialista tiene estrechas relaciones con experiencias latinoamericanas. Bhabha sostiene:

Estudiar la nación a través de su discurso narrativo no llama meramente la atención acerca de su lenguaje y su retórica: también intenta alterar el objeto conceptual en sí mismo analizándolo desde otra perspectiva. Si el problemático “cierre” de la textualidad cuestiona la “totalización” de la cultura nacional, entonces su valor positivo radica en desplegar una amplia diseminación a través de la cual construimos un campo de significados y símbolos asociados con la vida nacional. Este es un proyecto que tiene cierta circulación entre aquellas formas de crítica asociada con los estudios culturales. A pesar del considerable avance que esto representa existe una tendencia a leer la nación restrictivamente; ya sea como un aparato ideológico del poder estatal algo redefinida por una lectura apresurada, funcionalista de Foucault o Bajtin, o en una versión más utópica, como una expresión emergente o incipiente del sentimiento nacional-popular preservado en una memoria radical. (Bhabha, 1990:12)

Usando como herramienta de análisis de la realidad local el texto de Bhabha se comprobó que sin duda el relato más relevante de los pobladores era la “nostalgia del tren”. Pueblos que se fundaron en torno de las estaciones del ferrocarril que ya no circula lamentaban, sin excepción, la falta de interconexión. Espacios y edificios públicos quedaron abandonados y se están derrumbando. Algunos de ellos, mejor conservados, dan la sensación de estar suspendidos en el tiempo.

Desde una perspectiva socio-ambiental se valoró, en todo momento, el modo en que los pobladores de la localidad viven manteniendo una relación armónica con la naturaleza circundante. Se destaca el culto a la tierra y el predominio del mundo natural por sobre el artificial.

Esta relación armónica con el entorno natural es especialmente destacable en un momento en que el avance de los modelos extractivistas depre-

dadores de las diversidades biológicas y culturales es una preocupación central a escala mundial.

A nivel proyectual se advirtió, en este relevamiento zonal, que los trazados tanto de los cultivos como el trazado urbano han sido generados con formas geométricas simples. Se observan diferentes orígenes culturales que han ido creando diferentes estilos arquitectónicos, diferentes creencias religiosas, diferentes gustos musicales, diferentes saberes técnicos que se han ido transmitiendo oralmente de generación en generación.

En el campo cultural se aprecian diferentes tipos de fusiones que alcanzan también a la música popular como el grupo de rock *Mama santa*, uno de cuyos integrantes nació en este partido. En el estribillo de la letra de una de sus canciones, “A toda velocidad”, se detectan elementos comunes con las narrativas de los pobladores:

*Pesado fue todo el camino
Que recorrimos, hermano.
Duro será lo que nos falta
De acá al final, sin estación*

Sin embargo al diseñar se realiza una producción de sentido desde un espacio y tiempo propios. El contexto es el que le da sentido a lo producido por el diseñador desde los valores y preferencias de su sociedad, de su cultura y de su historia personal. Aquí entran en juego dos modos de ver, de sentir y de pensar diferentes: por un lado el de la comunidad educativa y, por el otro, el de la comunidad de San Andrés de Giles. La preocupación central fue la de no entrar en un pensamiento de tipo binario y antagónico de “rural versus urbano” o “global versus regional”, sino de verlo como un sistema de componentes inseparables, interrelacionados y en constante movimiento, en el que los participantes constituyen una parte central e integral de dicho sistema. Se trató de producir una experiencia de fusión entre las dos culturas a partir de un proceso de selección de elementos de diferente tiempo y espacio, que fueron articuladas nuevamente por los dos grupos en un nuevo relato. Se trató de reescribir sus propias narrativas tratando de contar una nueva historia. García Canclini denomina a esta mezcla intercultural: proceso de hibridación. Según sus palabras:

¿Cómo fusiona la hibridación de estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. (García Canclini, 2001: 16)

En vez de comparar culturas que operarían con sistemas preexistentes y compactos, con inercias que el populismo celebra y la buena voluntad etnográfica admira por su resistencia, se trata de prestar atención a las mezclas y los malentendidos que vinculan a los grupos. Para entender a cada grupo hay que describir cómo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos: las fusiones musicales o futbolísticas, los programas televisivos que circulan por estilos culturales heterogéneos (...) (García Canclini, 2004: 21)

La información que alimentó este punto de partida del proyecto surgió de ir conformando un archivo de imágenes que ayudaron a comunicar el valor que los consumidores asignan a la producción de esta comunidad en cuanto al tipo de experiencia se refiere. De esta fusión nació un nuevo discurso asociado a conceptos relacionados a este “Tiempo y Espacio” que se convirtieron en los atributos para diseñar.

La clave para comprender cómo se producen las innovaciones se encuentra en lo citado por Canclini “*cómo uno se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos*”. Si bien es algo que estuvo presente en toda la experiencia, se puso en evidencia fundamentalmente en dos aspectos particulares: en la elección de la tipología de la indumentaria y en la técnica de construcción de la superficie textil.

En cuanto a la elección del objeto de diseño, la pauta que se estableció fue partir de una indumentaria encuadrada en la tipología poncho, reconocida como una de las más emblemáticas de nuestra argentinidad al formar parte del vestido tradicional del gaucho. Sin embargo, esta envolvente que tuvo su auge dada la comodidad que otorgaba para montar a caballo, hoy no resulta muy funcional. Se hizo necesario re-pensar el poncho y analizar qué rasgos se debían modificar para adaptarlo a los nuevos estilos de vida. Surge un proceso creativo donde la resemantización se produce inevitablemente en la fusión con otras tipologías más actuales. Se observa llamativamente cómo los estudiantes vacían de contenido al poncho para re-significarlo. Como lo explica Canclini:

Desde el punto de vista antropológico, no hay razones para pensar que un uso sea más o menos legítimo que otro. Con todo derecho, cada grupo social cambia la significación y los usos. En este punto los análisis antropológicos necesitan converger con los estudios sobre comunicación, porque estamos hablando de circulación de bienes y mensajes, cambios de significado, del pasaje de una instancia a otra, de un grupo a varios. En esos movimientos se comunican significados, que son recibidos, reprocesados o recodificados. También necesitamos relacionar el análisis intercultural con las relaciones de poder para identificar quiénes disponen de mayor fuerza para modificar el significado de los objetos. (García Canclini, 2004: 35)

La morfología del elemento a diseñar se generó a partir de la interrelación de figuras geométricas planas simples para la elaboración del patronaje. Estas formas básicas posibilitan la fácil reproducción en serie por parte de los artesanos, en un proceso productivo posterior.

En cuanto a la innovación en los textiles, el taller participativo se transformó en un laboratorio donde se produjo la reinterpretación de las técnicas tradicionales de tejido propias de los artesanos del lugar, produciéndose un resguardo de los saberes, pero esto fue sólo un punto de partida para proponer un nuevo diseño del mismo. Las técnicas más simples de tejido: a dos agujas, crochet, telar y afieltrado, se fusionaron con otras técnicas de tejido más complejas conocidas con anterioridad, o asombrosamente tomadas de videos buscados en la web, como así también de la experimentación libre por parte de los estudiantes.

En cuanto a la materia prima, la principal fue la lana de oveja. Se aspiró a entrar en contacto directo con el vellón recién esquilado, para luego compartir el proceso de hilado artesanal del mismo, utilizando el huso o la rueca. Sin embargo, los hilados y mechas artesanales se combinaron con otros de producción industrial de diferentes números de cabos, títulos y torsiones lanas flamé y bouclé, 50 lana - 50 acrílico, hilos de bordar, como así también tejido industriales de lana o algodón. Se descubrió que los artesanos de la comunidad ya habían adoptado la utilización de fibras “compradas en capital”, lo cual da cuenta de las fusiones culturales que se van produciendo a lo largo del tiempo. En menor escala se utilizaron la combinación con otros materiales que se encontraron en la zona de influencia en la realización de los productos, como: cuero vacuno, suela, cámara de bicicleta, metales, maderas, yutes, rafias y otras fibras vegetales.

Los atributos: tradicional, natural, campestre, virgen, rústico, artesanal, simple, áspero, geométrico, antiguo, desgastado, brillante, cálido, alegre, lineal, reflejaron en los productos la imagen de la comunidad, a través de determinados elementos, a partir de analogías formales de los recursos seleccionados por los estudiantes, artesanas y pobladores. Estos elementos constituyentes: color y materialidad crearon un lenguaje de diseño que se reiteraba de forma constante, aunque con variantes formales, en todos los productos. Este rasgo determinó que el diseño fuera identificable con la imagen y el discurso de la comunidad.

La paleta de colores utilizada estuvo dentro del registro de colores tierra, verdes, amarillos, ocre, rojizos y azules cielo.

El cierre del proyecto se realizó con una producción de moda y con los relatos de la gente de San Andrés de Giles donde verificamos los objetivos propuestos.

ECODISEÑO

El proyecto tuvo una mirada muy particular en relación al cuidado del medioambiente. Hoy en día nos sentimos obligados éticamente a proyectar dentro de estos parámetros, ya que

(...) al problema de la crisis climática que azota al mundo entero con consecuencias gravísimas se añaden los efectos de la crisis alimentaria provocada de forma directa por las políticas comerciales que los países, llamados centrales, han puesto en práctica desde hace 20 años con la difusión del modelo económico neoliberal.

La conjunción entre la crisis económica mundial y la progresión de la crisis climática no es fortuita. Sus orígenes son los mismos: la naturaleza y las formas de producción capitalista.

La sobreproducción originada en una carrera sin fin hacia la obtención de beneficios se combinó por un lado con una emisión de títulos que configuraron sumas gigantescas de capital ficticio. Por otro lado, esa misma carrera hacia una capitalización sin fin estuvo acompañada por macro emisiones de CO2 sin ningún control (ya que una medida de esta naturaleza hubiera significado una leve inversión y, por lo tanto reducción de ingresos) que determinaron el cambio climático y sus efectos ecológicos desastrosos.

Si bien se han dado grandes pasos hacia la comprensión de la crisis económica en tanto crisis de sobreproducción, sobreacumulación, de titularización y creación de capitales ficticios, no se han señalado suficientemente las conexiones, los efectos y los alcances que ella tiene en relación al agotamiento de los recursos naturales del planeta. (Valdés, 2012)

Las universidades públicas tenemos la obligación de estar codo a codo con quienes son nuestra razón de ser, los ciudadanos que confiaron en el Estado para que nuestras casas de estudio formen profesionales comprometidos con la búsqueda y generación de un conocimiento al servicio de las necesidades de la población y no de las corporaciones o los intereses individuales.

En muchas oportunidades, el diseñador “sale” al proyecto a partir del reciclaje o la reutilización de materiales que son descartes industriales o desechos domésticos. Con una mirada ecológica, se pone en valor cualquier pequeño trozo de material y parece una falta de responsabilidad que sea desperdiciado. Siendo la actividad agropecuaria la más destacada de la región de San Andrés de Giles al pertenecer a la pampa fértil de la provincia de Buenos Aires, se supone que la fibra textil que caracteriza a esta comunidad es la lana de oveja. Sin embargo en la misma definición de la palabra “agropecuaria” encontramos una aparente contradicción a nuestra lógica “urbana”. Todos sabemos que, por definición, esta es la actividad humana orientada al cultivo del campo y la crianza de animales. Reúne las palabras “Agricultura” y “Pecuaria”. Agricultura es el cultivo de la tierra para sembrar alimentos; y Pecuaria es la crianza de animales con fines de producción alimenticia. En los dos términos vemos que se orienta a la industria alimentaria, no a la industria textil. Esto responde a un viejo modelo de país que refiere únicamente a la producción de materias primas no elaboradas y, en especial, a la producción de alimentos y commodities. No a formas más sofisticadas de producción como exigen los modelos actuales de desarrollo. La mayoría de los pequeños productores, no sólo de la provincia de Buenos Aires, sino también de otras regiones del país sólo utilizan al animal para el consumo de carne y su vellón es desperdiciado al ser eliminado por medio de la quema. Con el fin de modificar esta práctica, desde el año 2008, la cátedra de producción de Ovinos de la Facultad de Veterinaria de nuestra universidad, ha realizado acciones de voluntariado de transferencia de conocimiento para mejorar la calidad de la fibra por medio de la cruce de distintas razas de ovinos para lograr el aprovechamiento

de esta materia prima para usos textiles. Este ha sido un elemento muy importante en la economía regional. De la vinculación con este voluntariado gestionado por la Cátedra Ovinos de la FAV-UBA nació este proyecto que nos brindó la oportunidad de poner en valor este material. Al principio los estudiantes comenzaron a hilar con un par de ruecas provistas por el voluntariado, pero se observó que la lana presentaba inconvenientes para ser hilada por no haberse realizado un buen proceso de lavado previo. Se realizaron charlas sobre los aspectos técnicos de este proceso, y así se consiguió un mejoramiento de la calidad que pudo ser hilada sin dificultad.

Se implementaron talleres coparticipativos de elaboración de fieltro para el aprovechamiento de las fibras. Esta técnica de generación de la superficie textil fue bien recibida por las artesanas locales por la oportunidad que ofrecía para la elaboración de nuevos productos.

Otra contribución destacada en relación al cuidado del medio ambiente, fue la transmisión de técnicas de teñido con tintes naturales elaborados con flora de la zona por parte de los artesanos del lugar. Se sumó también la experimentación propia de los estudiantes que comenzaron a ensayar con diferentes elementos que tenían a disposición en su ámbito, fusionándolos con estos tintes.

DESARROLLO SOCIAL

Como profesores de una Universidad que es pública y generadora de conocimiento, sentimos el compromiso de contribuir por medio de nuestros proyectos de diseño lo cual implica promover un modelo de Universidad involucrada con la sociedad; una Universidad comprometida con su comunidad; que tenga claro que no se podrá desarrollar si su comunidad no se desarrolla; que defina su propuesta institucional atendiendo la pertinencia social de la misma; una Universidad que no considere antagónicos el compromiso social y la calidad académica; que reconozca la potencialidad de la producción colectiva de conocimiento y se involucre institucionalmente en la resolución de los problemas de los sectores postergados.

Tal como afirma Sylvia Valdés:

(...) si el discurso creativo estructural político-social y el de la superestructura están desfasados, si uno de ellos es revolucionario y el otro reaccionario la fractura se produce tarde o temprano. Es por lo tanto indispensable que los discursos creativos se armonicen en un solo pensamiento de vanguardia.

El desarrollo económico y político del capitalismo nacional e internacional ha frenado durante largos años este discurso. Es incapaz, en cambio, de frenar el pensamiento creativo que está en la base del mismo y que anuncia una transformación de las relaciones diversificadas propias del organismo social. (Valdés, 2004)

Si bien el discurso internacional en materia de innovación y creatividad, sigue en muchos casos desfasado de la realidad estructural como consecuencia

de la acción del capitalismo tardío y sus gestores financieros, en el plano nacional y en la región latinoamericana, se han abierto caminos de conciliación. La dinámica de la Extensión universitaria pública y el Plan Estratégico 2012-2015 del CIN dan cuenta de esta nueva armonía de los actores sociales

Al finalizar este proyecto, San Andrés de Giles recibió un beneficio a partir de las reflexiones conceptuales y la transferencia de diseño propios del ámbito académico para el mejoramiento de sus actividades productivas. A los docentes y estudiantes les aportó la experiencia de una recuperación de técnicas que se consideran “oficios perdidos” y que les sirvió para innovar en sus diseños, una oportunidad de traspasar (trascender) el aula y generar un vínculo con otra comunidad para la transmisión de saberes y la realización de una práctica profesional original y no emulada como lo exigen los intereses de las empresas. La conciencia de la simulación, el saber que no será materializado, evita la profundización en aspectos vinculados a la factibilidad real de la producción a la vez que libera a los estudiantes de la limitación que el desconocimiento tecnológico puede producir en su proceso proyectual.

Como conclusión se afirma que la sociedad en que habitamos está en constante movimiento y cambio. Las transformaciones llevadas a cabo, gracias a las innovaciones generadas en lo que es producido por la comunidad, abren nuevas posibilidades futuras y, de esta manera, se recupera el entusiasmo en el hacer. La valoración por el mundo natural crea conciencia acerca de la importancia de la preservación del medioambiente y de cómo ella influye en nuestra calidad de vida. El producto, concebido a través de estos factores y vivencias, refleja la mirada positiva, llena de esperanza y comprometida con el desarrollo social de nuestro país.

Notas

- Bhabha, Homi, 1990. *Nation and Narration*. London: Rutledge.
- Furtado, C., 2000. *El capitalismo global*, México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor, 2001. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- , 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Valdés, Sylvia, 2004. *Funciones formales y discurso creativo*. Cuadernos del Centro de Estudios y Comunicación, N° 16. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- , 2012. “Frente a la crisis internacional nuevos lenguajes y nuevos sujetos en América Latina”, en Centro Cultural de la Cooperación: *Anuario 2011*. Buenos Aires.

Anexo

FUNDAMENTOS GEOMÉTRICOS DEL MODELAJE

Cátedra: Marcela de Zen

Docentes: María Luisa González, Débora Rodríguez, Marina Britos, Magdalena Amado Olivi, Magalí Chamorro

Alumnos participantes en el proyecto UBANEX:

34811327	ALMENDRA OBANDO, Micsi Carol
34358257	ANSEDE, Federica
30887661	BISACCIA, María Laura
32944675	BLASCO, María Felicitas
34704531	CABRERA, Matías Nicolás
30602212	CARABAJAL JAURE, María Laura
31695034	CASTAGNONE, Gilda Melisa
32742595	D'AMICO, Débora Ayalén
33573046	DE FEO, Romina Gisele
34858848	DIAZ, Melanie Natalia
34643553	FLORES MONTES, Christian Gustavo
34782271	GIGANTE, Romina Natalia
35365489	GONZALEZ, María Clara
31050625	IANNUZZI, Georgina Aída
34956499	IZAGUIRRE RIBAS, María Candela
93851748	LEON MORALES, Jacqueline Jael
32036819	MADARRO, Mariana
30513980	MARTINEZ, Laura Rosana
32849503	MEDINA, Natalia Raquel
31974514	MEDINA RODRIGUEZ, Martín
32684124	OGLIO, María Eugenia
34538514	PAZ, Nadia Johanna
32676254	PESTARINO, Tatiana Anahí
34470999	QUIETA, Florencia
34037211	SANFELIU DEPEDRI, María Belén
32618154	SCHÖNFELD, Sabrina

34197324 SIMON BOLLINI, María Josefina
33833233 TEJERA MONTENEGRO, Alfonsina
31827140 TEJERINA, Fátima Edith
34452771 TITTOY, María Celeste
34230557 ARTANA, Antonella Lucía
34019458 BALLESTEROS, Sonia Melisa
33828164 BARRIOS, Yanina Denis
34447685 EDSBERG, Chantal
32873183 GARAY, Ainoa
34501087 GRAMAJO, Laura Analía
33569224 IBARRA AYALA, Flavia
35359821 MAGRINI, Julieta
34632420 MARCACCIO, María Celeste
31380429 MIGLIARO, Consuelo
32453772 NORRYH, Nicomedes
35167242 RODRIGUEZ, Julieta Alejandra
34991869 TEJO, Manuela
33944689 VACAS, Camila
34660815 VEGA, Ana Emilia
34621741 ZORATTINI, Ivana Micaela
33300030 CORDON LARIOS, Lucía
35325153 FERNANDEZ, Valeria Graciela
31999820 MACCHI, Cecilia Inés
32475215 MERA, Agustina



Universidad y sociedad en las carreras de diseño

Lucía Basterrechea

RESUMEN

El artículo relata la realización del proyecto UBANEX 2011 “Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles”. El proyecto se fundamenta en el convencimiento del compromiso que la Universidad debe mantener con los actores sociales, y en este caso se llevó a la práctica a partir de acciones de transferencia a la comunidad, con el objetivo de fomentar un diseño identitario y sustentable y de buscar nuevos escenarios para la producción artesanal.

La creación de nuevos espacios de conocimiento genera el compromiso y la apropiación de los productos tanto materiales como simbólicos, y constituye una forma de producción de nuevas capacidades transferibles en situaciones de trabajo. Esta “cultura de la formación” de la que habla Jean Marie Barbier debe considerar la evolución de la sociedad, e identificar las capacidades y los nuevos campos de actividad.

El proyecto surgió a partir de una vinculación entre la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y la Facultad de Ciencias Veterinarias con el propósito de producir un abordaje interdisciplinar que vincule las mejoras en la producción ovina y el posterior procesamiento de la lana con el valor agregado del diseño.

Uno de los objetivos fue transferir a la comunidad de artesanos fundamentos, técnicas y procesos de diseño de modo de jerarquizar la producción, incorporar valor y pertenencia identitaria a sus productos.

INTRODUCCIÓN

La educación debe recuperar la misión de democratizar el acceso a los bienes simbólicos y materiales y formar ciudadanos libres. Por eso es necesario instalar en las universidades la solidaridad y la capacidad de crear vínculos orientados al desarrollo del capital social en las comunidades. La trayectoria pedagógica de la Universidad de Buenos Aires ha permitido comprobar su vinculación con la sociedad y, en este sentido, la creación del Programa de Prácticas Sociales Educativas (Res. CS N°520/2010) es una oportunidad de instalar en las carreras de grado la idea de práctica social.

El diseño y ejecución de experiencias de práctica social exigirán de las instituciones y sus actores un esfuerzo de investigación y reflexión acerca de los modelos de práctica que ejercen, la capacidad para la formulación de nuevas hipótesis de investigación educativa, la garantía de coherencia con el marco conceptual, la seguridad necesaria para la integración de los

conocimientos así como para la inclusión de los contenidos disciplinares pertinentes y la decisión política necesaria para buscar respuestas a los problemas latentes y los emergentes, por los cuales se fundamenta su permanencia institucional.

La actividad de interacción y fuerte vinculación comunitaria instala no sólo la importancia de la formación en “la realidad” de los alumnos de la carrera, sino la necesaria evaluación y articulación entre Universidad e instituciones, a fin de producir un servicio comunitario útil, ético y socialmente válido, brindando a los estudiantes una capacitación que los aproxime a su futura inserción laboral.

En coherencia con este pensamiento, en el contexto de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, el equipo de trabajo de la cátedra Valdés de Historia I y II se ha propuesto articular las actividades en aula y taller con la práctica social. Este trabajo resume la experiencia llevada a cabo en localidades del partido de San Andrés de Giles con el subsidio de la Universidad de Buenos Aires (Proyecto UBANEX 2011 “Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles”).

MARCO TEÓRICO

En su libro *La universidad popular del siglo XXI*, Boaventura de Sousa Santos dice:

La ecología de los saberes es un conjunto de prácticas que promueven una nueva convivencia activa de saberes (...). Implica una amplia gama de acciones de valoración, tanto del conocimiento científico como de otros conocimientos prácticos considerados útiles, compartido por investigadores, estudiantes y grupos de ciudadanos, sirve de base para la creación de comunidades epistémicas más amplias que convierten a la Universidad en un espacio público de interconocimiento (...) (De Sousa Santos, 2006: 69)

Boaventura de Sousa Santos propone, para las reformas que necesita la Universidad pública en el siglo XXI, algunos principios orientadores, entre los que se encuentra la extensión universitaria y la investigación-acción. Las actividades de extensión deben tener como objetivo prioritario el apoyo solidario para la resolución de los problemas de exclusión y de discriminación social. La investigación-acción consiste en la definición y ejecución participativa de proyectos de investigación involucrando a las comunidades y a las organizaciones sociales (De Sousa Santos, 2006: 67). Es el aprendizaje a través de la reflexión, “allí donde tiene lugar la acción”.

La vinculación entre la Universidad y la sociedad se construye articulando las múltiples expresiones y demandas sociales y las formas de producción del conocimiento. La expresión “investigación-acción” fue acuñada por Kurt Lewin (1988), quien la diseñó como un modelo en espiral.

De esta manera el equipo de trabajo adhiere al concepto de *investigación-acción* que implica el compromiso de la Universidad con los actores sociales superando la verticalidad en la transmisión de saberes, ya que el conocimiento es entendido en términos de mutuo intercambio y considerado valioso no sólo por las transformaciones que se espera producir en la comunidad de destino, sino también por los aprendizajes de los que se nutrirán los estudiantes.

La investigación-acción se centra en el descubrimiento, aclaración y resolución de los problemas que se enfrentan para concretar cotidianamente los valores de una práctica, ya sea educativos o de bienestar (Elliot, 2000).

La cátedra se encuentra conformada por investigadores/docentes de la UBA pertenecientes a disciplinas diversas pero nucleados en torno al conocimiento de la historia del Arte y del Diseño. En algunos casos, las formaciones académicas se desarrollan en la Universidad de Buenos Aires y estuvieron o están en relación con beca de investigación en el CONICET y UBACyT; asimismo, en otros casos, las prácticas profesionales se desenvuelven en ámbitos nacionales o municipales tales como museos, galerías y gestión cultural.

El dispositivo pedagógico se basa en la complejidad (Morin, 2007) y en la multirreferencialidad; porque sólo en el pensamiento complejo incluimos la diversidad, la heterogeneidad, la temporalidad, la pluralidad de dimensiones y cruces que constituyen el campo de lo pedagógico. Y de acuerdo con Ardoino (1977), “reconocer y postular la complejidad de una realidad es, además, admitir su naturaleza a la vez homogénea y heterogénea, su opacidad, su multidimensionalidad exigiendo entonces para una comprensión más fina una ‘multirreferencialidad’”.

Marta Souto (2009: 437) ha investigado los grupos y dispositivos de formación y ha distinguido el concepto de “dispositivo” del de “método”. Se rescata esta distinción para abordar así el taller proyectual y el enfoque multidimensional que tiene en tanto campo complejo, intersubjetivo, espacio de luces y sombras, con pliegues que llevan a observarlo, analizarlo, descubrirlo.

Este concepto de dispositivo retoma el de Foucault en tanto redes de micropoderes y también disposición para lograr algún fin (conocimiento).

ENFOQUE DIDÁCTICO

Hacia el final del siglo XX, investigadores como Jean Lave (2001: 20) consideran al aprendizaje como un tipo de práctica social definida en relación con los contextos de actividad y no con estructuras autocontenidas.

Su enfoque se orienta hacia los procesos de coparticipación, lo cual lleva a crear el concepto de *aprendizaje situado*. La práctica y la participación, para esta autora, implican compromisos sociales que proporcionan el contexto apropiado para que el aprendizaje ocurra.

La problemática de la enseñanza, de acuerdo con Camilloni (2006: 30), debe encararse como un trabajo de intervención social. No es una tarea de

lectura de la realidad y de mera descripción, ni tampoco sólo de explicación de lo social, sino que es una acción que implica intervención.

El currículo se configura al seleccionar y organizar los contenidos de conocimiento y la metodología como respuesta a la búsqueda de significado de los estudiantes, comprobando después de sus respuestas la calidad de “pertinentes” respecto de sus intereses. Consistirá en objetos de pensamiento, situaciones, problemas y cuestiones capaces de desafiar, activar y ampliar las capacidades naturales del ser.

La teoría curricular que subyace en la propuesta de la cátedra plantea que la enseñanza deja de considerarse un proceso de adaptación o acomodación de la mente a las estructuras del conocimiento, sino que existe un proceso dialéctico en el que el significado y la pertinencia de las estructuras se reconstruyen en la conciencia históricamente condicionada de las personas cuando tratan de resolver situaciones.

Las actividades son la manera de llevar a cabo las estrategias metodológicas o experiencias de aprendizaje. Durante su desarrollo, el estudiante construye el conocimiento; el docente es mediador de esa construcción.

Dice Doyle (1985) que las “tareas” organizan la cognición de los estudiantes; el término “tarea” centra la atención en tres aspectos del trabajo: los productos que expresan los estudiantes, las operaciones que son usadas para generar ese producto y los recursos disponibles. De acuerdo con Doyle, una manera de estudiar los procesos mediadores en el contexto de la clase es concentrarse sobre las tareas académicas que los estudiantes deben realizar.

Jean Marie Barbier (2007) distingue tres mundos: el de la enseñanza, el de la formación y el de la profesionalización. El primero se basa en la hipótesis de la transmisión y la apropiación del conocimiento. El mundo de la formación se centra en la hipótesis de la transferencia de capacidades, supone el desarrollo de capacidades en el sujeto, se vincula a actividades y acciones. En la formación la intención es generar aptitudes (o capacidades iniciales), habilidades. Si bien los saberes y el conocimiento se relacionan con lo mental, las capacidades son para la acción, transferibles en otro momento a desempeños profesionales que las actualizan. Estos conceptos parecen centrales para el aprendizaje en las carreras de diseño. Específicamente en el campo humanístico el estudiante debe desarrollar la habilidad de pensar críticamente; formarse para problemas transdisciplinarios y a la vez mejorar la competencia para diseñar, así como integrar aspectos tecnológicos y sociales del diseño.

Debe estimularse la reflexión acerca de las relaciones entre el contexto sociocultural, las expresiones artísticas y técnicas de la historia humana y la percepción del observador. Los docentes son, en gran medida, traductores constantes de la realidad y procuran ayudar a constituir dinámicas creativas. Las nuevas generaciones de estudiantes tienen la responsabilidad de conocer el valor de los aportes locales y en el caso de ser necesario compartir estrategias de intervención y utilizarlas a favor de la comunidad.

En el aspecto social, con estrategias diversas y soluciones de diseño variadas, se atendió, en primer lugar, a la necesidad manifiesta de la comunidad de incorporarse con su producción a la realidad económico-social inmediata. En particular la memoria y los eventos relacionados con las identidades en movimiento, la migración, el exilio y la diáspora son temas que conducen la elección de las diferentes herramientas del diseño que llevan a la concreción de las obras.

Durante la transferencia de los conocimientos del grupo de docentes y estudiantes hacia la comunidad se intercambiaron diagnósticos, evaluaciones y autoevaluaciones. Orientar la actividad académica hacia tópicos sociales es una clave que abre una nueva compuerta hacia la comprensión de los desafíos del diseño.

DESARROLLO DEL PROYECTO

Se programó realizar diferentes talleres que acercaran a la comunidad las herramientas básicas del proceso de diseño. Además de estas actividades previstas se incorporaron dos cátedras, una relacionada con la temática de la producción local y rural, y la otra con el diseño. Por solicitud de integrantes de la comunidad se incorporó un taller de iniciación a la técnica del fieltro; mediante la producción de un paño, con el proceso interactivo de cada paso hasta llegar al resultado final, los participantes pudieron ver el resultado de su tarea al finalizar el taller de ese día. En este proceso se estimuló la participación de los integrantes, quienes, con gran entusiasmo, vieron progresar la muestra de fieltro, tanto en su fase técnica como creativa.

Otro taller se orientó hacia la creatividad relacionada con la identidad; se proyectaron imágenes de diferentes propuestas de diseño en las cuales se presenta el tema de identidad local aplicada a la producción artesanal. En la segunda mitad del taller, los participantes trabajaron con materiales textiles, lanas, y otros elementos. Se pidió la creación de una imagen relacionada con un estado de ánimo personal. Las imágenes obtenidas resultaron de un gran contenido emotivo.

En el taller de identidad aplicada a la producción local se contó con la colaboración del Municipio, quien convocó en esta ocasión a los participantes, se ocupó del transporte y ofreció la Escuela de Estética para su desarrollo. Este taller se realizó en la ciudad de San Andrés de Giles con la intención estratégica de sumar al proyecto a otros artesanos de la zona y extender la invitación a diversos actores culturales de la comunidad (productores, artistas, escritores). De esta manera se intentó promover la construcción simbólica de lo identitario con el aporte de las diferentes voces del medio social.

Entre los participantes estuvo presente un historiador de la zona, quien colaboró con sus investigaciones acerca de la historia, del uso de los tintes naturales de la región. Luego de una introducción con imágenes en la que se pre-

sentaron experiencias performáticas de artistas latinoamericanos que trabajan el tema de la identidad, se invitó a los participantes a hacer una recorrida por el barrio recolectando elementos diversos presentes en las calles. El propósito de este ejercicio se orientaba a la búsqueda de colores, formas y texturas representativas de la localidad. El resultado obtenido fue de gran impacto estético y permitió captar el repertorio cromático y formal.

A partir de la experiencia descripta se incorpora al proyecto la cátedra de Medios Expresivos I y II de la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil cuya Profesora Titular propone como trabajo para sus estudiantes el diseño de un abrigo o poncho resemantizando esta prenda de tipología tradicional. Este ejercicio suponía la elección de elementos identitarios del partido de San Andrés de Giles para luego volcarlos al diseño. Cada estudiante investigó acerca de colores, formas, objetos y elementos locales e historias de la vida cotidiana; con los datos de este análisis elaboraron propuestas representativas del lugar, sus costumbres, medio natural. El resultado obtenido permite observar la captación de signos identitarios que emergieron en la interacción con la comunidad,

Se incorporó también al proyecto la Cátedra libre Horacio Giberti de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Al finalizar las actividades se realizó una exposición de los trabajos de los estudiantes de la cátedra de Medios Expresivos, el rediseño del poncho y la propuesta de accesorios o calzado con diferentes técnicas textiles, tejido o fieltro.

Los estudiantes llevaron un cuaderno o bitácora en el que registraron las experiencias, relatos e impresiones personales a lo largo de las diferentes acciones, y también recomendaciones y nuevas ideas. Esta bitácora se completó con un relevamiento de imágenes (fotográfico y videográfico). En el último mes del proyecto, se presentó un informe de las actividades desarrolladas, los resultados observados y sus conclusiones.

Los resultados se registraron a través de fotos y videos y fueron comunicándose periódicamente a través de un blog. Se realizó un video de entrevistas y comentarios sobre la experiencia de este año de proyecto entre los participantes, estudiantes, docentes y comunidad del lugar. El Centro Cultural de la Cooperación brindó su apoyo para la publicación de los resultados del proyecto.

RESULTADOS OBSERVADOS

Este proyecto planteó centrar la vinculación de la Universidad con la sociedad desde una perspectiva determinada por la necesidad de crear en el seno de las carreras nuevos caminos que la relacionen con la sociedad, con sus instituciones y las personas, a través del desarrollo de actividades socialmente establecidas. Estas formas de vinculación deben favorecer el desarrollo del potencial humano involucrado y formular nuevas concepciones acerca de los fines y bienes implicados en el proceso educativo ubicando a esas formas de vinculación como un proceso educativo y curricular. Se esta-

blece así una permanente resignificación de la relación entre la Universidad, el Estado y la sociedad.

De esta manera, se posiciona la responsabilidad social y cívica de la Universidad como un componente del mismo nivel que la investigación y la docencia y se plantea a la extensión universitaria adecuadamente programada y evaluada como una estrategia eficaz para instalar una reflexión referida a la calidad universitaria.

En el desarrollo del proyecto se orientó la práctica de extensión a:

- a) estimular la investigación transdisciplinar como parte central de la misión universitaria, superando las formas departamentales tradicionales.
- b) promover la movilidad de docentes y estudiantes esencial para la libre circulación del conocimiento.

En la comunidad, el diseño funcionó como dispositivo para la convivencia cotidiana, quienes integraron el programa participaron activamente de experiencias colectivas coordinadas, conversaciones y debates culturales con invitados de distintas áreas del conocimiento.

Los resultados que se observaron fueron:

- la puesta en valor por medio del diseño de las producciones artesanales de lana;
- la construcción de identidades que dialoguen con lo local y se reflejen en la producción artesanal como rasgos distintivos;
- los estudiantes participantes construyeron aprendizajes que articularon la teoría con la práctica incorporando una dimensión social del diseño.

A partir de la ejecución del proyecto el diseño participativo se vuelca hacia el otro, el que participa y se entiende que no existe sin este. Esta participación implica comunicación, relación, atención y, en este contexto, la historia del diseño se convierte en medio de comunicación alternativa para hacer circular con eficacia la información, generando nuevos contextos de integración y circulación de conocimientos. La incorporación de estas audiencias tiene efecto multiplicador y propone una base para solucionar necesidades sociales.

A través de la posibilidad expresiva que ofrecen las técnicas artesanales, económicas y fáciles de aplicar, se propone otra perspectiva con mucho más amplio acceso de las comunidades.

Las municipalidades, núcleos políticos o movimientos sociales podrían utilizar formas o metodologías de diseño participativo o relacional para denotar conciencia social, observándose un mayor interés por integrar, desde lo institucional, a las mayorías en programas de participación, creación y renovación cultural. Estas formas pueden, a través del diseño, promover además formas productivas artesanales que impliquen añadir valor agregado a la producción artesanal.

De esta forma de funcionamiento del diseño se espera que los artesanos emprendedores de la comunidad puedan organizarse en forma permanente bajo distintas modalidades asociativas y participativas para defender sus intereses y dialogar con las autoridades locales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El diseño participativo está asociado a las conquistas de las prácticas artísticas que buscaron, a lo largo de la historia, acercar el arte a la vida. Lenguajes y movimientos que consolidaron la base para el desarrollo y la aceptación por parte del público de un arte participativo. Es así que las prácticas artísticas, artesanales y de diseño comparten en común todo un acervo de imágenes que constituyen la dimensión amplia de la cultura visual.

La acción cultural emprendida por pobladores, estudiantes y docentes a través de una interrelación de eventos y experiencias focalizadas en el diseño participativo no sólo se reduce al plano de la valoración y la resignificación estética de la producción individual, sino al reconocimiento de la creación colectiva como hecho social, acompañado por el respaldo de las instituciones municipales.

Esto demuestra que a través de la revalorización del diseño como acción colectiva se pueden hacer aportes fundamentales en el plano social capaces de inducir cambios paradigmáticos en la sociedad que promuevan, desde una perspectiva progresista con sentido universal, el desarrollo de la conciencia creativa de estudiantes, artesanos y ciudadanos.

En el contexto mundial, la responsabilidad social y cívica de las instituciones de educación superior ha adquirido un protagonismo que posiciona a la extensión no como un tercer componente marginal a la investigación y a la docencia sino integrada en ellas y empleando las metodologías pertinentes.

El proyecto se instaló reconociendo una de las preocupaciones del mundo actual: la grieta existente entre el conocimiento generado por la investigación y su aplicación social. Por lo tanto, se orientó a una vinculación entre la Universidad y la sociedad con mayor integración y capacidad de respuesta y espera alcanzar impacto traducible en el fortalecimiento de investigaciones con fuerte impronta educativa y social.

Para concluir, resulta significativo destacar que los estudiantes se involucraron bajo la premisa del intercambio y los aprendizajes que se construyen a través de las acciones con las comunidades. Es decir, las consignas propuestas estaban dirigidas a evitar el concepto de transmisión vertical de saberes desde la Universidad hacia la sociedad sino que su formación como diseñadores con responsabilidad social se enriqueció mediante las actividades compartidas durante la ejecución del proyecto.

Bibliografía

- Ardoino, Jacques, 1977. *Educación y política*. París: Flammarion.
- Barbier, Jean Marie, 2007. “Conferencia dictada en la Universidad de Talca”, mayo de 2007.
- Chaiklin, S.; Lave, J. (comp.), 2001. *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Sousa Santos, Boaventura, 2006. *La universidad popular en el siglo XXI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial Fac. de Cs. Sociales.
- Doyle, W., 1985. “La investigación sobre el contexto del aula: hacia un conocimiento básico para la práctica y la política de formación del profesorado”, en *Revista de Educación*, N° 277, mayo-agosto, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, España.
- Edelstein, Gloria, 2002. “Problematizar las prácticas de la enseñanza”, en Mainero N., Guzmán L. (comps.), *Alternativas. Educación Superior. Antecedentes y propuestas actuales*, Año VII, N° 26. San Luis.
- Elliot, John, 2000. *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata.
- Kemmis, S., 1988. *Cómo planificar la investigación-acción*. Barcelona: Laertes.
- Lucarelli, Elisa, 2009. *Teoría y práctica en la universidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Morin, Edgar, 2007. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Souto, M., 2009. “Imaginario grupal y formaciones grupales en torno al saber”, en *Educação: Revista do Centro de Educação UFSM*, Santa María, Brasil, (34:3. 437-452).



Diseño y artesanía: debates en torno a la producción de objetos

Rosa Chalkho

LOS DISCURSOS EN TORNO AL DISEÑO Y LA ARTESANÍA

Los conceptos de diseño y artesanía invisten de valor positivo a los objetos. Algo “de diseño” o “artesanal” adquiere mérito como si mágicamente las denominaciones lo enriquecieran. Más allá de las estrategias de ventas para la denominación de productos que eligen ponderar lo artesanal o el diseño, resulta interesante discutir los alcances de estas categorías, de lo que ellas significan en los discursos sociales; y por otro lado, de las condiciones de producción en las que el diseño y la artesanía están inmersas y se desarrollan. Este ensayo analiza las relaciones entre el diseño industrial y la emergencia del diseño artesanal, considerando las denominaciones históricas y la realidad de los países latinoamericanos y sus frágiles procesos de industrialización.

Las ideas asociadas a lo artesanal son diferentes a las del diseño, aunque el surgimiento de un campo relativamente nuevo dado por la conjunción de ambos en la denominación “diseño artesanal” potencia sus ventajas, abre nuevos campos y también permite el planteamiento de nuevos debates y cuestionamientos en torno a las delimitaciones disciplinares; es decir: qué se conserva dentro del campo del Diseño, qué producciones pugnan por entrar y qué otras lo desbordan. La pregunta inicial podría sintetizarse en ¿cuáles son las alternativas e instancias del diseño industrial en los países latinoamericanos con bajos niveles de industrialización?

LOS VAIVENES HISTÓRICOS

La artesanía como campo o el concepto de “lo artesanal” como categoría discursiva tiene al menos dos orígenes evidentes: por una parte, la denominación antropológica aplicada a la producción de objetos de las culturas del pasado o periféricas; y, por otro lado, la denominación surgida luego de la Revolución Industrial para designar toda la producción de objetos que no se rige por el sistema industrializado. Es decir, antes de la industrialización, toda la producción de bienes era artesanal, en tanto que su valor no estaba dado por la mera intervención de lo manual sino por la calidad y tradición de los oficios.

Probablemente la ponderación de lo artesanal como sinónimo de calidad, originalidad y artísticidad haya sido, en parte, acuñada por el movimiento inglés surgido en reacción a la industrialización *Arts and Crafts* (Artes y Oficios) en la segunda mitad del siglo XIX. Con William Morris a la cabeza de una empresa de fabricación artesanal de mobiliario y objetos “Morris and Company”,

el *Arts and Crafts* propone una vuelta al pasado sin maquinarias, una reacción a la alienación fabril y a sus productos resultantes como muecas o copias de baja calidad de la añorada mano humana. El caldo de cultivo es el socialismo utópico de Morris, la añoranza de un medievalismo edulcorado y, valga la contradicción, una exaltación del buen gusto burgués.

Este desprecio por los objetos industrializados y por sus modos productivos trae como contrapartida la exaltación de la calidad y dedicación de lo artesanal, discurso que perdura hasta nuestros días.

Existe una herencia discursiva en la concepción de la artesanía acuñada en la Europa decimonónica, romántica y reactiva al positivismo, pero no por ello menos eurocéntrica que la versión colonialista. Esta visión neo-colonial aplicada a la producción de objetos traza una división mundial de la producción simbólica, que de manera paternalista considera a lo artesanal como una práctica de antaño, y que en su versión benefactora puede ser mirada como la conservación de tradiciones culturales ancestrales, comercializada como souvenir de viajes o sostenida como reflejos de una deseable “biodiversidad” de la producción humana. El rostro más nefasto de esta visión es la condena a los pueblos latinoamericanos a conservar sus tradiciones como “museos antropológicos vivos”. Por otro lado, acarrea implicancias en la comercialización, donde en ocasiones las cadenas de valor dan por resultado productos a precios exorbitantes en las bocas de expendio que han sido elaborados por artesanos pobres, que venden las artesanías para su subsistencia.

Desde una perspectiva histórica, lo que llamamos artesanía en la actualidad era el único modo de producción anterior a la Revolución Industrial; la actitud de compra de las artesanías también involucra a una nostalgia por un mundo perdido y por la relación de los objetos tratados con las manos. Siguiendo esta línea de reflexión, es posible aplicar el concepto de *aura* de Walter Benjamin para los objetos artesanales, que resultan investidos con las condiciones de pieza única e irrepetible, tocada por la mano del artesano como referente de toda su cultura; convirtiéndose así en un objeto dilecto como recuerdo de viaje.

Las terminaciones irregulares, lo desprolijo y hasta lo tosco se convierten en aspectos valorados como signos orgánicos de la hechura a mano y como huellas de una ontología que es propia a cada pieza y a cada tiempo en que fue realizada. En este sentido, otra de las variables que juegan en la constitución del valor de lo artesanal es el tiempo de manufactura que importa su realización. La precisión, la estandarización, la alienación y la repetición como atributos de la máquina son opuestas al discurso de la artesanía.

Por otro lado, de manera contraria a estos supuestos, hay ejemplos de producción semi-industrial de artesanía, con modos de producción seriada que aparecen ocultos para el consumidor, quien no compra el producto de manera aislada, sino que se apropia de sus atributos culturales como “recuerdo o pedazo material” de un viaje o experiencia. Un ejemplo de estas producciones es una parte de la industria artesanal de Bolivia con la fabricación del textil

aguayo y la producción de piezas con esta tela (bolsos, muñequitos, mantas, etc.) comercializados en ferias y tiendas del norte argentino como “realizados en origen” pero provenientes de maquilas bolivianas.

El discurso de la artesanía no es el único ponderado socialmente, también la tecnificación, la máquina y por consiguiente, el diseño industrial son conceptos que invisten de valor a productos, y además las dos actitudes, la del valor artesanal y la del valor del diseño, no son contradictorias. Una misma persona puede hacer jugar estas dos valoraciones frente a situaciones de compra diferentes, el deseo de poseer lo artesanal, único y orgánico y el deseo sobre lo producido por métodos tecnológicos sofisticados y casi perfectos. Lo interesante es que esta dualidad puede producirse sobre una misma categoría y tipología, como por ejemplo enseres y vajillas, indumentaria o calzado.

También el discurso industrialista o filo-tecnológico tiene un derrotero histórico que encuentra movimientos y actores sociales que lo motorizaron, como el futurismo italiano y el constructivismo ruso plasmado en Vjutemas (Talleres técnico-artísticos superiores del Estado) por el lado de las vanguardias. También en este sentido Le Corbusier, por ejemplo, considera a la máquina como fuente de inspiración para la arquitectura, como cambio frente a la histórica inspiración en la Naturaleza (Maldonado, 1993), el movimiento *cyberpunk* de fines de los 70 combina deseo y detracción: las máquinas y los avances tecnológicos constituyen su estética y al mismo tiempo su objeto de crítica. Tomás Maldonado en *El diseño industrial reconsiderado* da cuenta de la construcción de este relato fantástico en torno a la tecnificación:

A partir del siglo XVII empieza a proliferar una literatura en la que se presenta las máquinas como instrumentos capaces de asegurar a los hombres la felicidad en la tierra, y quizá también fuera de la tierra. Se describen sociedades y ciudades ideales que existieron en el pasado, o que se prevén en el futuro, en la que la máquina es un factor de optimización de las relaciones entre los hombres, y a veces también entre los hombres y la naturaleza. El sueño -retrospectivo o prospectivo- de una vida mejor es aquí un sueño de artefactos. (Maldonado, 1993: 19)

Los dos discursos o cadenas de valor, el artesanal y el tecnológico, forman la cara y contracara de una misma moneda. El relato de la artesanía está asociado a lo ecológico, lo natural, lo verdadero o lo “humanizado” y hasta a lo espiritual, al ser hecho con las manos y constituirse en símbolo de una cultura con sabidurías ancestrales. El relato del diseño se basa en los ideales modernos del progreso, la belleza de la máquina y la adoración a la tecnología como principal benefactora de las mejoras en la calidad de vida.

La constitución disciplinar del diseño está sujeta a controversias, y parte de estas discusiones se desatan a partir de los discursos que intentaron hegemonizar el relato, canonizando la línea histórica de los acontecimientos del diseño que conjugan héroes y objetos como hitos que confirman una definición legítima de límites y alcances disciplinares. El choque con el “relato oficial”

comienza por territorializar el estudio, es decir, analizar cada contexto y cada emergencia en un análisis que pondere más las particularidades en las definiciones prácticas que los intentos de acomodar todos los hechos al canon.

La misma Bauhaus en cada época va amasando definiciones diferentes para lo que el diseño es o debe ser, y estas definiciones son también alambrados y balizas entre el campo del arte, la producción industrial y la arquitectura. En tanto que en sus comienzos la filiación con el arte es sumamente estrecha, y casi se podría asumir que el diseño es un arte con intentos de masificación aplicado a los objetos, la siguiente etapa aborda un intento de independencia de lo artístico y una cercanía a la producción. Un ejemplo paradigmático de estas transformaciones se puede apreciar en dos sillas diseñadas por el entonces estudiante de la Bauhaus Marcel Breuer: la *Silla africana*, diseñada junto a Gunta Stölzl en 1921 y la silla *Club Chair B3* de 1926, popularizada luego como *Wassily* en homenaje a Wassily Kandinsky. La primera está realizada en madera y textil, en una factura totalmente artesanal, pintada a mano y con la particularidad que el textil del espaldar está realizado en telar utilizando los laterales de madera como los bastidores en donde ancla el tejido; si bien su morfología es innovadora, como objeto está más cerca de lo artístico que de la producción industrial a escala. Cinco años más tarde Breuer presenta la línea de sillas y sillones *Club Chair* como resultado de experimentar con el caño de acero curvado como material dilecto de la cultura industrial. Para sorpresa del propio Breuer la silla es recibida con entusiasmo y producida con éxito por su flamante empresa Standard-Möbel en Berlín. Marcel Breuer escribe a propósito de su asombro ante la popularidad que adquiere la silla Wassily:

Dos años más tarde, cuando vi la versión definitiva de mi primera silla informal Chair Club metálica pensé que, de todos mis trabajos, esta pieza es la que levantaría más críticas. Es mi trabajo más extremo, tanto en su aspecto exterior como en el uso de materiales; es la menos artística, la más lógica, la menos “confortable”, la más mecánica. Sin embargo sucedió todo lo contrario de lo que yo había pensado.¹ (Breuer, 2009: 204)

El ejemplo da cuenta de un quiebre en la producción de los objetos y como en cualquier cambio, también el propio creador se ve sorprendido por un clima de época que de alguna manera “esperaba” su invento.

En los Vjutesmas, la emergencia de los diseños aparece fuertemente vinculada a lo político, los artistas ligados a la revolución bolchevique rechazan las formas y la mercantilización del arte burgués proponiendo como contrapartida un arte en estrecha relación con la vida cotidiana. De esta manera, el arte se pone al servicio de la producción de objetos, los artistas imbuidos en la experimentación de las vanguardias históricas, en especial el suprematismo de Malevich se denominan a sí mismos “constructivistas” justamente para reafirmar esta aplicación del arte a la producción. Si bien Vjutesmas es contemporánea de Bauhaus (fue

¹ Comillas en el original. La traducción es de la autora.

creada por un decreto de Lenin en 1920) y su nivel de experimentación y creación fue magnífico, fue en parte relegada del relato histórico oficial del diseño durante mucho tiempo. Paradójicamente, sus profesores: El Lissitzky, Melnikov, Stepanova, Rodchenko y Tatlin, entre otros, sí figuran en las letras doradas de la historia del Arte, pero la filiación institucional del grupo constructivista con esta escuela como germen del diseño no está demasiado destacada.

En este grupo de vanguardia de la URSS de los años 20, el diseño de objetos, textiles, espacios, muebles es consecuencia de una utopía y de una ideología transformadora, como lo expresa El Lissitzky:

(...) la vanguardia debe contribuir de forma práctica a la creación de la nueva sociedad “convirtiéndose en modeladora de la conciencia social y organizadora responsable de nuestra entera cotidianeidad” y haciendo plenamente suyos los conceptos de “el arte a la vida” y de “el arte es uno con la producción”. (Lodder, 2011: 108)

Este impulso creador idealista asociado al diseño y la producción de objetos e imágenes de potencia transformadora en lo social es piedra fundamental en Bauhaus y Vjutesmas, pero también aparece en las Arts and Craft y emerge de manera excepcional en Argentina y Chile de la mano de los movimientos Madí, Arte Concreto-Invencción y Perceptismo. Alejandro Crispiani en su libro *Objetos para transformar el mundo* investiga estos movimientos sintetizando ya desde el título el espíritu utópico asociado al diseño como un “deber ser” del arte.

La impronta moderna derivada de estas escuelas es la que imprime el carácter para el nacimiento e institucionalización del diseño en la Argentina, con rasgos similares al respecto en Chile y Brasil. Las políticas desarrollistas de la década del 60 van asociadas también a un acompañamiento empresario innovador, como los productos y las publicidades de la empresa Siam - Di Tella.

Como lo analiza exhaustivamente Verónica Devalle en *La travesía de la forma* (2009), la impronta inicial del diseño industrial acuñado en este contexto rota hacia el diseño gráfico que estalla en la matrícula de las universidades en la década de 1980, como consecuencia también de la rotación de una economía cuyo sustento ideal fue la producción industrial, hacia una economía globalizada y liderada por las empresas de servicios. De un sistema económico basado en la demanda y en la producción de comodities a una economía de la oferta y el consumo, la llegada masiva de las multinacionales, las marcas, la publicidad y los servicios especialmente en la década de los 90 confirman este desarrollo gráfico como diseño dilecto de una época. Devalle hipotetiza justamente que estas características en términos de los cambios en la producción mundial y, en especial, la ecuación particular que repercute en la Argentina son las condiciones de posibilidad para la explosión de la cultura visual que aparece sintetizada en lo discursivo en frases como “la civilización de la imagen” o “una imagen cuenta más que mil palabras”.

En síntesis, se han analizado largamente y desde varias disciplinas los alcances y sentidos de esta cultura visual pero, en cambio, hay poca tradición

en la consideración de los sistemas de producción de imágenes y objetos: el campo de los diseños, su institucionalización, las academias, las prácticas profesionales y las características laborales de la actividad, etc.

Esta nueva versión del capitalismo dominado por el sistema financiero, la circulación y el flujo “inmaterial” del capital tiene su correlato en los sistemas de circulación de las imágenes. La expresión metafórica de la cultura visual refleja también las relaciones inmateriales del dinero y su circulación: el diseño digital, el diseño web y el diseño audiovisual digital son, entre otros, una interesante expresión metafórica de esta circulación virtualizada de contenidos, que además han transformado la imagen en meta imagen: en el contexto de la lógica de la navegación y la topología de la web, la imagen está conformada por la interfase que se ve y por todo un imaginario de interfases que forman el sitio, la arquitectura de la información, el hecho de saber que atrás de un *click* existe otra imagen y otro contenido ha transformado los modos de producción, circulación y recepción del diseño.

El diseño industrial también ha rotado hacia la imagen, es decir, hacia una faceta estetizada de la producción de los objetos. Muchos objetos llamados de “diseño” pertenecen a la decoración, a los *gadgets* tecnológicos y, en el peor de los casos, contribuyen a la acumulación de objetos con baja funcionalidad y alto valor estético: adornos ingeniosos, artículos de bazar, juguetillos, etc.

El contexto para este desborde de objetos es la ya mencionada economía de la oferta, o mejor dicho de la sobre-oferta; donde las transformaciones en los modos de consumo han cambiado, aproximadamente a partir de la década de 1960, de la compra por necesidad a la compra por tentación.

En este contexto de dominio de la imagen digital y la imagen virtual ¿qué lugar ocupa el diseño industrial? En los países industrializados, el diseño no ha abandonado su trabajo de fondo para la industria de complejidad: automóviles, maquinarias, equipos para la medicina, etc. siguen siendo objetos de estudio u “objetos del diseño” que se suman también a bonitos sacacorchos, lapiceras o floreros inflables.

En Argentina, pareciera que el destino del diseño industrial serán las sillas, las lámparas y los objetos decorativos comercializados a alto coste en las tiendas “de diseño” del barrio de Palermo. En cualquier caso, el proyecto moderno encarnado especialmente en el diseño industrial está en crisis.

¿QUÉ DISEÑA EL DISEÑO INDUSTRIAL?

La denominación diseño industrial acarrea algunos problemas en su origen que subsisten hoy en día a la hora de delimitar sus alcances profesionales y disciplinares. En primer lugar, designa al procedimiento o método con el que se van a fabricar los productos y no qué tipo de productos diseña. A diferencia de otros diseños (textil, indumentaria, gráfico, audiovisual, etc.)

que hacen referencia a una categoría de objetos a diseñar, el diseño industrial alude al modo en que se van a producir: los métodos y procesos industriales. Por otro lado, los procesos industriales no son exclusivos del diseño industrial, sino que también son el modo de producción de otros diseños como por ejemplo el textil, que además fue una de las primeras actividades en pasar del artesanado a la industria.

Respecto a esta particularidad, Tomás Maldonado en su libro *El Diseño Industrial reconsiderado* (1993) discute los atributos históricos del diseño industrial y reflexiona acerca de su distinción disciplinar de la ingeniería. De manera lúcida dirime la conocida antinomia entre forma y función al tomarlas como dos variables (entre otras más) cuyas implicancias son epocales y particulares; los aspectos estéticos y funcionales cobran preponderancia o quedan relegados de acuerdo al momento y al producto.

Una mención aparte para Maldonado merece el diseño de productos con motores o máquinas (autos, electrodomésticos, computadoras, etc.) que necesitan una envoltura para ocultar y proteger sus mecanismos, para los cuales el diseño industrial se ocuparía de las formas estéticas de carcazas y carrocerías para un interior mecánico a cargo de los ingenieros. Esta línea abonaría la hipótesis formalista del diseño industrial adoptada en ese momento por el ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design) (Maldonado, 1993).

Desde hace algún tiempo breve, ha comenzado a circular en los discursos la categoría de *diseño de objetos*, que aunque resulta imprecisa, pretende subsanar el problema del proceso industrial como definitorio de la disciplina.

DISEÑO INDUSTRIAL EN PAÍSES POCO INDUSTRIALIZADOS

La mayoría de los países de América Latina padecen economías poco industrializadas, y dentro del panorama de la industria, las mayores falencias están en el sector de la industria pesada y de las llamadas industrias tecnológicas. En la Argentina desde mediados del siglo pasado los incipientes procesos industrializadores sufrieron el castigo de políticas poco proteccionistas (en el mejor de los casos) o directamente destructoras del sistema productivo como en la última dictadura militar y las políticas neoliberales de la década del 90. El plan económico de José Martínez de Hoz en 1976 produjo un incremento de la especulación financiera, un fuerte endeudamiento externo y un dólar barato cuya consecuencia directa fue el desfinanciamiento del sistema productivo local, la pérdida de competitividad por la relación cambiaria y el aluvión de importaciones beneficiado por las reducciones a las retenciones. La llamada “bicicleta financiera” termina por estrellarse en 1980 en sintonía con la crisis económica mundial dejando como saldo una profunda crisis y el aparato productivo destruido. La política económica de la década del 1990, pergeñada por Domingo Cavallo en la presidencia de Carlos Menem repite los errores neoliberales del pasado con el tipo de cambio subvencionado con la Ley de Convertibilidad, sostenido con la

liquidez obtenida de las privatizaciones a mansalva de las empresas del Estado y el endeudamiento. Nuevamente la falta de competitividad como consecuencia del sostenimiento de la política cambiaria se conjuga en un festín financiero que sepulta el ya castigado aparato productivo.

Estos antecedentes, sumados a la dependencia y sensibilidad de la economía a los vaivenes internacionales, configuran un panorama inestable para la industria, y conformaron, por otro lado, una cultura empresarial entre cauta y temerosa, o en ocasiones mezquina, con poco riesgo para inversiones o nuevos proyectos por parte del sector privado y con incentivos insuficientes y poco planeamiento a largo plazo por parte del Estado. Dentro de esta problemática de la cultura empresarial figura la consideración del diseño como algo superfluo, decorativo o prescindible, en vez de ser considerado como una herramienta intrínseca de la producción capaz de introducir mejoras que no son accesorias, sino que juegan en el valor intrínseco de los productos industrializados.

Si para las economías periféricas o emergentes es bastante difícil subirse al tren de la producción industrial, y más difícil aun producir con el valor agregado del diseño, los maltratos históricos al aparato productivo han resentido las posibilidades de una sociedad virtuosa entre Diseño e Industria.

A partir de estas cuestiones se pueden abrir los siguientes interrogantes: ¿Cuál es el rol que ocupa en estos contextos el diseño industrial? ¿Es posible que su existencia en términos de florecimiento de academias y profesionales funcione como motor del desarrollo? En otras palabras, ¿para qué industria diseñarán los profesionales que año a año egresan de las universidades? Por las razones antes expuestas, sumadas a supuestos anclados en la cultura industrial, las vinculaciones entre la industria y el diseño no son fluidas en la Argentina.

Este cortocircuito entre industrias y profesionales del diseño impulsa a los diseñadores a la búsqueda de alternativas como el emprendimiento de proyectos propios, en general en rubros dedicados al mobiliario, la iluminación y los objetos decorativos. En Buenos Aires, desde hace más de una década que prolifera la producción de objetos denominados “de diseño”, en los cuales el supuesto de diseño está asociado a su alto valor estético y también a su alto coste, de manera que “diseño” funciona aquí como valor agregado. Esta asociación del diseño con el lujo, la exclusividad o la moda es la que merece, al menos, ser cuestionada y revisada.

Por otro lado, a pesar de que el relato oficial vincula al diseño argentino con su herencia europea y norteamericana, la factura artesanal de productos también está en sus orígenes como lo relata Carolina Muzi a propósito de la silla “W” de César Janello:

Durante los años 40, el mercado nacional se proveía en su mayoría de muebles importados, pero el efecto de la reactivación industrial de posguerra y la necesidad de dar cauce al estilo moderno hicieron que arquitectos y artistas comenzaran a proyectar muebles y objetos de factura artesanal o semiartesanal. (Muzi, 2012)

Probablemente, la producción de mobiliario sea la faceta más cercana al taller semi industrial (o semi artesanal), y tal vez no sea casualidad que se haya convertido en la línea de producción dilecta del llamado “boom del diseño” en Buenos Aires post 2001.

Este auge del diseño en Buenos Aires, a partir de la crisis del 2001 tiene como causa directa la devaluación monetaria y la consiguiente mejora en la competitividad frente a la importación y la sustitución de importaciones. Pero, este factor por sí solo no es la única variable: la existencia de diseñadores formados acarreado toda una década de falta de posibilidades como consecuencia de un campo industrial desactivado o en retroceso, sumada a algunas políticas gubernamentales de incentivo de la actividad, darán pie al slogan “Buenos Aires, capital del diseño” como ejemplo paradigmático de la construcción del discurso en torno al diseño en su faceta estetizada.

DISEÑO INDUSTRIAL CON REALIZACIÓN ARTESANAL

Este diseño caracterizado anteriormente tiene muy poco de industrial. Su producción podría denominarse como un proceso diversificado, que comporta aspectos artesanales con aspectos de la pequeña industria o taller. La producción es de tipo artesanal en términos de escala y procesos, pero no está realizada por un artesano que lleva adelante cada uno de los pasos de la manufactura del producto, sino que su fabricación está repartida en talleres y oficios más o menos especializados en determinados materiales o técnicas. Es el diseñador/emprendedor quien articula la elaboración desde la creación del producto hasta las diversas etapas o fases productivas, que no están concentradas en una industria, sino que son producidas por distintos proveedores y talleristas (Mon, 2011).

Estos talleres (en los rubros por ejemplo del plástico, textil, metalúrgico, madera, etc.) también han padecido los embates de las políticas económicas destructivas de la industria, pero la consiguiente activación económica del 2001 en adelante aún no ha sido suficiente para producir una actualización tecnológica que mejore costos y calidades. La reestructuración de los sistemas productivos no es un fenómeno automático, y menos para la pequeña industria. El *boom* del diseño en las vidrieras no está acompañado aún por una mejora y actualización equivalente en los procesos productivos.

Los diseñadores son los artífices de esta cadena de montaje *sui generis* cuya consecuencia productiva inmediata es el alza de los costes de producción y la consecuente asociación del diseño con lo caro.

Esta asociación del Diseño y la Artesanía con la decoración y la estética, como productos que componen una misma categoría también puede observarse por ejemplo en la feria cuatrimestral *Craft + Design* de San Pablo (Brasil) en la que exponen, diseñadores de mobiliario, joyas, objetos, artesanías y accesorios.

² <http://www.craftdesign.com.br/>

LAS RELACIONES ENTRE ARTESANÍA Y DISEÑO

Así como para los países del sur (Argentina, Brasil y Chile) los diseños entroncan en el proyecto moderno y son directamente herederos de la matriz conceptual de la Arquitectura Moderna, es interesante considerar que esta filiación es una de las posibles vertientes, y que el nacimiento vernáculo, especialmente del diseño industrial en los países andinos de América Latina, está fuertemente ligado a su extensa y rica cultura material de producción artesanal. Por ejemplo, en Colombia, como lo explica Juan Camilo Buitrago, la institucionalización del diseño industrial tiene como antecedentes la creación de dos oficinas de incentivo de la producción artesanal en la década de 1960: Proexport y Artesanías de Colombia (1964), en conjunción con el incentivo a la actividad promovido por diseñadores colombianos destacados formados en el exterior (Buitrago, 2010).

Historias similares se aprecian en otros países de América Latina, aunque en muchos casos es necesario leer entre líneas las historizaciones y relatos, ya que están basados tanto más en dar cuenta de los productos, los hitos y los nombres significativos que en realizar un recorrido crítico que intente desentramar los fenómenos sociales y económicos que contextualizaron y moldearon el devenir disciplinar. Es así que se observan incompatibilidades teóricas al querer hilvanar en un mismo relato las artesanías de pueblos originarios, las producciones y manufacturas de talleres con las ideas modernistas de Europa y el surgimiento de las academias. Hacer confluir todos estos datos como pertenecientes a un mismo hilo y como formadores de la misma consecuencia que es la creación de los diseños es *a priori* problemático, ya que implica desconocer las distintas condiciones de producción para considerar sólo al producto final. Es decir, resulta más relevante dar cuenta de las tensiones y variables de la escena del diseño que congeniar un relato marcado por hitos y productos relevantes.

En la extensiva compilación de Silvia Fernández y Gui Bonsiepe *Historia del Diseño de América Latina y el Caribe* (2008), los emergentes artesanales cobran nombre y apellido, en especial aquellos talleres que en cada uno de los países conformaron diálogos con el concepto de diseño moderno. Nuevamente una lectura oblicua de este texto, identifica estas dos vertientes: la impronta artesanal y la impronta moderna en América Latina con incidencias variables en cada región.

Estas concepciones en cuanto al origen disciplinar también acarrear discusiones en la actualidad en términos de la definición legítima de diseño, es decir los propios límites del campo, en qué bordes se tocan, dialogan y hasta se interceptan la artesanía y el diseño, y además, también es interesante discutir lo que sucede en los discursos de legitimación del campo y lo que sucede en el campo de las prácticas en los distintos países.

La relación del Diseño con la Artesanía ha prosperado exponencialmente en la última década en América Latina, los indicadores de este fenómeno son, por ejemplo, las agencias gubernamentales y ONG dedicadas al incentivo de este nuevo “diseño artesanal”. En este sentido, también muchas escuelas y

facultades de Diseño de universidades dedican programas de extensión a la capacitación en diseño para comunidades de artesanos con la intención, además de retribuir recursos a la comunidad, de nutrirse, rescatar y captar, saber las experiencias y materialidades como un patrimonio valioso. En ocasiones, el objetivo de los programas es mejorar la producción y la calidad de vida de los artesanos, en especial de artesanos o grupos de artesanos de pueblos originarios y también de producir de manera indirecta una suerte de salvataje cultural de prácticas y técnicas ancestrales denominadas “eco-saberes”.

Resulta interesante mencionar como proyecto de alcance regional la implementación desde 2008 del *Programa Reconocimiento de Excelencia* de la UNESCO para la artesanía conjuntamente con la ONUDI (Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial). Este proyecto, que comienza con la selección para la promoción de artesanías con alto valor técnico y estético, continuó con un taller de acompañamiento y capacitación para los artesanos, en donde se aprecia claramente la intención de vincular el diseño al desarrollo de los productos artesanales, como lo explicita el documento “Los desafíos de la artesanía en los países del Cono Sur: Excelencia y Competitividad”:

(...) se prevén capacitaciones en diseño y comercialización de artesanías para los artesanos y artesanas reconocidos. Tal fue el caso del mencionado Taller A+D (Artesanía + Diseño), que tuvo como objetivo esclarecer el campo de aplicación, los procesos y las modalidades de una adecuada intervención del diseño en la artesanía. (2011: 18)

El MICA (Mercado de Industrias Culturales) de Buenos Aires da ya por supuesto esta alianza entre la producción artesanal y el diseño; en su página web, difunde en la presentación de la sección “Diseño” el siguiente caso de sociedad productiva entre diseñadores y artesanos:

La diseñadora salteña Solana Catalán, desde que comenzó a viajar como compradora a otras regiones, terminó vinculando a productores de todas las provincias entre sí. Puso en contacto, por ejemplo, a las tejedoras de chaguar de Formosa con los pateros de Salta que le sumaron diseño a los cierres de los collares, subiendo sustancialmente el valor agregado de los productos.³

Ferias o proyectos similares cuyos objetivos son el incentivo y el desarrollo de las industrias de lo “simbólico” o industrias culturales también se replican en otros países de América Latina, por ejemplo en Uruguay, el proyecto *Viví cultura* plantea entre sus objetivos centrales el desarrollo artesanal y el incremento de la calidad en productos y procesos: “Con el apoyo de diseñadores y especialistas en artesanía, se están desarrollando Talleres de Mejora de Productos, dirigidos a artesanos de todo el país, que permiten dar un salto cualitativo en la oferta de los talleres artesanales.”⁴

³ <http://www.mica.gob.ar/sectores/disenio/>

⁴ <http://www.mica.gob.ar/sectores/disenio/>

Otro modelo de gestión para la propulsión de artesanía y diseño como familia productiva se constituye con los proyectos en los que intervienen las universidades a través de las facultades y carreras de diseño asociados a organismos gubernamentales. Este es el caso de *Nandeva*, un proyecto trinacional con epicentro en Iguazú conformado por Argentina, Brasil y Paraguay. El puntapié fundacional del proyecto es el *I Workshop de Artesanía y Design* en 2004 y explicita como objetivo principal: “un diálogo constante entre diseñadores y artesanos, los productos son desarrollados con el intuito de generar renta y oportunidades a las comunidades productoras.”⁵

En este proyecto, la Universidad Nacional de Misiones tiene un fuerte anclaje en especial en la transferencia de herramientas del diseño y tecnologías aplicadas a la mejora de la producción artesanal.

En esta línea, también funciona el ProMDya Programa Multidisciplinario Diseño y Artesanías de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco de México, dirigido por diseñadores industriales de la Universidad y con la participación de estudiantes de diversas disciplinas. Este proyecto encarna tal vez uno de los matrimonios más virtuosos entre Diseño y Artesanía, combinando morfologías heredadas de la modernidad con técnicas ancestrales de pintura, laqueados y textiles.⁶

La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires también lleva adelante proyectos de extensión universitaria que consideran la transferencia y el diálogo con la artesanía. Además del proyecto relatado en el presente libro: *Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles*, también cobra importancia el proyecto Manos del Delta que nace con el objetivo de fortalecer las dinámicas productivas y mejorar la oferta objetual de la organización económico - social cooperativa de artesanos isleños situada en el Delta del Paraná (Provincia de Buenos Aires) a través de un acompañamiento en gestión en diseño industrial, gráfico y artes plásticas que incluyeron acciones de capacitación mutua (S.I. F.A.D.U, 2008).

Lo que resulta interesante en estos proyectos de investigación-acción es la consideración de que la universidad y los estudiantes universitarios se enriquecen y toman conocimientos de las comunidades artesanas, aspirando de esta manera a un status universitario abierto y permeable al considerar los conocimientos y técnicas populares, es decir que en estos casos el diseño se nutre de los aportes de la artesanía.

⁵ Disponible en: <http://www.nandeva.org/es/quienes-somos>

⁶ <http://www.azc.uam.mx/cyad/artesanal/index.html>

ARTESANÍA CON PROCEDIMIENTO INDUSTRIAL

De la misma manera que existe un diseño industrial sin procesos industriales también existe una artesanía cuyas características de producción industrial contradicen sus supuestos basados en la originalidad, la autenticidad, la utilización de técnicas originarias y su profunda relación con la cultura popular. Un ejemplo de esto es la producción industrial del textil aguayo en Bolivia y de toda una artesanía producida a escala y comercializada en toda la región inclusive importada a Argentina. Su comercialización está fuertemente vinculada al tipo de compra del souvenir turístico y la particularidad de estos productos (similar a otras industrias culturales) es que el aspecto industrial de la producción está velado a la recepción. El comprador quiere creer en la legitimidad de la artesanía, en suponer que lo que compró en Purmamarca fue producido en ese sitio y es la materialización del recuerdo de ese momento. Para que este valor simbólico funcione, las condiciones de producción reales del objeto se mantienen casi ocultas. El turista podrá llevarse una gran desilusión al caer en la cuenta que el mismo objeto aparece a granel en una tienda mayorista de artículos regionales de Buenos Aires, y en ocasiones con un precio más bajo.

Un neologismo ha comenzado a circular para dar cuenta de esta producción industrial de artesanías: el *industriano*. La creatividad y originalidad de lo artesanal están subvertidas frente a una cadena de montaje de hechura manual sustentada en bajos salarios y malas condiciones de trabajo.

Resulta interesante en este punto revisar la categoría misma de “lo industrial”. ¿Cuáles son sus fronteras? ¿Qué aspectos la definen? La industria como sistema de producción dilecto de la Modernidad comporta cualidades como la gran escala, la tecnificación y la máquina, la cadena de montaje y la “conversión” de materia prima a producto; pero estos supuestos parecieran poder discutirse al contrastarlas con los procedimientos de las llamadas “industrias culturales” y la introducción de *lo simbólico* como producto industrializable. La artesanía como actividad productiva forma parte de esta categoría de Industria cultural. Del racionalismo instrumental como matriz ideológica de la industria moderna a la creatividad como materia prima y motor de las industrias de lo simbólico se abre una distinción ineludible para el estudio de estos fenómenos.

Cuando Theodor Adorno construye la categoría de “industrias culturales” lo hace de manera negativa, desde una crítica severa hacia la incompatibilidad evidente de industrializar la cultura. Cultura (o arte) e Industria son para Adorno irreconciliables (Adorno, 1998). ¿Qué ha sucedido entre tanto para que en la actualidad las industrias culturales hayan abandonado sus connotaciones negativas para, todo lo contrario, convertirse en foco de estímulo y fomento por parte de políticas públicas?

Dos cosas interesantes para distinguir, la primera es que cualquier industria es cultural. La producción de bienes y objetos es uno de los aspectos fundamentales a la hora de caracterizar una cultura, de la Prehistoria a la actualidad. La hipótesis central de Keith Negus al estudiar la industria discográfica en *Los*

géneros musicales y la cultura de las multinacionales (2005) es que las industrias culturales generan una cultura, pero que al mismo tiempo, la cultura es la que moldea y origina esas industrias.

Y la segunda, es que la denominación “industrias culturales” está ciertamente bastardeada, y que puede aplicarse tanto a la producción de contenidos televisivos de masa como a la marca colectiva de un grupo de artesanos del tejido.

Laureano Mon propone un tercero superador en esta tensión dialéctica entre artesanado e industria aplicada a lo textil:

Uno de los núcleos más relevantes que debemos atender es el que nos revela los puntos de contacto que se producen entre procedimientos industriales y artesanales en un mismo proceso productivo. Tal vez de este diálogo surjan los productos más interesantes y la materialidad se abra en infinitas posibilidades. (Mon, 2011: 29)

Para concluir, el tema no está cerrado, sino abierto hacia estos interrogantes ¿Sería apropiado trocar la denominación de diseño industrial por diseño de objetos? O bien, ¿podemos considerar que la expresión diseño industrial es apropiada en un contexto donde lo que ha cambiado es la idea de industria?

Las distintas alternativas que el diseño industrial ha formulado en el contexto porteño, por ejemplo, son valiosas e interesantes, ya que son portadoras de un alto valor estético, en muchos casos aprovechan materialidades locales (como el cuero, maderas vernáculas e hilados locales) y motorizan una economía apreciable en el rango de PyMES, micro-emprendimientos y generación de empleo. De todas maneras, a pesar que estos nuevos modos del diseño industrial como el diseño artesanal, el diseño de objetos), son emergentes interesantes tanto económicos como culturales, América Latina no debería renunciar a posicionar el desarrollo industrial en un lugar preponderante, tanto en el ámbito de la industria pesada como en el desarrollo tecnológico y en esta misión el diseño tendría un rol privilegiado. Las academias, en tanto, deben asumir la misión ineludible de no abandonar la partida; de formar para la realidad pero también formar para la expectativa de un mayor desarrollo industrial.

Bibliografía

- AA.VV., 2011. *Los desafíos de la artesanía en los países del Cono Sur: Excelencia y Competitividad*. Montevideo: Unesco.
- Adorno, T. y Horkheimer, M., 1998. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía. Madrid: Trotta.
- Breuer, Gerda, 2009. “Design for a New Life Style. Marcel Breuer’s Club Chair B3”, en *Bauhaus: a conceptual model*. Berlin: Bauhaus Archive Berlin. Hatje Cantz.
- Buitrago, Juan Camilo, 2010. “La Profesionalización Académica del Diseño Industrial en Colombia; Reflexiones en Función de la Construcción del Objeto de Estudio”, en Actas de Diseño, V Encuentro Latinoamericano de Diseño. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Crispiani, Alejandro, 2011. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión*, Argentina y Chile, 1940-1970. Quilmes: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Devalle, Verónica, 2009. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, Silvia y Bonsiepe, Gui, 2008. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. San Pablo: Blücher.
- Levy, Pierre, 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Lodder, Christina, 2011. “La experimentación de los Vjutesmas”, en *La caballería roja: creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La casa encendida.
- Maldonado, Tomás, 1993. *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mon, Laureano, 2011. *Diseño e identidad, de lo geográfico a lo simbólico. En Las cosas del quehacer. Debates en torno al diseño de indumentaria en la Argentina*. Córdoba: Centro Cultural España-Córdoba.
- Muzi, Carolina, 2012. “Cosas para la vida”, en diario *La Nación*. Viernes 06 de enero de 2012.
- Negus, Keith, 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- S.I.F. A.D.U. (Comp.), 2008. *Laboratorio para el fortalecimiento productivo institucional*. Buenos Aires: Ediciones S.I. F.A.D.U.



La intervención del diseño en la artesanía como factor de conservación y recuperación de saberes

Nélida Marta Rey

LA ARTESANÍA COMO PATRIMONIO E INDUSTRIA CULTURAL

Dentro de las industrias culturales, el sector de las artesanías es uno de los más potentes y sostenibles, ya que permite un desarrollo en muchas dimensiones: puede fomentar la generación de trabajo y el crecimiento económico, pero revalorizando la cultura al recuperar los conocimientos tradicionales en un tiempo como el presente donde es difícil evitar la homogeneización cultural impuesta por los procesos de globalización.

Esto es lo que sostienen numerosos especialistas en el tema, y también la orientación que subyace a las principales iniciativas internacionales concebidas para preservar y alentar la continuidad de los saberes culturales tradicionales implicados en la producción artesanal.

En 1997, la Unesco estableció, en el International Symposium on Crafts and International Markets realizado en Manila, Filipinas, la siguiente definición de artesanía:

Los productos artesanales son aquellos realizados por artesanos, bien totalmente a mano, con herramientas o incluso con medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano permanezca como el componente más substancial del producto final. Se producen sin restricciones de cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La especial naturaleza de los productos artesanales proviene de sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, culturalmente unidas y socialmente simbólicas y significativas. (Unesco, 1997: 6)

Como se ve, esta definición de “producto artesanal” supone la de “artesano”, lo que implica un sujeto productor, y una práctica.

La Unesco fue, además, ampliando los alcances de la misma. En efecto, hasta hace algunos años atrás, el sector artesanal era considerado sólo como industria cultural, pero con la aprobación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003, y la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* de 2005, comenzó a ser valorado doblemente: como patrimonio cultural y como industria creativa y expresión cultural, lo que en consecuencia reconoce a los artesanos como los portadores de esta expresión cultural inmaterial.

El concepto de patrimonio cultural inmaterial se caracteriza por una serie de rasgos específicos: es al mismo tiempo tradicional, contemporáneo y vivo; tiene un carácter integrador; es representativo; y tiene una base comunitaria.

En este sentido, actualmente para la Unesco las artesanías, en la medida

en que forman parte de ese patrimonio cultural inmaterial, son consideradas tesoros de la humanidad, remarcando la importancia de la creación artesanal en la producción y reproducción de los medios de vida de los pueblos a través de su historia, lo que

(...) comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de los antepasados y transmitidas a sus descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Unesco, 2003a: 2)

Podría decirse, pues, que la artesanía tradicional es acaso la manifestación más tangible del patrimonio cultural inmaterial. Es importante hacer notar también que la Convención de 2003 se ocupa sobre todo de las *técnicas y conocimientos* utilizados en las actividades artesanales, más que de los *productos* de la artesanía propiamente dichos. Consecuentemente, la labor de salvaguardia, en vez de concentrarse en la preservación de los objetos de artesanía, debería orientarse sobre todo a alentar a los artesanos a que sigan fabricando sus productos y transmitiendo sus conocimientos y técnicas a otras personas, en particular dentro de sus comunidades.

También vale la pena señalar que, al margen de visiones estereotipadas de la producción artesanal, que la sitúan en naciones del Tercer Mundo y dentro de pequeñas comunidades rurales o de pueblos originarios, el alcance de la valoración social y económica del patrimonio cultural inmaterial, según el organismo internacional de la cultura, tiene importancia tanto para las minorías como para las mayorías dentro de un Estado nacional determinado, así como para países desarrollados o en desarrollo.

Numerosas expresiones artesanales tradicionales figuran en el listado del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco: desde 2009 hasta 2012, 167 elementos han sido añadidos a esta lista, como por ejemplo las técnicas artesanales del papel xuan en China; el arte textil de Taquile en Perú; la fabricación de tejidos de corteza en Uganda; las técnicas tradicionales de tejido de alfombras en Kashan y Fars en Irán; el arte del encaje de aguja de Alençon, Francia; el tejido tradicional del sombrero ecuatoriano de paja toquilla, en Ecuador, por nombrar sólo algunos, pues la lista va en aumento año a año.

La Convención de 2005 también señala la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de riqueza inmaterial y material, ya que articulan los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos.

En lo que hace a su importancia económica, el sector de la artesanía desempeña un papel cada día más significativo en el desarrollo de las economías locales y en la búsqueda de alternativas para la disminución de la pobreza. Pero este aspecto supone un nuevo problema para los productores: como transformar sus prácticas en un vehículo de desarrollo antes que en objetos de mercado.

Este tipo de problemáticas no se restringen al sector artesanal: en la ac-

tualidad se sigue discutiendo si y cómo poner a la cultura a competir en el mercado como cualquier otro producto comercial, un debate que se inició con la formulación misma del concepto de industria cultural. Algunos de los convenios y tratados internacionales ya citados intentan ubicar a la cultura en un lugar especial en el mercado, pero no se trata de una cuestión sencilla, dentro de la fase actual del sistema capitalista, y sus rasgos transnacionales y post-industriales.

En este sentido, Néstor García Canclini señala que “el papel de la artesanía como recurso suplementario de ingresos en el campo, renovadoras del consumo, atracción turística e instrumento de cohesión ideológica, muestra la variedad de lugares y funciones en que el capitalismo las necesita” (García Canclini, 2007: 221).

Es por ello importante que los artesanos, para poder enfrentar con éxito los condicionamientos y presiones del mercado, sepan cuáles son las condiciones materiales en las que deben moverse.

En relación a este debate aún en curso sobre cultura y desarrollo, García Canclini opinaba ya en la década del 80 que

(...) el futuro de las culturas populares depende del conjunto de la sociedad: necesitamos que los artesanos participen, critiquen y se organicen, que redefinan su producción y su manera de vincularse con el mercado y los consumidores; pero también precisamos que se forme un nuevo público, un nuevo turismo, otra manera de gustar y pensar la cultura.

Por su parte, en el prólogo de la publicación *Encuentros entre diseñadores y artesanos. Guía práctica*, Indrasen Vencatachellum¹ afirma que en la actualidad se observa una mayor conciencia tanto de los sectores públicos como privados con respecto al doble papel que tienen los artesanos “al combinar las técnicas tradicionales con la creatividad moderna y el impacto sociocultural en el desarrollo sostenible”,² destacando además el creciente interés de los consumidores por cualidades características de las artesanías como su factura manual, perdurabilidad, permanencia y condición genuina.

Pero este autor también señala asimismo que frente a esta demanda, surgen varios problemas importantes a resolver: el artesano, por lo general, no conoce al consumidor de sus producciones, ya que, ante la ampliación de los mercados y del turismo, se pierde el contacto entre los artesanos y sus compradores tradicionales, y muchas veces no cumple él mismo como antes con los papeles de diseñador, productor y vendedor.

La “lógica del mercado”, como suele decirse, impone al artesano una mayor exigencia: hay mayor selección, la suya es una opción más entre otras de

¹ Indrasen Vencatachellum fue jefe de la sección de Artes, Artesanía y Diseño de la Unesco, con sede en París hasta 2008.

² *Encuentro entre diseñadores y Artesanos. Guía práctica*. Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A. y Unesco, 2005.

un mercado creciente que busca lo único y lo auténtico, siendo la referencia de la autenticidad lo genuino del patrimonio cultural del artesano. También hay una demanda creciente por el diseño bien aplicado, que proviene en parte de la cultura local y de las habilidades y creatividad del artesano.

Es entonces que, por esta “brecha comunicacional” entre productores y consumidores, se ve al diseñador como un “intermediario indispensable”.³

Esta intermediación del diseño en la artesanía puede resultar en proyectos a la vez exitosos y respetuosos de las características únicas de lo artesanal como patrimonio cultural e identitario, pero abre al mismo tiempo un interesante debate.

ARTESANOS Y DISEÑADORES: PREGUNTAS Y DISCUSIONES

En términos generales, hay una coincidencia en que la colaboración entre artesanos y diseñadores, siempre basada en el respeto mutuo y el trabajo compartido, puede ayudar a la revitalización del oficio, facilitar la mejoría en la calidad de los procesos productivos e impulsar la creación de productos adaptados al mercado actual.

Sin embargo, existen algunos recaudos en esta relación, pues el diseñador podría influir en que el artesano sea considerado un mero productor, y también incidir en la falta de referencia al contexto cultural de los productos diseñados.

La pregunta central que se hacen los expertos en el tema es cuáles son las pérdidas y beneficios de la adaptación al mercado de las producciones artesanales, y cómo regular las adaptaciones, si estas fueran necesarias, sin destruir las tradiciones, postulando una relación equilibrada y eficaz para ambos, diseñador y artesano.

La publicación mencionada se propone discutir esos temas para decidir cuál sería la intervención apropiada del diseño en relación a la artesanía, y además ayudar a todos los involucrados en la promoción del sector artesanal “a que se hagan las preguntas adecuadas en lugar de dar respuestas equivocadas”.⁴

Para seguir discutiendo estos planteos, se organizó el Taller A+D Encuentro en Santiago de Chile en 2009, como parte del Programa de Artesanía y Diseño de la Unesco para América Latina. Aquí, a diferencia de la publicación citada, que se basó en estudios de casos de dos países que tienen una fuerte tradición artesanal como India y Colombia, se pretendió explorar e inventariar prácticas creativas y de colaboración entre artesanos y diseñadores en varios países de América Latina y del Caribe.

El taller se realizó dentro de las líneas directrices del Programa del Reconocimiento de Excelencia a las Artesanías de la Unesco, que es el de ofrecer oportunidades de capacitación para los artesanos, pero además contribuir al trabajo conjunto de la artesanía y el diseño generando un espacio de encuentro

³ *Ídem.*

⁴ *Ídem.*

donde a partir de la reflexión, surja un conjunto de lineamientos estratégicos para futuras acciones.

El Reconocimiento de Excelencia Unesco para las Artesanías de los Países del Cono Sur tiene como objetivo estimular a los artesanos a producir productos de calidad, utilizando técnicas y temas tradicionales de manera original, a fin de asegurarles su permanencia y desarrollo sostenible en el mundo contemporáneo. Se basa en los criterios de excelencia, autenticidad, innovación, ecología y comerciabilidad. Se entrega a piezas en particular, pero sirve de impulso para toda la obra del artesano beneficiado con este reconocimiento, ya que funciona como un mecanismo de certificación de calidad, lo que facilita su comercialización en el extranjero.⁵

Al hablar de innovación, es importante reflexionar sobre los conceptos de artesanía y tradición. Lo que distingue a la artesanía tradicional es la relación que tiene con la técnica, un material o el uso de cierto tipo de herramientas con la identidad cultural de la región de donde proviene. “Los objetos que nacen de esas tradiciones, sus colores, sus usos y el imaginario que utilizan dicen muchas cosas sobre las características culturales de esos pueblos y son capaces de transmitirnos hasta la esencia misma de la geografía que los vio nacer”, dice Tania Salazar, coordinadora del área de artesanía del Departamento de Fomento de las Artes y las Industrias Creativas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

Salazar señala también que durante mucho tiempo decir “artesanía tradicional” era una redundancia, ya que todas las artesanías pertenecen a alguna tradición. Pero al mismo tiempo reconoce que esa tradición admite la innovación: a lo largo de la historia las producciones artesanales siempre fueron permeables a influencias tanto artísticas como técnicas, por diferentes motivos.

Los partidarios de la intervención del diseño en el sector artesanal sostienen que la única manera en que la artesanía puede tener un contexto actual es a través del diseño, y que estas dos disciplinas deben dialogar. Sin embargo, apunta Salazar, es importante recordar que todo artesano es en sí mismo un diseñador, aunque no posea ninguna formación formal en el área. “Maneja conceptos que, si bien aplica de manera distinta y con otro tipo de metodología, se complementan con los conocimientos académicos de un diseñador, para quien la incorporación de un ‘saber hacer tradicional’ también resulta un valor agregado”.⁶

Con respecto a la artesanía en el mundo contemporáneo, la autora afirma asimismo:

(...) hoy existen muchos artesanos que aprendieron su oficio como parte de una tradición y que hoy se relacionan directa o indirectamente con otras disciplinas, intercambiando conocimiento y aspirando a abrir nuevos espacios en áreas que por considerarse tradicionales parecían no haber evolucionado en décadas.

⁵ *En diálogo con la innovación Artesanía Chilena Contemporánea*. Publicación a cargo de Tania Salazar Maestri. Fomento de las Artes e Industrias Creativas. Publicaciones Cultura. Santiago, Chile, 2011.

⁶ *Ibíd.*, p. 29.

Y sigue:

La innovación trata justamente de introducir las variaciones necesarias para adaptarse a los cambios de contexto sin dejar de lado aquello que otorga valor y especificidad. Ya sea respondiendo a necesidades puntuales para obtener certificaciones de calidad o simplemente para reinventar la forma de ver y trabajar con distintas materialidades, la innovación parece estar convirtiéndose (aunque lentamente) en el concepto clave para hacer de la artesanía no solo una disciplina cargada de significados simbólicos sino una relevante industria cultural de excelencia.⁷

Para los autores de esta publicación, la experiencia chilena demuestra que, para los artesanos contemporáneos, la innovación se ha manifestado principalmente en el rescate del “saber hacer” de los maestros, aspirando más a dominar las técnicas que a comprender la matriz cultural específica de esa tradición. Buscan darle valor agregado a cada objeto, ya sea a través de la materialidad, la técnica o mediante el diseño que aplican a sus creaciones, para poder diferenciarse de los realizados en forma industrial.

Como puede observarse, la intervención del diseño en la artesanía tiene diferentes objetivos, y esa intervención, según se mencionó anteriormente, genera debates.

La política de las intervenciones es un tópico de discusión frecuente en el campo de la conservación del patrimonio cultural y social.

En general, los historiadores de la cultura consideran importante conservar las tradiciones y los contextos, y a los gobiernos les preocupa la viabilidad del sector de la artesanía en términos de empleo y su importancia como generador de divisas, y se considera que su interés turístico reside en que, tanto los artesanos como las artesanías son vistos como los vínculos con la historia y la tradición que integra a los diferentes estados-nación.

Surgen entonces una serie de preguntas válidas aún hoy y que permiten seguir discutiendo cuál debería ser el papel de los diseñadores frente a los saberes artesanales tradicionales: ¿por qué es necesario intervenir con el diseño?, ¿cómo estas intervenciones pueden mediar entre la tradición y el cambio?, ¿se trata de una intrusión en la tradición, el trabajo tradicional y las prácticas artesanales?

Como se esbozó con anterioridad, la intervención del diseñador en el sector artesanal surgió porque se consideró necesario encontrar un “intermediario crítico” entre el artesano rural y el cliente urbano. La razón principal de esta intermediación es que el artesano no está, como antes, en contacto directo y personal con sus clientes/usuarios de sus productos, es decir, ya no es artesano, diseñador y vendedor. Tradicionalmente, estaba familiarizado con las necesidades estéticas y socioculturales de sus clientes, que por lo general formaban parte de su misma comunidad, y diseñaba sus piezas en función de aquellas, integradas en una matriz cultural compartida.

⁷ *Ídem.*

En la actualidad, y no solo en el sector artesanal, aquellos productores que siguen trabajando con tecnologías tradicionales y facturas manuales compiten con producciones de similares pretensiones estéticas y funcionales realizadas con tecnologías modernas y en serie, lo que les permite optimizar los tiempos de entrega de los trabajos, abastecer al mercado y seguir atentos a sus demandas. Independientemente de que los productos no artesanales carecen del carácter único, original y patrimonial, en la relación producto/producto, esta situación de competencia dejaría a los artesanos fuera del mercado, ya que no pueden producir en los tiempos exigidos ni conocen la demanda de los clientes.

Así, se pretende que el diseñador los ayude a competir con los productos y prácticas de la industrialización. Pues para los expertos en el tema, la artesanía es una actividad económica y en consecuencia, su desarrollo depende directamente de sus condiciones de comercialización. Se argumenta que el cliente compra el producto si es funcional, estético y tiene un precio competitivo. Por lo tanto, los que están a favor de estas intervenciones sostienen que el diseñador puede ayudar, haciendo comercializable el producto y equilibrando la técnica y la función. Esto implicaría responder con más eficiencia a los cambios de los mercados, a las necesidades del consumidor, a las tendencias de la moda y a las preferencias de uso, y según se afirma en la publicación *Encuentro entre diseñadores y artesanos*, “el diseñador debe interpretar estos cambios con sensibilidad y comprensión para los artesanos que se encuentran alejados de sus nuevos mercados”.⁸

Sin embargo, para otros no resulta claro por qué artesanos que cuentan con tradiciones artísticas que se remontan a siglos pasados necesitan estas intervenciones desde el exterior de su propia cultura o comunidad. El motivo de esta prevención es que se piensa que las intervenciones, aunque sean muy bien intencionadas, pueden deformar o dañar las prácticas artesanales tradicionales. Desde este punto de vista, el diseño sólo debería participar de un proyecto de desarrollo artesanal como una especie de plataforma de lanzamiento, pero no incidir en la práctica misma.

En cambio, a favor del trabajo mancomunado de diseñadores y artesanos se argumenta que el diseño puede ser una herramienta para el desarrollo, pues no sólo está vinculado a lo estético, sino que

(...) desempeña también un importante papel en fomentar ambientalmente modelos de la actividad artesanal viables sostenidos y económicos, y ayuda a la capacidad de generación de grupos marginales, especialmente en los casos donde se necesita la generación de ingresos, la movilización social y la rehabilitación de la comunidad.⁹

En cualquier caso, hay que tener en cuenta, que la intervención del diseño en las prácticas artesanales no solo involucra al diseñador y al artesano, sino que también participan muchas otras personas y procesos, incluidos materia-

⁸ *Encuentro ente diseñadores y artesanos...*, ed. cit., p. 5.

⁹ *Ídem*.

les, tecnologías, vendedores, compradores de artesanías y mercados. Es decir, la artesanía tiene una serie de procesos, y la intervención del diseño puede producirse en uno o más momentos de ese proceso. Puede implicar desde diseñar nuevos productos, o rediseñar existentes con cambio de formas, tamaño, color, función, utilidad, explorar nuevos mercados o recuperar mercados desaparecidos, aplicar técnicas tradicionales para encontrar nuevas oportunidades y desafíos, o introducir nuevos materiales, procesos o nuevas tecnologías.

Desde este punto de vista, se considera pues que la intervención del diseño es *una interfase entre la tradición y la modernidad* que demanda ajustar la producción de la artesanía con las necesidades de la vida actual.

Otro aspecto a tener en cuenta es que la intervención del diseño en la producción artesanal es diferente a un emprendimiento típico del sector organizado, y por lo tanto el artesano debe ser tratado de forma diferente, pues factores imprescindibles para dirigir y desarrollar oportunidades empresariales como la escala de las operaciones, el acceso al capital, las oportunidades del mercado, los canales de comercialización y distribución, contabilidad y prácticas comerciales, son inexistentes desde el vamos en el caso de los artesanos.

Hay que determinar con claridad, pues, las razones de la intervención, porque estas influenciarán directamente en los métodos y estrategias utilizadas, en el campo de aplicación, el tiempo de trabajo y los resultados esperados.

Un tipo interesante de intervención y que puede dar buenos resultados a largo plazo es la que se da con la intención de preservar los recursos culturales. Se planifican investigaciones sobre la artesanía a rescatar y se preparan documentos y monografías que resultan una referencia básica y fundamental para el desarrollo de esta, pero también para preservar la memoria y los derechos de autor. Es muy importante que los dibujos, diseños y técnicas se documenten y se encuentren accesibles a los usuarios. En general esas tradiciones son de transmisión oral, y corren el riesgo de perderse para siempre con la muerte del artesano o su grupo familiar. Es vital, por lo tanto, que toda la documentación llegue nuevamente a las comunidades de origen.

Investigar, analizar, clasificar y documentar las tradiciones artesanales son tareas que deben realizarse, además, teniendo en cuenta las disposiciones de las estructuras legales y completarse con toda la información necesaria para hacer posible su protección.

Incluso en el entorno legal del capitalismo más ortodoxo, como por ejemplo los Acuerdos Generales sobre Aranceles Aduanero y Comercio (GATT), y la Organización Mundial del Comercio (OMC) se han reconocido derechos de propiedad intelectual que protegen a las artesanías como conocimiento tradicional bajo los instrumentos de los Indicadores Geográficos (IG).¹⁰

¹⁰ IG: *las indicaciones geográficas* son “una expresión o signo utilizado para indicar procedencia; es decir, que un producto o servicio tiene su origen en un determinado país o grupo de países, región o localidad”.

Por otro lado, si el objetivo es preservar los valores culturales y las artesanías como símbolo cultural, se necesita *una actitud centrada en la investigación*. Cada día hay más artesanos que abandonan las profesiones de sus familias y las cambian por otros trabajos, y como decíamos más arriba, muchas de estas tradiciones son transmitidas oralmente, así que si no hay documentación, si se pierden, son muy difíciles sino imposibles de recuperar, lo que significa una gran pérdida, en términos de significado cultural e histórico.

CASOS Y ESTRATEGIAS

En *Encuentro entre diseñadores y artesanos*, se hace foco en una serie de experiencias que pueden ejemplificar lo que venimos diciendo. Uno de estos casos es emblemático: un proyecto de recuperación en la India de una artesanía en desaparición, que comenzó en 1995 y aún continúa hoy en día. Se trata del pañuelo de *rumal*, un arte de bordado que prácticamente había desaparecido cuando se tomó la decisión de intervenir para recuperar esta tradición característica del distrito de Chamba, Himachal Pradesh, al norte de ese país, y recrear la calidad y finura de los originales, basándose en los rumals que se encontraban en algunas colecciones de museo. Para ello se emprendió un programa de rescate que incluye la formación de artesanas y un esfuerzo sostenido de comercialización. Es un proyecto patrocinado por el Delhi Crafts Council (DCC), que está asociado al Crafts Council of India y se preocupa por asegurar mejores medios de vida a los artesanos y preservar y promover sus técnicas. Para este proyecto se identificaron y fotografiaron dieciséis diseños de diferentes museos, incluidos el National Museum de Nueva Delhi, el Buri Singh Museum de Chamba; el Indian Museum en Kolkata, el Crafts Museum y el Victoria & Albert Museum de Londres. Luego se suministró a los artesanos el material utilizado por los rumals tradicionales. Una vez logrado el concepto, el nivel de calidad y excelencia requerido que se esperaba de las bordadoras formadas y del artista que debía pintarlos, se produjeron en un período de cuatro años, dieciséis rumals. Fueron expuestos en el Crafts Museum de Nueva Delhi, acompañados de un catálogo y de un debate en profundidad sobre el futuro de esta tradición, y los planes para la siguiente fase, lo que tuvo una buena acogida por parte de los visitantes y de la crítica. Actualmente el DCC está reexaminando su estrategia de comercialización para identificar nuevos mercados y métodos de distribución para los rumals. Están organizando también otras exposiciones fuera del país para promocionar la importancia artística, social y cultural de este arte bordado.

La aproximación al problema también puede tener el objetivo de crear una base de datos para apoyar la intervención pro-activa, donde el diseñador participa en la investigación, y colabora en analizar, clasificar y documentar la tradición artesanal para que este conocimiento quede protegido y accesible. Hay que tener presente que esto implica preservar también formas de vida

y actitudes, además de una serie de técnicas transmitidas de generación en generación. Por eso, documentar, proteger el patrimonio cultural relacionado con una artesanía, está directamente vinculado con la conservación de la “tradición” y de la sabiduría tradicional. Otros ejemplos de documentación de artesanías, son los proyectos organizados por Craft Revival Trust, un movimiento en Nueva Delhi dedicado a la revitalización de la artesanía de la India, que tiene también como proyecto crear una base de datos de artesanía, artesanos y diseños. En los dos casos que se mencionarán, trabajaron con alumnos del Indian Institute of Craft and Design IICD de Rajasthan. Uno de los proyectos, que comenzó en 2002, tiene como objetivo documentar el tejido khes que comenzó a desaparecer con la llegada del telar mecánico, debido al complejo y largo proceso del tejido. Existían muy pocos tejedores ya mayores con el conocimiento y la pericia para preparar la urdimbre de este intricado tejido, y era sumamente importante para la comunidad de Panipat, capital del estado de Haryana, hacer el esfuerzo de recuperar y documentar esa tradición. La propuesta consistió en documentar este arte en desaparición, preservar el conocimiento para futuras generaciones y desarrollar estrategias para la recuperación del mismo. También en este caso se realizaron visitas a museos y colecciones privadas para fotografiar los khes existentes y se formularon algunas sugerencias para recuperar la práctica, tales como formar a jóvenes tejedores en la técnica de este tejido, reexaminar las necesidades y el uso de los productos, el color de la paleta empleada, entre otros.

El otro proyecto tiene que ver con la recuperación de la cerámica azul de Delhi, que es un producto distintivo y refinado con una superficie azul vidriada, un arte de origen persa introducido en la India por los mongoles, del que en el momento del inicio del proyecto quedaba sólo un artesano que sabía trabajarla. Se realizó entonces el estudio con el fin de documentar el proceso, la técnica y la pericia necesarias para fabricar esta cerámica, y crear un archivo de conocimientos y aprendizaje sobre este oficio en desaparición.

La documentación puede servir así como una base más de interacción proactiva y como una oportunidad de regeneración y revitalización. No se trata pues sólo de estudiar y registrar la historia oral de las tradiciones de la artesanía.

El Kala Raksha Folk Art Museum de Bhuj, en el estado de Gujarat, al oeste de la India, es otro ejemplo de cómo un museo local ha revitalizado las tradiciones de una comunidad artesanal y ha protegido su patrimonio. Este museo pretende servir a los artesanos, proporcionarles acceso a su patrimonio, concretamente a través de los bordados tradicionales y recuperar los lazos de la tradición, al tiempo que les permite innovar y exhibir sus artesanías. “La comunidad museística sigue un concepto sencillo pero revolucionario: involucrar a la gente para que represente su propia cultura”.¹¹

¹¹ *Encuentro entre diseñadores y artesanos...*, ed. cit., p. 93.

En el caso de América Latina, hay varias experiencias relevantes, algunas de las cuales se presentaron en el encuentro realizado en Chile en 2009, incluyendo colaboraciones entre diseñadores y artesanos. Entre estas, se puede mencionar la *Intervención para conservar un patrimonio, una artesanía en desaparición y una forma de vida*, experiencia realizada por el Centro de Diseño y Artesanías. Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso, Chile, coordinada por la docente y diseñadora industrial con mención en textil Patricia Günther, proyecto financiado por la Corporación de Desarrollo Indígena (CONADI) de Chile, con la participación de ocho artesanos, dos diseñadores, un antropólogo y una alumna tesista durante 2007 y 2008. La iniciativa se propone la reactivación del tejido a telar y la búsqueda de una expresión propia en el tejido de un grupo de mujeres diaguitas de Juntas de Valeriano, en la comuna de Alto del Carmen de Chile (Unesco, 2009: 35).

Otros dos proyectos que podemos destacar vinculados a la conservación se desarrollan en el Paraguay. Uno de ellos, liderado por la Asociación Paraguaya Hecho a Mano que, como explica el diseñador Osvaldo Codas, quien es investigador, promotor cultural y fundador de esa organización, tiene como objetivo el fortalecimiento de las habilidades ancestrales de las comunidades de artesanos del ámbito rural del Paraguay, e incluye técnicas de cerámica y de tejidos. Se trata de *Intervención para que se conozca una artesanía en concreto o un grupo de artesanos y para la preservación de tradiciones culturales y patrimonio*, una iniciativa que comenzó en 1990 y se prolongó hasta octubre de 2009, en la que participaron 432 artesanos. En la actualidad se observa un cambio positivo en la oferta artesanal en las comunidades donde se trabajó.

El otro está impulsado por el Instituto Paraguayo de Artesanía (IPA) en conjunto con la Universidad de Asunción, más específicamente con la Facultad de Arquitectura, donde los participantes son los alumnos del último semestre de la carrera. Se trata de un plan piloto que se lleva a cabo en la Universidad desde 2009, donde los alumnos de la carrera de Diseño realizan proyectos de embalaje y actualización de empaque para los productos artesanales (Unesco, 2009: 43).

Y por último, es necesario mencionar el *Proyecto Agujas Trinidad*, que desde 2002 fue lanzado en Cuba en cooperación con la oficina Unesco La Habana, el Fondo Cubano de Bienes Culturales y las Instituciones de Trinidad, ciudad que fue declarada Patrimonio de la Humanidad y tiene una tradición textil importante heredada de las Islas Canarias y preservada por sus habitantes. La propuesta fue sensibilizar a los jóvenes y a las mujeres en la renovación de las formas de expresión tradicionales y revalorizar la artesanía tradicional. El contexto favorable de un mercado turístico estimuló la creatividad de las artesanas, revalorizando y dignificando la tradición (Unesco, 2009: 10).

Con respecto a la Argentina, existen proyectos que vienen desarrollándose hace varios años. Uno de ellos es el programa *Identidades Productivas* que comenzó en 2005 con la participación de la Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Mar del Plata, financiado por la Secretaría de Cultura

de la Nación y por los gobiernos de las distintas provincias participantes: Jujuy, La Pampa, Chubut, Santa Cruz, San Juan, Formosa, Santiago del Estero, Catamarca, Mendoza, Chaco y Río Negro. Cuenta desde 2009 con el auspicio institucional de la Unesco. Promueve la creatividad de colectivos sociales integrados por artesanos, diseñadores, artistas y pequeños productores. Sus objetivos son impulsar las economías regionales, fomentar la inclusión social y laborar, apoyar y fortalecer proyectos productivos, resignificar la importancia de la diversidad cultural y facilitar el tendido de redes entre ciudadanos (Unesco, 2009: 11).

Otro caso a citar es el Programa Trinacional de Artesanía ÑANDEVA que tuvo su inicio en el año 2004, un proyecto de desarrollo de la artesanía que busca fortalecer la identidad de la Región Trinacional del Iguazú (frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay) por medio de la inserción de elementos e íconos que remiten a la cultura de estos pueblos¹². La Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Provincia de Misiones es socia del programa y actúa como generadora y transmisora del conocimiento a través de sus docentes y alumnos¹³.

DISEÑO PARTICIPATIVO Y SUSTENTABLE: PUESTA EN VALOR DE LA PRODUCCIÓN ARTESANAL EN LANA DE LA COMUNIDAD DE SAN ANDRÉS DE GILES¹⁴

Con similares objetivos a las iniciativas reseñadas más arriba, el proyecto desarrollado en la provincia de Buenos Aires por la cátedra Valdés, *Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la Comunidad de San Andrés de Giles* (Ver anexo 1), se propone potenciar el producto final del hilado y tejido de lana de oveja por medio del valor agregado del diseño, lo que permitirá a las familias con pequeña producción de lana, así como a tejedores y artesanos, aumentar sus capacidades productivas, estimulando al mismo tiempo su creatividad y generando propuestas locales económicamente sustentables.

En base a cuestiones surgidas durante el desarrollo de este proyecto, se corrobora que algunos planteos realizados en las directrices propuestas por los autores de “Encuentro de artesanos y diseñadores” para crear un marco de interacción adecuado pueden ayudar también en este caso:

- la importancia de definir un alcance realista de la intervención de diseño en una comunidad
- entender el contexto local, los factores socio-culturales y políticos
- determinar la base técnica del artesano y sus potencialidades

¹² <http://www.nandeva.org>

¹³ http://www.artes.unam.edu.ar/index_nandeva.html

¹⁴ Proyecto presentado al programa de subsidios de Extensión Universitaria-UBA-NEX-año 2010 por la Cátedra Valdés. DIyT FADU-UBA

- crear un vínculo sostenido en el tiempo, pues es difícil visualizar cambios a corto plazo

Para ello, hay que tener en cuenta ciertos factores que pueden determinar el alcance de esta intervención: los factores socioculturales y los factores políticos.

Este proyecto, como otras iniciativas actuales del mismo tipo dentro del campo de la extensión universitaria argentina, se sustenta en un concepto de rentabilidad social para el cual el crecimiento implica un incremento sustancial del empleo, acompañado por una distribución del ingreso más equitativa. La continuidad de este modelo de trabajo garantiza la conservación de los saberes y valores sustantivos que constituyen la identidad de la colectividad en su conjunto.

Bibliografía

- Encuentro entre diseñadores y Artesanos. Guía práctica.* Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A. y Unesco, 2005.
- En diálogo con la innovación: Artesanía Chilena Contemporánea.* Publicación a cargo de Tania Salazar Maestri. Fomento de las Artes e Industrias Creativas. Santiago de Chile: Publicaciones Cultura, 2011.
- García Canclini, Néstor, 2007. *Culturas populares en el capitalismo.* México: Grijalbo.
- , 1999. *La globalización imaginada.* México: Paidós.
- Unesco, 1997. *The International Symposium on 'Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification.* Manila: Unesco.
- , 2003a. "Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial", París.
- , 2003b. Convención de la Unesco para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?Ig=es&pg=00006>
- , 2005. Convención de la Unesco para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/2005-convention/the-convention-text/#c79580>
- , 2009. *Dossier Unesco Artesanía y Diseño (A+D)*, n° 2.
- . Directrices del Programa reconocimiento de excelencia para la Artesanía de la Unesco <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php>
- Yúdice, George, 2008 [2002]. *La cultura como recurso. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona: Gedisa.

PÁGINAS WEB

- http://www.artes.unam.edu.ar/index_nandeva.html
<http://www.nandeva.org>

Anexo I

**PROGRAMA DE SUBSIDIOS DE EXTENSION UNIVERSITARIA – UBANEX
CONVOCATORIA BICENTENARIO
FORMULARIO PARA LA PRESENTACIÓN DE PROYECTOS**

A) INFORMACION GENERAL

1. Nombre del Proyecto

Diseño participativo y sustentable: puesta en valor de la producción artesanal en lana de la comunidad de San Andrés de Giles.

2. Nombre del Director y Codirector

Dra. Sylvia Valdés
Med. Vet. Marcela Cóppola

3. Nombre de la/s cátedra/s, departamentos participante/s.

Historia I y II, Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, FADU. Prof. Titular Sylvia Valdés
Producción de Ovinos, Facultad de Ciencias Veterinarias.

4. Duración del proyecto (máximo un año)

Un año

5. Resumen. Sintetice el contenido del proyecto indicando sus objetivos y principales actividades. (200 palabras máximo)

El objeto de este proyecto es diseñar y aplicar en una base territorial un modelo operativo de intervención con capacidad de reproducción, que a partir de la institución universitaria se vincule con la comunidad de San Andrés de Giles y su zona de influencia. Se propone potenciar el producto final del hilado y tejido por medio del valor agregado del diseño, desarrollando una producción con identidad local que produzca mejoras en las manufacturas realizadas con lana de oveja.

Los destinatarios de estas acciones serán familias con pequeña producción de lana, tejedores y artesanos.

Las acciones apuntan a crear núcleos generadores de prácticas de diseño que, además de tender a un desarrollo microeconómico, promuevan y difundan valores de responsabilidad compartida, inclusión, fortalecimiento de identidad, registro simbólico de las tradiciones locales y autorreconocimiento de los participantes en figuras arquetípicas e historias locales.

B) DATOS DEL DIRECTOR/A *

Apellido y Nombres	Valdés Sylvia
DNI:	92050003
Unidad Académica y Cargo	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil Profesora Titular Historia I y II

DATOS DEL CO DIRECTOR/A *

Apellido y Nombres	Cóppola Marcela
DNI:	14467268
Unidad Académica y Cargo	Facultad de Ciencias Veterinarias JTP Cátedra de Producción de Ovinos

* Datos del/la Director/a y Co-director(es) del Proyecto

** Breve Currículum Vitae del / la Director/a y Co-director(es) en hoja aparte.

C) PROYECTO

1. Diagnóstico (hasta 2 páginas): Analice sintéticamente el problema/necesidad social que se propone abordar. Caracterice la población objetivo y a quiénes se beneficia indirectamente. Describa el contexto social y geográfico en que se manifiesta (para ello puede utilizar estudios previos, datos estadísticos, información periodística, estimaciones propias, informes de investigación u otras fuentes relevantes). Identifique las principales causas o factores asociados con la persistencia de este problema.

A partir de la implementación de las políticas neoliberales en el país la producción de productos primarios sin mano de obra agregada se impuso en el territorio nacional. En 1970 las exportaciones con mano de obra agregada llegaban al 35%. En la actualidad, a pesar de la recuperación operada desde el 2005, solo llegan al 17% (fuente CEFID-ar). Esta realidad engendra un doble proceso de desaprovechamiento de parte importante de insumos primarios como la lana y un descenso considerable de los niveles de empleo con el consecuente efecto de migración interna hacia las grandes áreas urbanas. Este proceso de desindustrialización tiene como consecuencia, además del desempleo, la progresiva pérdida de la calificación laboral. Una de las estrategias macroeconómicas para combatir tanto la pérdida de empleo como su precarización es el fomento y la incorporación de valor agregado a los productos primarios. En este sentido, el concepto tradicional de diseño se ve reemplazado por una actividad más amplia orientada hacia su concepción como arte integrador de lo múltiple.

Una de las fortalezas de la aplicación de este proyecto de extensión radica en el aprovechamiento de la materia prima generada a partir de la intervención anterior del

proyecto de voluntariado universitario desarrollado por la cátedra Ovinos de la Facultad de Ciencias Veterinarias de la UBA. De esta manera se conformará un circuito productivo sustentable de implicancias económicas, sociales culturales.

Durante este programa de Voluntariado se realizó un cuidadoso diagnóstico de la realidad socio-económica a través de sucesivas reuniones con diversos actores sociales involucrados con el desarrollo local de la población.

Este diagnóstico fue surgiendo a partir de encuentros con integrantes de la Municipalidad y del Colegio de Veterinarios de San Andrés de Giles, donde se fue delineando el mismo a través del conocimiento exhaustivo de las condiciones socio-culturales y productivas de los pequeños productores ovinos de la zona.

Desde julio de 2007, se realizó un relevamiento de la zona mediante visitas a los establecimientos de los beneficiarios del proyecto. Asimismo, se convocó a reuniones informativas en la Municipalidad en las que se brindó información respecto a temas específicos y se diagnosticaron muchos de los obstáculos con los que se encuentra cada productor, sus necesidades y los objetivos productivos que persiguen.

Durante el año 2008 se consolidó este proyecto a través de la puesta a punto de la metodología de trabajo, de los roles específicos de cada participante y del funcionamiento del grupo de voluntarios.

Esta excelente gestión de voluntariado que ha recibido merecidas distinciones como el tercer lugar en el Premio Presidencial consideró que no había logrado cumplir con sus objetivos en el campo del diseño. Las prendas tejidas ofrecidas a la venta no eran portadoras de un diseño con rasgos identitarios propios, sino que remitían a la copia estereotipada de la manufactura artesanal. En este sentido, la construcción de un diseño comunitario es un recurso estratégico y su adecuada aplicación depende de conceptos en torno a la historia de las tradiciones locales y a la articulación social.

En ciertos casos los proyectos utilizan la comunidad como mecanismo de producción y en otros se requiere la acción comunitaria y la interacción con nuevos equipos y nuevas miradas.

Se trata de crear nuevos contextos y formas para integrar las expresiones artesanales individuales y/o colectivas. Nuestras sociedades están constituidas por un entramado complejo del que todos formamos parte. Los artesanos y artistas tejedores tienen una conciencia directa de esta red de relaciones que se constituye simbólicamente como una referencia a su propia labor. Despertar los sentidos a tópicos sociales es un primer paso clave que replantea la figura del artesano-creador como promotor social y enmarca su producción dentro de lo que se podría llamar un nuevo orden del lenguaje.

El contexto social y geográfico está caracterizado por un medio rural, en una zona ubicada a 100 km al noroeste de la Ciudad de Buenos Aires, con una economía sustentada en la actividad agropecuaria. A diferencia de otras poblaciones vecinas que han construido lo “gauchesco” como sello identitario de sus productos, esta zona presenta diluido el arraigo y la pertenencia en términos iconográficos. La construcción de una iconografía propia se verá enriquecida por el aporte y el contacto con imágenes y recorridos por la historia del arte, del diseño y las nuevas tendencias.

Los beneficiarios directos serían:

- La Universidad, en su intento de reorientar las políticas y estrategias asumiendo un papel proactivo.
- Los estudiantes, que participarán de experiencias y construirán conociemien-

tos teórico-prácticos, reflexionando sobre su papel de futuros profesionales y su compromiso con la comunidad.

- Las instituciones sociales, por la posibilidad de concretar propuestas creativas e innovadoras para ayudar al desarrollo de la comunidad.
- La comunidad participante, que construirá una alternativa válida de desarrollo local.

2. Objetivos: Exponga sintéticamente un objetivo general y no más de cinco específicos. Entendiendo por objetivos las definiciones acerca del modo en que la intervención contribuirá a la solución del problema/necesidad social

OBJETIVO GENERAL

Activación del diseño como herramienta para la puesta en valor de aspiraciones sociales.

Las acciones apuntan a crear núcleos generadores de prácticas de diseño dirigidas a la articulación de mecanismos que promuevan y difundan valores de responsabilidad compartida, inclusión, fortalecimiento de identidad, registro simbólico de las tradiciones locales y autorreconocimiento de los participantes en figuras arquetípicas e historias locales.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1-Promover el desarrollo sustentable de la zona por medio del fomento y puesta en valor de las actividades artesanales integradas a las actividades agropecuarias mediante la obtención, procesamiento y elaboración de productos textiles de lana.
- 2-Tender por medio de estas acciones a la mejora en la calidad de vida, al desarrollo de las economías locales sustentables y al intercambio de saberes entre los actores participantes.
- 3-Motivar la diversificación de los productos fomentando la creación de objetos de indumentaria y accesorios ampliando las posibilidades creativas en base a la materia prima (lana).
- 4-Transferir a la comunidad de artesanos fundamentos, técnicas y procesos de diseño de modo de jerarquizar la producción, implementar valor agregado y pertenencia identitaria local a sus productos.
- 5-Estimular mediante las acciones de transferencia de diseño la creatividad tanto en los proyectos como en las técnicas de producción, fomentando la combinación de la lana como materia prima principal con otros materiales de origen local.

3. Dispositivo de intervención (hasta 1 páginas): Señale claramente la estrategia de intervención y el/los dispositivos para concretar los objetivos. Describa sintéticamente lineamientos teóricos y metodológicos de intervención. Incluya características del equipo que fortalezcan el dispositivo.

ENFOQUE TEÓRICO

El presente proyecto está basado en el concepto de ecología de los saberes de Boaventura de Sousa Santos quien en su libro *La universidad popular del siglo XXI* dice “La ecología de los saberes es un conjunto de prácticas que promueven una nueva convivencia activa de saberes (...). Implica una amplia gama de acciones de valoración, tanto del conocimiento científico como de otros conocimientos prácticos considerados útiles, compartido por investigadores, estudiantes y grupos de ciudadanos, sirve de base para la creación de comunidades epistémicas más amplias que convierten a la Universidad en un espacio público de interconocimiento (...)” (de Sousa Santos, 2006: 69)¹

Boaventura de Sousa Santos propone, para las reformas que necesita la universidad pública en el siglo XXI, algunos principios orientadores, entre los que se encuentra la extensión universitaria y la investigación-acción. Las actividades de extensión deben tener como objetivo prioritario el apoyo solidario para la resolución de los problemas de exclusión y de discriminación social. La investigación-acción consiste en la definición y ejecución participativa de proyectos de investigación involucrando a las comunidades y a las organizaciones sociales (de Sousa Santos, 2006: 67). Es el aprendizaje a través de la reflexión, “allí donde tiene lugar la acción”.

La vinculación entre la Universidad y la sociedad se construye articulando las múltiples expresiones y demandas sociales y las formas de producción del conocimiento. La expresión “investigación-acción” fue acuñada por Kurt Lewin quien la diseñó como un modelo en espiral.²

De esta manera este equipo de trabajo adhiere al concepto de la *investigación-acción* que implica el compromiso de la Universidad con los actores sociales superando la verticalidad en la transmisión de saberes ya que el conocimiento es entendido en términos de mutuo intercambio y considerado valioso no sólo por las transformaciones que se espera producir en la comunidad de destino sino también por los aprendizajes de los que se nutrirán los estudiantes.

La investigación-acción se centra en el descubrimiento, aclaración y resolución de los problemas que se enfrentan para concretar cotidianamente los valores de una práctica, ya sea educativos o de bienestar (Elliot, 1990)³.

El dispositivo de intervención se apoya en la estructura constituida por el grupo local (de la localidad de San Andrés de Giles) y el núcleo de investigadores con sede en FADU – UBA. El grupo se encuentra conformado por investigadores/docentes de la UBA, pertenecientes a disciplinas diversas pero nucleados en torno al conocimiento de la historia del Arte y del Diseño con fines práctico-pedagógicos. En algunos casos, las formaciones académicas se desarrollan en la Universidad de Buenos Aires y estuvieron o están en relación con beca de investigación en el CONICET y UBACyT; asimismo, en otros casos, las prácticas profesionales se desenvuelven en ámbitos nacionales o municipales tales como Museos, Galerías y gestión cultural.

¹ De Sousa Santos B. *La universidad popular en el Siglo XXI*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial Fac. de Cs. Sociales, Lima 2006.

² Kemmis, S. *Cómo planificar la investigación-acción*. Barcelona, Laertes, 1988.

³ Elliot J. *La investigación-acción en educación*. Madrid, Morata, 4ª ed., 2000.

La multidisciplinariedad del grupo de docentes conformado para este proyecto UBANEX permite disponer de herramientas de transmisión y comunicación que exceden la presencialidad ante los agentes locales. Con ellos se pretende no sólo mantener reuniones periódicas *in situ* de discusión, intercambio y desarrollo en torno a las necesidades productivas, sino también considerar intercomunicaciones semanales fluidas a partir de distintas vías electrónicas.

El dispositivo pedagógico está basado en la complejidad⁴ y en la multirreferencialidad; porque sólo en el pensamiento complejo incluimos la diversidad, la heterogeneidad, la temporalidad, la pluralidad de dimensiones y cruces que constituyen el campo de lo pedagógico. Y de acuerdo con Ardoino, “*reconocer y postular la complejidad de una realidad es, además, admitir su naturaleza a la vez homogénea y heterogénea, su opacidad, su multidimensionalidad exigiendo entonces para una comprensión más fina una “multirreferencialidad”*”.

La transferencia de los conocimientos del grupo de los investigadores hacia el grupo de agentes locales tendrá el formato de informes en los que se intercambiarán diagnósticos, evaluaciones y autoevaluaciones. Se buscará confeccionar un directorio de organizaciones, organismos, instituciones, cooperativas involucrados en la problemática de la producción lanera, para luego generar los intercambios pertinentes que den causa a la resolución de problemas.

Orientar la actividad académica hacia tópicos sociales es una estrategia clave que abre una nueva compuerta hacia la comprensión de los desafíos del diseño.

Es importante para la comunidad el conocimiento profundo de su realidad histórica y de su identidad porque estos elementos se transforman en visuales de dinámicas actuales. A partir de una etapa inicial de investigación se espera llegar a una configuración matricial de la geografía humana de la localidad que deberá interactuar con estudiantes y docentes para lograr una suerte de masa de heterotopías que en sí misma constituye una fuente fecunda de potencialidad creativa.

Se trata, por una parte, de construir una realidad intrateórica de consecuencias ideológicas progresistas y, por otra parte, invadir la neutralidad teórica positivista a través de la experiencia misma de los sujetos de la teoría y de su capacidad de iniciar procesos creativos conjuntos que superen el campo estrecho de las unidades familiares autónomas.

Con estrategias diversas y soluciones de diseño variadas se atenderá, en primer lugar, a la necesidad manifiesta de la comunidad de incorporarse con su producción a la realidad económico-social inmediata.

En particular la memoria y los eventos relacionados con las identidades en movimiento, la migración, el exilio y la diáspora son temas que conducen la elección de las diferentes herramientas del diseño que llevan a la concreción de las obras. En anteriores experiencias de extensión de la FADU-UBA en el barrio de la Matanza, se ha podido comprobar que las obras realizadas trabajan siempre de una manera sutil, y podría decirse magistral, con los habitantes de la zona, transformando un barrio, de puertas cerradas y silencioso, en una comunidad con fuertes lazos de comunicación.

⁴ Morin E. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona, 2007.

⁵ Ardoino J. *Educación y política*. Flammarion, París, 1977.

Los docentes son, en gran medida, traductores constantes de la realidad y procuran ayudar a constituir dinámicas creativas. Las nuevas generaciones de estudiantes tienen la responsabilidad de conocer el valor de los aportes locales y en el caso de ser necesario compartir estrategias de intervención y utilizarlas a favor de la comunidad.

El aporte más importante a una nueva perspectiva participativa y comunitaria del diseño es la posibilidad de observar problemáticas desde otros territorios.

Después de todo, los productos primarios como la lana no cambian, lo que cambia es la manera de mirarlos y son las soluciones reflexivas colectivas las que producirán el verdadero futuro infinitamente tolerante de las lógicas, las palabras y las existencias múltiples.

4. Impacto social esperado (hasta 1 páginas): Exponga los cambios y resultados que se esperan alcanzar a través de las actividades del proyecto en los destinatarios y el contexto. Explícite indicadores. Explique por qué se espera que los resultados contribuyan a alcanzar el o los objetivos expuesto en el punto "2." Prevé comunicar resultados ¿Cómo? ¿A quiénes?

En la institución universitaria:

Este proyecto plantea centrar la vinculación de la Universidad con la sociedad desde una perspectiva determinada por la necesidad de crear en el seno de las carreras nuevos caminos que la relacionen con la sociedad, con sus instituciones y las personas, a través del desarrollo de actividades socialmente establecidas. Estas formas de vinculación deben favorecer el desarrollo del potencial humano involucrado y formular nuevas concepciones acerca de los fines y bienes implicados en el proceso educativo ubicando a esas formas de vinculación como un proceso educativo y curricular. Se establece así una permanente resignificación de la relación entre la universidad, el estado y la sociedad civil.

Se reconoce la responsabilidad social y cívica de la universidad como un componente del mismo nivel que la investigación y la docencia y se plantea a la extensión universitaria adecuadamente programada y evaluada como una estrategia eficaz para instalar una reflexión referida a la calidad universitaria.

En el desarrollo del proyecto se orientará la práctica de extensión a:

- a) estimular la investigación transdisciplinar como parte central de la misión universitaria, superando las formas departamentales tradicionales;
- b) promover la movilidad de docentes y estudiantes esencial para la libre circulación del conocimiento.

En la comunidad:

El diseño funcionará como dispositivo para la convivencia cotidiana, quienes integren el programa participarán activamente de experiencias colectivas coordinadas, conversaciones y debates culturales con invitados de distintas áreas del conocimiento.

El diseño participativo se vuelca hacia el otro, el que participa y se entiende que no existe sin este. La participación implica comunicación, relación, atención. La historia del diseño se convierte en medio de comunicación alternativa para hacer circular con eficacia la información, generando nuevos contextos de integración y circulación de conocimientos. La incorporación de estas audiencias tiene efecto multiplicador y propone una base para solucionar necesidades sociales.

A través de la posibilidad expresiva que ofrecen las técnicas artesanales, económicas y fáciles de aplicar, se propone otra perspectiva con mucho más amplio acceso de las comunidades.

Las municipalidades, núcleos políticos o movimientos sociales podrían utilizar formas o metodologías de diseño participativo o relacional para denotar conciencia social. Cada vez se observa un mayor interés por integrar, desde lo institucional, a las mayorías en programas de participación, creación y renovación cultural. Estas formas pueden, a través del diseño, promover además formas productivas artesanales que impliquen añadir valor agregado a la producción artesanal.

De esta forma de funcionamiento del diseño se espera que los artesanos emprendedores de la comunidad puedan organizarse en forma permanente bajo distintas modalidades asociativas y participativas para defender sus intereses y dialogar con las autoridades locales.

Finalmente se espera generar un efecto de sustentabilidad, en la medida en que se logre formar capacitadores dentro del sector que puedan autodeterminarse en cuanto a la formación de emprendedores/as y trabajadores/as capacitados y beneficiados de acuerdo a nuevas posibilidades de sus actividades creativas.

Los resultados se registrarán a través de fotos y videos y se comunicarán a través de un blog.

5. Organizaciones/territoriales/comunitarias: Señale la relación establecida y la participación en relación con la problemática. Grado de institucionalización de las mismas. Antigüedad en territorio y marco jurídico.

Actor y referente	Relación	Participación
Municipio de San Andrés de Giles	Carta acuerdo Secretaria de Extensión/ FADU - UBA y Municipio de San Andrés de Giles	1.- Responsable de sede 2.- Responsable convocatoria de la comunidad 3.- Eventual integración de equipos intermedios
Facultad de Ciencias Veterinarias UBA	-----	1.- Integración de equipos de la comunidad afectados al proyecto de Voluntariado Universitario

		2.- Elaboración de core de intervención 3.- Vinculación con actividades de docencia a nivel de grado
FADU UBA		1.- Elaboración de core de intervención 2.- Integración de equipos centrales 3.- Integración de equipos intermedios 4.- Integración de equipo de evaluación La vinculación con las actividades de docencia se produce a nivel del grado en la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil

6. Actividades (hasta 5 páginas): Describa las actividades que se desarrollarán durante el proyecto.

Indique el contenido y la duración de cada actividad. Explique por qué se espera que estas actividades produzcan los resultados propuestos en el punto "3."

Las actividades a desarrollar incluyen:

- 1- Reuniones preparatorias y de monitoreo de las actividades. Búsqueda de consensos sobre objetivos, fechas de actividades, etc. Se realizarán con asociaciones comunitarias, docentes, alumnos y autoridades interesadas en el proyecto.
Dentro de las prácticas regionales suelen encontrarse una pluralidad de expresiones y criterios. La localidad de San Andrés de Giles no puede tratarse como un gran conjunto homogéneo que tiende a los mismos problemas. Es preciso coordinar las opiniones de los diversos actores.
- 2- Análisis de los "discursos" vigentes en los actores institucionales respecto de los problemas identificados (valor de los bienes producidos, promoción del diseño, identificación de una identidad local y su valor para incrementar el desarrollo de la producción artesanal). En el nuevo milenio algunas prácticas de diseño ampliaron sus recursos formales para crear metáforas acerca de diferentes problemáticas sociales. Además del aspecto perceptual se comenzarán a elaborar revisiones de aspectos históricos y políticos asociados a la idea del pasado y el presente latinoamericano buscando una identidad regional asociada a un proceso social emancipatorio y de revaloración de las culturas locales de los pueblos originarios. La idea que subyace en el presente proyecto tiende a asumir las prácticas de diseño latinoamericanas como respuestas socio-históricas específicas que requieren de un entramado crítico y teórico coherente con sus propios estatutos de producción.
- 3- Análisis de las concepciones, conocimientos y prácticas vigentes en los actores sociales referidas al área de Diseño y terminación de la manufactura de lana. El concepto de diseño como arte integrador de lo múltiple y

práctica social es todavía ampliamente ignorado, incluso en ciertos medios académicos. La propuesta del programa consiste en revisar las categorías con las que se ha estudiado el diseño latinoamericano en los circuitos de los centros cíclicos.

Reuniones de debate acerca del diseño identitario y participativo con todos los actores del programa. Análisis y debate acerca de las prácticas en materia de manufactura de lana partiendo de los usos y prácticas locales nutriéndolas con los datos histórico-analíticos que se recaben.

- 4- Desarrollo y aplicación de dispositivos de intervención específicos basados en las reuniones de consenso previas.
 - a) Análisis de la problemática productiva regional
 - b) Crear incubadora de microempresas
 - c) Fomentar e instalar metodologías de formación de emprendedores

5- Desarrollo de talleres

5.1 **Taller de procesamiento de la lana.**

Capacitación en el procesamiento artesanal de la lana:

Organización de talleres de hilado, tejido, estudio del vellón y la fibra.

- a. Estudio del vellón y la fibra
- b. Clasificación de lana según destino productivo
- c. Taller de hilado
- d. Taller de telar

Realización de 2 talleres de 3 jornadas de 8 hs de duración, a cargo de: estudiantes voluntarios, docentes del Área de Producción de Ovinos y capacitadores en hilado y telar.

Actualización en el procesamiento artesanal de la lana:

Organización de clínicas de hilado, tejido y teñido en los pueblos donde se dictaron talleres. Realización de 4 clínicas de 8 hs de duración cada una.

5.2- **Taller de introducción a las herramientas del diseño.**

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 2 meses.

Carga horaria total: 12 hs.

Contenidos mínimos: Espacios y tiempos de la Imagen. Dimensión. Ergonomía. Enfoques del proceso de diseño.

5.3 **Taller de historia.**

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: El diseño en perspectiva histórica. Las vanguardias artísticas del siglo XX (europeas y latinoamericanas). El diseño como política de estado: Bauhaus y Vchutemas.

5.4 **Arte y cultura popular.** Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 2 meses. Carga horaria total: 12 hs.

Contenidos mínimos: Arte y artesanía. El mito en la cultura popular. Las diferencias entre la cultura popular y la cultura de masas.

5.5 **Taller de color.**

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: Cualidades tonales. Círculo cromático. Tríada de primarios. Complementarios. Contrastes.

5.6 Taller de **morfología**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: Punto, línea, plano. Figura y fondo. Lleno y vacío. Texturas. Serialidad. Simetrías, asimetrías.

5.7 Taller de **creatividad**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: El proceso creativo. Lo lúdico como disparador. La resolución creativa de problemas.

5.8 Taller de **tipologías**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: Las tipologías en la indumentaria. Lo clásico y las innovaciones en el uso de textiles.

5.9 Taller de **iconografía**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: La representación icónica. La iconografía latinoamericana. Fuentes iconográficas locales.

5.10 Taller de **accesorios**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 2 meses. Carga horaria total: 12 hs.

Contenidos mínimos: El diseño de objetos. Experimentación con materiales diversos. Joyería textil.

5.11 Taller de **organización y gestión cooperativa**.

Un encuentro de 3 horas cada 15 días. Duración: 1 mes. Carga horaria total: 6 hs.

Contenidos mínimos: Estrategias de organización cooperativa. La distribución de roles y tareas. Diseño de emprendimientos cooperativos relacionados con la manufactura de la producción de lana.

- 6- Reuniones de evaluación y monitoreo de los diversos aspectos del proyecto
 - 6.1 Con la comunidad de San Andrés de Giles.
 - 6.2 Con los representantes de la Municipalidad de San Andrés de Giles.
 - 6.3 Con los estudiantes.
 - 6.4 Con la cátedra Ovinos – FCV UBA.
- 7- Presentación de experiencias de campo por los estudiantes participantes a sus compañeros en FADU y en FCV, UBA. Duración: 2 hs. Frecuencia: dos veces en el año.
- 8- Desarrollo de medios informáticos, gráficos, etc. para la difusión de la producción local y su puesta en el mercado del artesanado nacional e internacional.
- 9- Análisis estadístico de resultados aplicando las técnicas pertinentes.
- 10- Análisis cualitativo de los alcances de la intervención.
- 11- Estimación prospectiva de los efectos multiplicadores del proyecto.

- 12- Evaluación del impacto en la comunidad y en los estudiantes participantes
- 13- Elaboración de recomendaciones generales y específicas basadas en los resultados obtenidos destinadas a los diferentes actores institucionales.
- 14- Elaboración de documentos.

7. Cronograma de actividades												
ACTIVIDADES Liste todas las actividades del proyecto en esta columna	MESES											
	Indique la duración de cada actividad sombreando o marcando con una cruz las celdas de los meses durante los que se desarrolle											
	1	2	3	4	5	6 ^a	7	8	9	10	11	12 ^a
Reuniones preparatorias y de monitoreo de las actividades. Búsqueda de consensos sobre objetivos, fechas de actividades, etc.												
Análisis de los "discursos" vigentes en los actores institucionales respecto de los problemas identificados												
Análisis de las concepciones, conocimientos y prácticas vigentes en los actores sociales referidas al área de Diseño y terminación de la manufactura de lana												
Desarrollo de dispositivos de intervención específicos basados en las reuniones de consenso previas												
Taller de procesamiento de la lana												
Taller de introducción a las herramientas del diseño												
Taller de historia												
Taller Arte y cultura popular												
Taller de color												
Taller de morfología												
Taller de creatividad												
Taller de tipologías												
Taller de accesorios												
Taller de iconografía												
Taller de organización y gestión cooperativa												
Reuniones de evaluación y monitoreo de los diversos aspectos del proyecto												

	1	2	3	4	5	6 ^a	7	8	9	10	11	12 ^a
Presentación de experiencias en campo por los estudiantes participantes a sus compañeros en FADU y FCV – UBA												
Desarrollo de medios informáticos, gráficos, etc. para la difusión de la producción local y su puesta en el mercado del artesanado												
Análisis estadístico de resultados aplicando las técnicas pertinentes												
Análisis cualitativo de los alcances de la intervención												
Estimación prospectiva de los efectos multiplicadores del proyecto												
Evaluación del impacto en la comunidad y en los estudiantes participantes												
Elaboración de recomendaciones generales y específicas basadas en los resultados obtenidos destinadas a los diferentes actores institucionales												
Elaboración de documentos												

^a Durante los meses 6 y 12, se realizan los encuentros del programa, donde se presentarán los informes de avances y finales respectivos.

8. Personal Afectado al Proyecto

Apellido y Nombre	Cargo/función (Profesor, JTP, Ayudante, becario, otro)
Valdés Sylvia	Profesora Titular. FADU-UBA
Basterrechea Lucía	Profesora Adjunta. FADU-UBA
Semilla Valeria	Profesora Adjunta. FADU-UBA
Chalkho Rosa	JTP. FADU-UBA
Rey Nélica	JTP. FADU-UBA
Marcela de Zen	Profesora Titular FADU UBA
Walter Figueroa	Profesor Titular FADU UBA
Marina Britos	Ayudante FADU UBA
María Luisa González	JTP FADU UBA
Cóppola Marcela	JTP. FCV UBA
Schuh Agustina	Ayudante de 1 ^a FCV UBA

Participantes del partido de San Andrés de Giles

CEPT (Centro de Educación para la producción total) N° 2 de Villa Ruiz
Asociación de artesanas de la lana Nuestras Manos de Solís

Sonia Verdura
Patricia Oyhanto
Liliana Taberna
Teresa Taberna
María Ester Sanchez
Lucía Fasoli
Monica Bauer
María Cames
Mirta Villalba
Claudia Cruz
María Vidosevich
Isabel Verdura
Elizabeth Flores
Marta Diaz
Elba Wasinger

9. Alcances de la contribución del proyecto (hasta 1 página): Estime la proyección de los resultados del proyecto más allá del período de ejecución y la contribución de éste al desarrollo de las cátedras, departamentos, institutos, organizaciones que lo ejecuten. Prevé la incorporación y formación de estudiantes ante problemas prácticos.

El diseño participativo está asociado a las conquistas de las prácticas artísticas que buscaron, a lo largo de la historia, acercar el arte a la vida. Lenguajes y movimientos que consolidaron la base para el desarrollo y la aceptación por parte del público de un arte participativo.

Este proyecto encara acciones pedagógicas interactivas capaces de fortalecer el vínculo social, fomentar la autoestima y la construcción de nuevas redes sociales. Participar es hacer en conjunto, compartir opiniones, ideas, etc. Desde la simple consulta en materia técnica o estética hasta la inserción directa en procesos de cambio y de integración regional.

La acción cultural emprendida por pobladores, estudiantes y docentes a través de una interrelación de eventos y experiencias focalizadas en el diseño participativo no sólo se reduce al plano de la valoración y la resignificación estética de la producción individual sino al reconocimiento de la creación colectiva como hecho social, acompañado por el respaldo de las instituciones municipales.

Esto demuestra que a través de la revalorización del diseño como acción colectiva se pueden hacer aportes fundamentales en el plano social capaces de inducir cambios paradigmáticos en la sociedad que promuevan, desde una perspectiva progresista con sentido universal, el desarrollo de la conciencia creativa de estudiantes, artesanos y ciudadanos.

Este proyecto se encuentra incluido en una línea conceptual donde se articulan la investigación, la docencia y la extensión. Se plantea la inclusión de la extensión universitaria como componente integrado en la docencia asumiendo la estrategia de práctica social curricular aplicando el criterio de las prácticas situadas en la búsqueda de un profesional reflexivo y comprometido con lo social.

*“Y es justamente a través de la dimensión reflexiva, que el profesor deja de ser un mediador pasivo entre la teoría y la práctica, para convertirse en un mediador activo que, desde la práctica, reconstruye críticamente sus propias teorías.”*⁶

En el contexto mundial, la responsabilidad social y cívica de las instituciones de educación superior ha adquirido un protagonismo que posiciona a la extensión no como un tercer componente marginal a la investigación y a la docencia sino integrada en ellas y empleando las metodologías pertinentes.

El proyecto se instala reconociendo una de las preocupaciones del mundo actual: la grieta existente entre el conocimiento generado por la investigación y su aplicación social. Por lo tanto, se orienta a una vinculación entre la Universidad y la sociedad con mayor integración y capacidad de respuesta y espera alcanzar impacto traducible en el fortalecimiento de investigaciones con fuerte impronta educativa y social.

El objeto de este proyecto es diseñar y aplicar en una base territorial un modelo operativo de intervención con capacidad de reproducción, que a partir de la institución universitaria se vincule con la comunidad de San Andrés de Giles y su zona de influencia, teniendo como destinatario a las familias con producción pequeña de lana para potenciar el producto final del hilado y tejido con el valor agregado por el diseño y por el desarrollo de una identidad local transformadora de las manufacturas de lana.

Los resultados esperados son:

- La mejora en la calidad de vida de los participantes de la comunidad de San Andrés de Giles tanto en términos económicos y laborales como en aspectos simbólicos y culturales
- La puesta en valor por medio del diseño de las producciones artesanales de lana
- La construcción de identidades que dialoguen con lo local y se reflejen en la producción artesanal como rasgos distintivos.
- Los estudiantes participantes construirán aprendizajes que articulan la teoría con la práctica incorporando una dimensión social del diseño. Se espera que esta impronta formativa tenga un efecto multiplicador en el futuro.

⁶ Edelstein G. “Problematicar las prácticas de la enseñanza”. En *Alternativas. Educación Superior. Antecedentes y propuestas actuales*. Mainero N., Guzmán L. (comp.) Año VII, N° 26, San Luis, 2002, p.175-190.

- La creación de redes entre facultades de la UBA que propiciarán la replicación de estrategias interdisciplinarias para la concreción de proyectos sustentables.

Nómina de estudiantes que participarán: Debe ser un mínimo de 15 alumnos (Ver firmas en planilla adjunta)

Nº	Apellido y Nombre	DNI	Facultad	Carrera	Correo Electrónico	Firma
1	Iglesias Canay Daiana	31889385	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	daihuu@hotmail.com	
2	Elbaum Jesica	29594767	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	jeselbaum@hotmail.com	
3	Carabajal Andrea	32847172	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	bbsncs_@hotmail.com	
4	Viotti Soledad	33334589	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	soleviotti@hotmail.com	
5	Fernandez Luciana	30340076	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	lucianajudit@hotmail.com	
6	Torio Eliana	33189436	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	eliana_torio@hotmail.com	
7	Fox Marina	34553632	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
8	Penzoni Maria Laura	27308953	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil	mpenzoni@yahoo.com.ar	
9	Forero Maria Belen	33672809	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
10	Diaz Testay Ximena	30860126	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
11	Corbalan Natalia	33066620	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
12	Bertero Ana Belen	33004172	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
13	Fontenla Constanza	28846816	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
14	De La Rosa Julia	30653052	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
15	Basile Mariel	32149685	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
16	Ameri M.Solcire	33413883	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
17	Bronzini Maria Paula	31752170	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
18	Amado Olivi M.	34678564	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
19	De Rose Marina	31852507	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
20	Huertas Javier	32763751	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
21	Martinez Laura	30513980	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
22	Lanata Maria Victoria	34580129	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
23	Lorences Maria Emilia	33419520	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		
24	Falcone Agustina	35051775	FADU UBA	Diseño de Industrial y Textil		

N°	Apellido y Nombre	DNI	Facultad	Carrera	Correo Electrónico	Firma
25	Garcia Belen	35235709	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
26	Folino Leonela	34854878	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
27	Miranda Manuela	34513070	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
28	Marin Leticia	33192776	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
29	Garcia Lucia	35146258	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
30	Edsberg Chantal	34447685	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		
31	Fernandez Maria C.	34974716	FADU UBA	Diseño de Indumentaria y Textil		

10. Seguimiento y autoevaluación (hasta 2 páginas)

Describa los procedimientos que se utilizarán para el seguimiento de las actividades propuestas en el punto "6" y verificar la producción de resultados. Detalle qué indicadores y fuentes de información utilizará para la verificación del impacto social así como la frecuencia con que se llevarán a cabo tareas de auto-evaluación.

El proyecto será evaluado cualitativamente de manera permanente. Para esto el instrumento de evaluación será la observación directa del impacto de cada una de las acciones y trabajos realizados, y la documentación de esta observación mediante apuntes escritos, fotografías y filmaciones.

Otra herramienta de relevamiento evaluativo serán los datos extraídos a partir de conversaciones y entrevistas no estructuradas con los diversos actores participantes.

Este monitoreo permanente será de gran utilidad para la realización de ajustes y correcciones que surjan como necesarios durante la marcha del proyecto.

Se realizará un relevamiento fotográfico sistematizado de la producción artesanal partiendo de los productos previos a la intervención. A partir de este seguimiento se espera evaluar el resultado de los talleres.

Sobre el final de cada taller se solicitará a los participantes una valoración de la actividad realizada.

Se realizarán reuniones periódicas de evaluación y monitoreo de los diversos aspectos del proyecto.

- Con la comunidad de San Andrés de Giles.
- Con los representantes de la Municipalidad de San Andrés de Giles.
- Con los estudiantes.
- Entre las cátedras de la FADU y FCV

Se prevén dos reuniones (mitad y finalización del proyecto) y se agregarán más en caso de ser necesario.

Los estudiantes llevarán a lo largo del proyecto un cuaderno o bitácora que podrá ser grupal o individual en la cual volcarán las experiencias, relatos e impresiones personales a lo largo de las diferentes acciones como así también

explicitarán recomendaciones y nuevas ideas. Esta bitácora se complementa con un relevamiento de imágenes (fotográfico y videográfico). En el mes seis y doce del proyecto, presentarán informes pormenorizados de las actividades desarrolladas, los resultados observados y sus conclusiones. Estas presentaciones se harán a nivel de la cátedra de Historia I y II, ante sus compañeros y se invitará a las autoridades y representantes de la comunidad participante.

Al finalizar el proyecto se realizará un relevamiento estructurado mediante la aplicación de una encuesta con algunas preguntas diferenciadas para cada actor. Se espera obtener por este medio una información completa que permita junto a lo relevado anteriormente elaborar las conclusiones.

D. FINANCIAMIENTO

Indique:

- 1) No se cuenta con financiación extra universitaria.
- 2) Recursos universitarios ya existentes para la realización del Proyecto: aulas y equipamiento de la FADU y FCV – UBA para actividades de docencia curricular.
- 3) Infraestructura asignada al Proyecto

Descripción	
<p>Bases locales Municipalidad de San Andrés de Giles</p>	<p>Bases universitarias FADU UBA Cátedra de Producción de Ovinos. FCV. UBA</p>

- 4) **Contrapartes:** Detallar recursos humanos y materiales como aportes extra universitarios al Proyecto.
 - Espacios apropiados para la realización de talleres, reuniones y encuentros
 - Recursos humanos y de infraestructura propia para las actividades de difusión y comunicación
 - Recursos humanos y de infraestructura para la colaboración logística.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*. FCE. México. 1979
- Augé, Marc. *Le sens des autres*. Paris. Fayard. 1994
- Ardoino Jacques. *Educación y política*. Flammarion. París. 1977
- Benoist, Luc. *Signes, signals et mythes*. PUF. Paris. 1975
- Caillois Roger. *El mito y el hombre*. FCE. México. 1989
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del Arte*. Ediciones Del Sol. Buenos Aires. 2008
- Colombres, Adolfo. *América latina. el desafío del tercermilenio*. Ediciones del sol. Buenos Aires. 1997
- Colombres, Adolfo. “Mitos, ritos y fetiches”. En Colombres, A.; Ticio Escobar y Rama A. *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del Sol. Buenos Aires. 1991.
- De Sousa Santos Boaventura. *La universidad popular en el Siglo XXI*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial Fac. de Cs. Sociales. Lima 2006
- Edelstein Gloria. “Problematizar las prácticas de la enseñanza”. En *Alternativas. Educación Superior. Antecedentes y propuestas actuales*. Mainero N., Guzmán L. (comp.) Año VII, N° 26. San Luis. 2002
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Planeta. Agostini. Barcelona. 1994
- Elliot John. *La investigación-acción en educación*. Madrid. Morata. 4ª ed. 2000
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo. México 1977
- Kemmis, S. *Cómo planificar la investigación-acción*. Barcelona. Laertes. 1988
- Lucarelli, Elisa. *Teoría y práctica en la universidad*. Buenos Aires. Miño y Dávila. 2009
- Mordo, Carlos. *La herencia olvidada Arte indígena de la Argentina*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes 2001
- Morin Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona, 2007
- Paternostro, César. *Abstracción: el paradigma amerindio*. Institut Valencià d'Art Moderne. Valencia. 2002
- Ribeiro, Darcy. *Indianidades y venutopías*. Ediciones del Sol. Buenos Aires. 1999
- Roa Bastos, Augusto (Compilador). *Las culturas condenadas*. Siglo XXI. México 1978
- Ticio Escobar. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Edic. RP y Museo del Barro. Asunción, 1986
- Zubieta, Ana María. *Cultura popular y cultura de masas Conceptos recorridos y polémicas*. Paidós. Buenos Aires. 2000

**Estudiantes que participaron en el proyecto (FADU y FCV UBA),
en todas las instancias del mismo**

Apellido y Nombre
Abdala Laura
Agosti Facundo
Alcocer Carla
Aleman Luz Daniela
Almendra Micsi
Amado Olivi Magdalena
Ameri M.Solcire
Ansede Federica
Basile Mariel
Bertero Ana Belen
Bisaccia Maria Laura
Blasco María Felicitas
Bronzini Maria Paula
Cabrera Matías
Carabajal Andrea
Carabajal Maria Laura
Castagnone Gilda
Corbalan Natalia
Chamorro Magalí
D'amico Débora
De Feo Romina
De La Rosa Julia
De Rose Marina
Diaz Testay Ximena
Diaz Melanie
Edsberg Chantal
Elbaum Jesica
Falcone Agustina
Fernandez Maria Camila
Fernández Valeria
Flores Montes Cristian
Folino Leonela
Fontenla Constanza
Forero Maria Belen
Fox Marina
Garcia Belen

Apellido y Nombre
Garcia Lucia
Gigante Romina
González Maria Clara
Hokama Patricia
Huertas Javier
Ianuzzi Georgina
Iglesias Canay Daiana
Izaguirre Maria Candela
Lanata Maria Victoria
Leon Morales Jaqueline
Lorences Maria Emilia
Luchino Victoria
Madarro Mariana
Marin Leticia
Martinez Laura
Medina Martin
Medina Natalia
Migliaro Consuelo
Miranda Manuela
Oglio Maria Eugenia
Paz Nadia
Penzoni Maria Laura
Pestarino Tatiana
Pittaro MARIANA
Queulo Guillermina
Quieta Florencia
Rodriguez Debora
Sanfeliu María Belén
Schonfeld Sabrina
Simon Maria Josefina
Tejera Alfonsina
Tejerina Fatima
Titoy Maria Celeste
Torio Eliana
Vacas Camila

Anexo II

CONSEJO INTERUNIVERSITARIO NACIONAL (CIN) PLAN ESTRATEGICO 2012-2015

LA EDUCACIÓN SUPERIOR COMO BIEN SOCIAL, COMO DERECHO UNIVERSAL

Las transformaciones sociales, políticas y económicas que se sucedieron en nuestro país durante los últimos años habilitaron al interior de las universidades un debate profundo respecto de qué papel debe jugar hoy la educación superior a nivel nacional.

Los singulares procesos que se vienen dando en los pueblos latinoamericanos y caribeños y la ampliación en la conformación de bloques nacionales convocan a aunar esfuerzos que contribuyan a una mayor inclusión y cohesión social. Existe hoy el desarrollo de políticas y dispositivos de gestión que posibilitan trabajar en una agenda consensuada, representativa de nuestras realidades e intereses institucionales.

La actual situación nacional y latinoamericana repercute también en la mirada que se tiene de la educación superior y cambia el eje de discusión reinante durante los años 90 que asociaba a los estudios universitarios con cuestiones vinculadas a la calidad o al mercado desde posiciones economicistas. Hoy hablamos de la inclusión concreta de poblaciones vulnerables, pensamos cuál es el rol que como institución de la sociedad civil debemos ocupar, concebimos a la educación como un bien social y un derecho humano fundamental y universal y nos planteamos qué concepción de Estado invocamos cuando hablamos de educación pública y gratuita.

La Universidad no es una isla y debe pensarse en función de un proyecto de país, como parte de los instrumentos con los que cuenta el Estado para articular las demandas sociales, económicas, culturales y tecnológicas del pueblo con los saberes socialmente compartidos que se construyen en la Universidad.

Esta interacción entre sociedad y Universidad no es más que una abstracción a nivel simbólico de un posicionamiento ideológico concreto, siendo que la presentación de ambos actores por separado constituye una falacia en sí misma. Porque la Universidad es parte constitutiva de la propia sociedad, por lo que debemos asumir el desafío de reflexionar y repensar la institución universitaria como un espacio educativo, científico y tecnológico transformador, democrático y democratizante, comprometido socialmente y profundamente inserto en las realidades locales y regionales. Será el pueblo en su Universidad, como su dueño legítimo, el actor protagónico de este cambio en el que se debe-

rán resignificar saberes, democratizar los espacios institucionales y consolidar las políticas que conlleven a una mayor participación popular.

LA UNIVERSIDAD: SU LUGAR EN LA ACTUALIDAD

Las universidades son parte activa de la estructura social que las contiene y otorga sentido, y que las relacionan directamente con la idea de progreso económico y ascenso social. Es en este sentido que la Universidad contribuye a la consolidación de la identidad nacional, a la formación ética y ciudadana, a la solidaridad, a la propensión de una cultura de paz, al ejercicio pleno de los derechos humanos y al desarrollo humano sustentable, en definitiva, contribuyendo de manera significativa a la formación de ciudadanos críticos y comprometidos socialmente. La educación superior debe ser un derecho social para todos y todas y resulta imprescindible repensar el concepto de calidad educativa y de pertinencia en el sentido de inclusión y cohesión social, brindando reales oportunidades de acceso y permanencia a los sectores más vulnerables y promoviendo la democratización de los conocimientos.

El compromiso es hoy la gratuidad y calidad con inclusión y permanencia. Y para ello la Universidad debe desplegar al máximo su potencial y establecer canales de diálogo con la comunidad, generando así un círculo virtuoso de retroalimentación. Es precisamente en este diálogo entre saberes y conocimientos, donde la Universidad interactúa con la sociedad que forma parte y se fortalece permanentemente tanto en la docencia, como en la extensión y la investigación.

Debemos generar todas las instancias de debate que sean necesarias para pensarnos como actores de la vida universitaria en torno al proceso de transformación acaecido, reflexionando sobre los aspectos económicos, sociales y políticos e incorporando a todos los actores que participan de la vida universitaria: movimiento estudiantil, graduados, docentes, no docentes, autoridades y comunidad en general. Recordando siempre que la Universidad es de todos, de aquellos que tuvimos la oportunidad de formarnos en ella, y de los que aún no han podido acceder.

EL LUGAR DE LA EXTENSIÓN COMO FUNCIÓN SUSTANTIVA

La extensión es una función sustantiva que integrada con la docencia y la investigación forman parte de un modelo de Universidad que caracteriza al sistema universitario nacional. La extensión –desde su dimensión académica, dialógica, pedagógica y transformadora– le confiere a la propia Universidad la posibilidad de “mirar” de manera crítica y permanente sus propias prácticas académicas y repensar sus políticas institucionales. Las políticas de extensión sitúan a la Universidad en diálogo permanente con las organizaciones de la sociedad civil y el Estado, contribuyendo a partir del conocimiento y el pen-

samiento crítico, al estudio, diseño, formulación, monitoreo y evaluación de políticas públicas en la búsqueda de una mayor y mejor calidad de vida para todos sus habitantes.

Conceptualmente, al hablar de funciones sustantivas decimos que son esenciales con respecto a los fines últimos de la educación superior y, de ningún modo, ellas podrían desarrollarse por separado. La integración entre docencia, investigación y extensión debiera estar sistematizada y darse de un modo permanente y constante.

En el caso específico de la integración entre la extensión y la docencia, se promueve la formación de futuros profesionales con capacidades de desenvolverse en un mundo cada vez más complejo pero a su vez se plantea como objetivo central la formación de ciudadanos críticos y comprometidos socialmente. Sin lugar a dudas, para lograr alcanzar estos objetivos, se requiere un importante esfuerzo académico e institucional que permita incorporar las diversas y complejas problemáticas sociales a los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Convocatorias que prioricen la formulación de programas y proyectos de extensión universitaria, acciones que promuevan la incorporación curricular de la extensión en las carreras universitarias y la valorización y reconocimiento del docente que hace extensión son iniciativas destacadas a la hora de materializar este vínculo. Estas prácticas deben diseñarse de manera especial para posibilitar la formación de los estudiantes a partir de cada una de las intervenciones propuestas. En la integración de la extensión con la investigación, se plantea como objetivo no solo la búsqueda de la apropiación social de los conocimientos sino también la generación de nuevos conocimientos socialmente acordados. Aquí, el debate central está dado en relación al conocimiento y su vinculación con el poder. ¿Conocimiento para qué y para quién? ¿entre quiénes circula el conocimiento? ¿quién usa este conocimiento y para qué se utiliza? ¿quién define las agendas de investigación? ¿sólo la comunidad científica define la relevancia y la pertinencia de lo que se investiga? Bueno, estos y otros tantos son los interrogantes que se intenta responder a la hora de diseñar políticas acordadas entre extensión e investigación. En particular, las universidades públicas tienen un gran potencial para protagonizar un desarrollo científico y tecnológico nacional, fomentando que este avance se genere progresivamente y para todos los habitantes de nuestro país.

Por todo ello, es importante remarcar que, en el marco de la educación superior pública, la extensión se presenta como una de las funciones sustantivas que promueve la democratización del saber y del conocimiento en profundo diálogo con la sociedad de la que forma parte y con el Estado en sus diferentes jurisdicciones. Sin lugar a dudas, el desafío permanente es resolver la compleja tensión que se produce entre calidad, pertinencia, compromiso, participación, democracia y autonomía que forman parte constitutiva de un concepto de universidad que día a día se intenta consolidar.

CONCEPTO

La historia del concepto de Extensión ha acompañado el desarrollo de la Universidad en su conjunto; ciertamente se identifica a la Extensión Universitaria con un concepto polisémico y multidimensional, en permanente construcción desde su origen, influido por el dinámico contexto político, social, económico y cultural en el que cada Universidad dialoga y se desarrolla. Este debate debe establecer líneas estratégicas que conduzcan a superar la fragmentación del trabajo universitario en docencia, investigación y extensión. El universo de actividades que aborda la extensión ha sido definido en los objetivos y criterios enunciados en el Acuerdo Plenario N° 711/2009 “Lineamientos del Programa de Fortalecimiento de la Extensión Universitaria en las Universidades Públicas Argentinas”, como así también en otros Acuerdos Plenarios. Sobre la base de relevamientos realizados de las normativas en cada universidad, se identifican un conjunto de criterios comunes que caracterizan a la Extensión, estos son:

- Reconocimiento como función sustantiva de la Universidad
- Integración con la docencia y la investigación
- Identificación de la Extensión como poseedora de diversas dimensiones: pedagógica, dialógica, social, cultural, productiva e institucional
- Construcción de saberes en forma conjunta con las comunidades
- Democratización de los saberes producidos
- Generación de tecnologías modernas al servicio del bien social
- Obtención de resultados para la construcción de políticas públicas
- Abordaje interdisciplinario
- Fortalecimiento de la ciudadanía y el pensamiento crítico
- Respeto pleno de los Derechos Humanos y la participación ciudadana
- Desarrollo de proyectos creativos, priorizando la lucha contra la pobreza, la exclusión la vulnerabilidad social
- Valoración del Capital Humano y Social
- Promoción del desarrollo humano y sustentable con pleno respeto por el medio ambiente
- Generación de producción y consumo sustentable
- Desarrollo de valores críticos y éticos
- Integración de la teoría con la práctica

En este contexto de ideas, luego de que el CIN tratara el tema y reuniera la documentación que las UUNN presentaran oportunamente caracterizando la extensión en cada una ellas, luego de un minucioso análisis y discusión sobre el tema en el plenario de Secretarios de Extensión llevado a cabo en la ciudad de San Salvador de Jujuy, en agosto de 2011, se consensúa el siguiente concepto:

Entendemos la extensión como espacio de cooperación entre la Universidad y otros actores de la sociedad de la que es parte. Este ámbito debe contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de las personas y está vinculado a la finalidad social de la Educación Superior: la democratización social, la justicia social y el derecho a la educación universal; se materializa a través

de acciones concretas con organizaciones sociales, organizaciones gubernamentales y otras instituciones de la comunidad, desde perspectivas preferentemente multi e interdisciplinarias. Las acciones de extensión deberán desarrollarse desde un enfoque interactivo y dialógico entre los conocimientos científicos y los saberes, conocimientos y necesidades de la comunidad que participa. La extensión contribuye a la generación y articulación de nuevos conocimientos y nuevas prácticas sociales, integra las funciones de docencia e investigación, debe contribuir a la definición de la agenda de investigación y reflejarse en las prácticas curriculares.

REXUNI

El trabajo en red como búsqueda de una política de extensión a nivel nacional (Síntesis elaborada a partir del AC.Pl. N° 711/09)

Es importante el esfuerzo llevado adelante por las universidades nacionales en sostener y ampliar el desarrollo de la extensión en cada una de ellas. En este sentido, se destacan los acuerdos y coincidencias logrados tanto en Congresos como en Jornadas Nacionales de Extensión realizados desde el año 2.000 hasta la fecha.

Como resultado de estos acuerdos, se creó la Red Nacional de Extensión Universitaria (REXUNI) en el ámbito del CIN con el objetivo de generar, promover y difundir políticas de extensión universitaria; como un espacio federal de encuentros para el trabajo asociativo de cooperación y construir respuestas comunes a problemáticas compartidas que ha permitido socializar experiencias, compartir visiones acerca de esta función social de las universidades, así como acordar una agenda de trabajo proyectada a los próximos años.

El consenso alcanzado en este ámbito ha permitido acordar objetivos orientadores de las acciones que las universidades nacionales vienen desarrollando, tales como:

- Promover la apropiación social de los conocimientos científicos, tecnológicos, culturales y artísticos y la democratización de la información como forma de protagonizar la construcción de una sociedad inclusiva.
- Propiciar la jerarquización de la Extensión como función sustantiva universitaria y su reconocimiento académico en los distintos procesos de evaluación, acreditación y categorización.
- Promover la incorporación curricular de la extensión en los procesos de enseñanza-aprendizaje que permitan formar profesionales críticos y comprometidos socialmente.
- Articular las funciones de extensión e investigación en lo que hace a la creación y apropiación social de los conocimientos, impulsando y generando líneas de investigación socialmente acordadas que den respuesta a problemáticas sociales y productivas locales.
- Reforzar presupuestariamente las actividades de Extensión mediante una asignación específica de recursos que posibilite su desarrollo.

- Promover la formulación y ejecución de Programas y Proyectos que faciliten la transmisión de conocimientos, la transferencia del saber científico buscando las soluciones concretas que requiere la sociedad a través de intervenciones que produzcan cambios innovadores.
- Procurar que cada proyecto aporte significativamente al desarrollo humano y sustentable, a la promoción social y a la autogestión de los sectores involucrados.
- Fortalecer el trabajo de los equipos de programas y proyectos mediante la capacitación de todos sus integrantes, la instrumentación de sistemas de becas y el reconocimiento académico de las prácticas.
- Promover la formación de estudiantes, docentes, no docentes y graduados en materia de extensión universitaria así como también el desarrollo de valores a través de prácticas solidarias y de voluntariado.
- Sistematizar las experiencias y promover la publicación de los resultados de los proyectos y programas de Extensión, construyendo los criterios para la producción editorial a efectos de garantizar la calidad de las mismas.
- Articular con los organismos correspondientes la promoción y difusión por medios audio-visuales y editoriales de las actividades relacionadas con los Programas y Proyectos de Extensión.
- Potenciar el trabajo realizado desde la Secretaría de Políticas Universitarias con las acciones llevadas adelante por las secretarías de Extensión de las universidades.
- Promover la internacionalización de la Extensión Universitaria

POLÍTICAS DE EXTENSIÓN DESARROLLADAS EN LAS UUNN

Diagnóstico de situación y lineamientos de políticas para el fortalecimiento de la función de extensión en las Universidades Públicas Nacionales

Entre los meses de noviembre 2010 y julio del 2011 la REXUNI encaró un proceso de aproximación diagnóstica que permitiera contar con una caracterización de la situación de la función de extensión del sistema universitario en su conjunto.

Se definieron seis ejes en torno a los cuales se recabó y analizó la información aportada por cada Universidad:

- 1) Reconocimiento institucional de la función de Extensión
- 2) Inserción Curricular de la Extensión
- 3) Programas articulados entre Extensión e Investigación
- 4) Programas y Proyectos Extensionistas
- 5) Espacios socio-culturales y de comunicación
- 6) Internacionalización de la Extensión

A continuación se presentan ordenados los aspectos principales del diagnóstico alcanzado (sobre una muestra de 23 universidades) y los lineamientos de políticas a ellos vinculados:

1.- RECONOCIMIENTO UNIVERSITARIO

1.a.- Situación Actual

En todas las universidades se incluye la función “extensión” en las normativas referidas a la descripción de la función docente, concursos y control de gestión; constatándose en todos los casos la asignación y valoración de esta función a categorías de profesores asistentes, jefes de trabajos prácticos y auxiliares, mientras que no en todas se explicita para profesores adjuntos, asociados y titulares. Asimismo, se establece en algunas la diferenciación en función de las dedicaciones docentes, no exigiéndose para las simples.

Se identifican disparidades en el nivel de detalle de definiciones e indicadores sobre las actividades que deben entenderse como actividades de extensión: en algunos casos en los textos de las normativas se encuentra sólo el término “extensión” mientras que en otras se enumeran una serie de ítems donde se especifica el tipo y perfil de acciones que se incluyen en la función.

En pocas universidades se están comenzando a implementar sistemas de categorización docente en extensión o normativas para acceder a la categoría de evaluador de proyectos de extensión.

En algunas existen sistemas de ayudantías y de becas para estudiantes y graduados, las que explícitamente cumplen un objetivo de formación requieren pasar por un proceso de selección que está reglamentado y habilitan para incorporarse a un proyecto de extensión ya existente en la Universidad.

1.b.- Propuestas

Considerando estos aspectos relevados, se proponen los siguientes lineamientos de políticas de fortalecimiento de la función de Extensión:

- 1.b.1.- Avanzar en el reconocimiento de la extensión como parte de la función docente en general, actualizando las normativas de modo que incluyan en las tareas de extensión tanto a profesores (titulares, asociados y adjuntos) como a profesores asistentes y auxiliares de docencia (asistentes y ayudantes).-
- 1.b.2.- Incluir explícitamente la valoración de la extensión en los procesos de concursos de personal docente y no docente, de control de gestión o de evaluación de desempeño.-
- 1.b.3.- Incluir mayores precisiones sobre el tipo de acciones pertinentes a la función de extensión en las diversas normativas, incluidas gri-

llas de evaluación docente, tomando como referencia el Acuerdo Plenario del CIN N° 711/09.-

- 1.b.4.- Difundir las normativas existentes respecto a procesos de categorización y de evaluación para adquirir la categoría de docente extensionista y/o evaluador de proyectos de extensión y promover similares iniciativas en otras universidades nacionales.
- 1.b.5.- Promover y fortalecer los sistemas de reconocimiento institucional de trayectorias de estudiantes y graduados en extensión (ayudantías, adscripciones y becas).

2.- INSERCIÓN CURRICULAR DE LA EXTENSIÓN

2.a.- Situación Actual

Las experiencias en desarrollo en este punto son escasas, aunque existen propuestas concretas que están en proceso. En relación a este punto es de destacar la importancia que ha tenido el intercambio de experiencias y evaluaciones sobre las mismas entre las distintas universidades.

Las experiencias de grado son de dos tipos:

- **Cursos** –predominantemente optativos– dirigidos a estudiantes de grado, con validez curricular, ya que se traducen en créditos del plan de estudios de la carrera que se cursa. Por lo general son diseñados y organizados por la Secretaría de Extensión y abiertos a estudiantes de distintas carreras.
- **Prácticas sociales** que, fundamentadas y definidas desde su potencial formativo, y desarrolladas bajo la responsabilidad de docentes y tutores, son incluidas con validez curricular y con carga horaria en el plan de estudios de la carrera de que se trate.

Con respecto a la formación de posgrado en Extensión, no hay experiencias en desarrollo pero sí proyectos que están en proceso de diseño.

Las diversas modalidades de estas propuestas tienen en común que están asentadas en un trabajo de articulación entre extensión y docencia.

2.b.- Propuestas

En relación a este eje, se proponen los siguientes lineamientos de políticas de fortalecimiento de la función de Extensión:

- 2.b.1.- Promover propuestas de asignaturas electivas u obligatorias y/o prácticas de extensión en diferentes espacios curriculares en carreras de grado y favorecer el encuentro e intercambio de estas propuestas y docentes que las estén llevando adelante en distintas universidades.

- 2.b.2.- Relevar las distintas propuestas existentes sobre Prácticas Sociales Educativas, sus fundamentos pedagógicos, sus modalidades y sus resultados y favorecer el encuentro e intercambio entre universidades.
- 2.b.3.- Desarrollar cursos de posgrado sobre Extensión Universitaria dirigidos a docentes universitarios, de modo de ampliar la masa crítica de docentes formados para el dictado de cursos de grado.

3.- PROGRAMAS ARTICULADOS ENTRE EXTENSIÓN E INVESTIGACIÓN

3.a. Situación Actual

Son muy pocas las universidades que cuentan ya con programas articulados pero, al igual que en la articulación entre docencia y extensión, comienza a haber experiencias concretas, que se derivan de haber promovido desde la REXUNI este eje de debate y reflexión en forma sistemática en los últimos 5 años

3.b. Propuestas

En función de ello, se marcan como líneas de políticas:

- 3.b.1- Promover proyectos de investigación sobre problemáticas socialmente relevantes, definidas en forma participativa con actores universitarios y no universitarios.
- 3.b.2- Diseñar convocatorias de Programas conjuntos entre secretarías de Extensión y de Investigación.

4.- PROGRAMAS Y PROYECTOS

4.a. Situación Actual

La Extensión Universitaria en las UUNN posee múltiples funciones: propuestas de cursos, actividades culturales, artísticas, etc. Sin embargo, las actividades no implican per se la presencia de un proyecto o programa. Entendemos por programas y proyectos de extensión de las UUNN el modo en que se materializa e instrumenta la definición conceptual en este documento sobre la extensión universitaria, esto es: comprometerse con el entorno regional de un modo sostenido, permitiendo desarrollar las acciones de extensión de un modo sistemático.

En esta línea argumentativa los proyectos y programas de extensión, por el diseño y componentes que poseen cada uno, son la cristalización de la interacción con el entorno social y comunitario.

En este sentido casi todas las Universidades Nacionales tienen convoca-

torias propias de proyectos de extensión, anuales o bienales, con evaluación interna y/o externa, y con asignación presupuestaria. Difieren profundamente en la cantidad de proyectos que se pueden desarrollar en función de las limitaciones presupuestarias de cada una de las universidades.

Todas las universidades cuentan con proyectos aprobados y financiados por Programas de la SPU (Voluntariado Universitario y Programa de Promoción de la Universidad Argentina).

Todas cuentan además con programas y proyectos sobre áreas temáticas específicas en las cuales sus docentes, estudiantes, graduados y no docentes se desempeñan como especialistas y que se sostienen con aportes presupuestarios de actores no universitarios, pero que a la vez, requieren en su totalidad una inversión muy importante en infraestructura, equipamiento, logística y recursos humanos que son aportados como contraparte, sin la cual sería inviable el sostenimiento de dichos programas o proyectos.

Este conjunto de tres tipos de programas y proyectos, con sus distintas características, reúnen un volumen de capital social, cultural, económico y simbólico, que no está lo suficientemente relevado.

4.b. Propuestas

Los lineamientos de políticas en este eje se orientan a concentrar esfuerzos concretos para cuantificar y cualificar esta inversión e interés social de las universidades en el abordaje de los problemas socialmente relevantes.

- 4.b.1.- Propiciar, en todas las universidades nacionales, la realización de convocatorias propias de proyectos de extensión, periódicas, con evaluación preferentemente externa y con presupuesto universitario.
- 4.b.2.- Fortalecer las convocatorias ya existentes, aumentando los presupuestos destinados a tal fin.
- 4.b.3.- Diseñar y mantener una base de datos común y ágil para:
 - mantener actualizada la información sobre la inversión que las universidades nacionales realizan a través de sus sistemas de programas y proyectos de Extensión.
 - favorecer la articulación entre programas y proyectos regionales e interregionales.
- 4.b.4.- Fortalecer la articulación entre las Universidades Públicas Nacionales y la SPU, acordando ejes prioritarios de las convocatorias que esta última realiza, en relación a áreas temáticas, regiones y articulación entre regiones.

5.- ESPACIOS SOCIO-CULTURALES Y DE COMUNICACIÓN

5.a Situación Actual

Todas las universidades nacionales desarrollan una enorme diversidad de acciones de extensión que no se encauzan a través de programas ni proyectos de extensión. Se ha avanzado mucho en los últimos dos años respecto a la “formalización” de dichas acciones, lo que se expresa en la existencia de resoluciones de Consejos Directivos, Consejo Superior, decanales, rectorales, o de secretarías específicas.

Haciendo un análisis de dicha diversidad, se reconocen dos categorías fundamentales para agruparlas en líneas estratégicas de la Extensión: una de ellas es la línea de formación y capacitación dirigida a actores extrauniversitarios y la otra es la creación de espacios que se abocan a temáticas específicas y que se sostienen en tanto las universidades públicas formen parte de dicho espacio.

5.b. Propuestas

Estas dos líneas estratégicas requieren también de políticas de fortalecimiento para lo cual será necesario:

- 5.b.1.- Identificar las características comunes que asumen las propuestas de formación y capacitación a la comunidad, bajo una diversidad de niveles de formalización y de metodologías (talleres, cursos, diplomaturas, etc.).
- 5.b.2.- Identificar las características comunes que asumen los espacios que permiten el acceso a derechos y servicios vinculados a arte, cultura, salud, etc. (centros culturales o comunitarios, observatorios, institutos, organismos artísticos y culturales, museos, medios de comunicación).

LA SITUACIÓN PRESUPUESTARIA DE LA EXTENSIÓN.

APORTES DE LAS UUNN

Propuesta de trabajo para los próximos años al interior de la Rexuni:

La Extensión es llevada adelante por las UUNN con sus propios recursos y constituye una auténtica política orientada a cumplir con una de las funciones básicas de la institución universitaria y a reforzar las restantes, docencia e investigación; se orienta además hacia las demandas propias de su entorno social y económico, local, regional y nacional. De acuerdo a esto, cada universidad define su propia Agenda de acuerdo a las demandas que recibe de su comunidad y al fortalecimiento del perfil de la propia Institución.

La propuesta tiene por objetivo fortalecer la Extensión en las Universidades Nacionales a partir de la implementación de las líneas de trabajo que se

detallan a continuación. Asimismo, resulta imprescindible contar con una asignación presupuestaria específica incorporada en el Presupuesto nacional destinada a esta función que permita llevar a cabo el presente Plan Estratégico.

1. RECONOCIMIENTO ACADÉMICO DE LA EXTENSIÓN

Ponderación de la función en los concursos y carreras docentes, concursos del personal de apoyo académico, evaluación de desempeño y todas aquellas actividades donde sean meritadas la trayectoria docente.

2. PROMOCIÓN DE LA INSERCIÓN CURRICULAR DE LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Entendemos a la extensión universitaria como una práctica educativa y por ello debe estar inserta en la dinámica pedagógica de la universidad. Dichas prácticas plantean incorporar al trayecto académico (currícula) del estudiante universitario diversas modalidades en el campo de la educación experiencial al desarrollo de acciones en campo (fuera del aula, en el territorio) que involucren las tres funciones sustantivas de la educación superior -docencia, investigación y extensión. Este tipo de prácticas se llevan a cabo en diálogo con organizaciones sociales e instituciones públicas, desde la identificación misma del problema a la ejecución de la propuesta. Asimismo, docentes e investigadores tienen una participación activa en el desarrollo de las prácticas, pudiendo sumarse también egresados y personal de apoyo académico. La incorporación a la currícula de estas prácticas pretende sumar contenido a la formación profesional de los futuros egresados, orientándolos hacia una actitud comprometida y crítica respecto de la realidad.

Para ello, se propone:

- 2.1. Promover el intercambio de las diversas iniciativas que en este sentido están llevando adelante universidades nacionales.
- 2.2. Incrementar el número de experiencias en estas prácticas en el sentido de su incorporación curricular.
- 2.2. Desarrollar acciones conjuntas con las áreas académicas que posibiliten la incorporación curricular de la extensión, tales como: formación docente; construcción de indicadores de evaluación de estas prácticas; reconocimiento institucional en normativas vinculadas con carrera docente y con créditos académicos.

3. CREACIÓN DE UN SISTEMA INTEGRADO NACIONAL DE EXTENSIÓN

La propuesta de creación de un Sistema Integrado Nacional de Extensión busca promover, a nivel nacional, la articulación de los sistemas de Programas y Proyectos de Extensión de todas las Universidades Nacionales que lo posean; además de promover la creación de los mismos en aquellas que aún no lo hayan hecho.

En este sentido, la gestión de la Extensión a través de Programas y Proyectos se ha constituido en uno de los principios orientadores que ha suscitado mayor adhesión en el conjunto de las UUNN. En los últimos años, se ha incrementado el número de Universidades Nacionales que poseen Sistemas de Programas y Proyectos, tendencia que se pretende generalizar y consolidar con pleno respeto de la autonomía universitaria.

Los Programas de Extensión representan definiciones institucionales de cada universidad abordando diferentes campos temáticos relacionados a las problemáticas más importantes de la agenda de interés y/o preocupación pública; se constituyen además en instrumentos de gestión de las políticas de la universidad en materia de extensión universitaria.

Los Proyectos de Extensión representan espacios de trabajo con el Estado en sus diferentes jurisdicciones y con los diversos actores de la comunidad, abordando las más diversas y complejas problemáticas sociales y productivas, en un territorio determinado. Cada Proyecto se estructura de forma tal de brindar la seguridad de que sus objetivos serán factibles de alcanzar. Los mismos cuentan con una planificación y metodología que define todo el proceso, la organización, las demandas, los actores intervinientes, los recursos humanos y económicos disponibles y su optimización.

Cada Proyecto de Extensión forma parte de un proceso de intervención social e implica propuestas de desarrollo cultural, social o productivo, que brinda aportes a la solución de problemas concretos. Esta intervención es interactiva y dialógica, en la que se ponen en juego los conocimientos científicos aportados por la Universidad con los saberes y conocimientos de la comunidad.

La REXUNI ha decidido promover esta modalidad de gestión de la Extensión (para fines del año 2011, veinticinco Instituciones ya la adoptaron) sobre todo a partir del Ac. Pl. N° 711/09 que establece las bases de trabajo en tal sentido.

Puntualmente, el SINE consistirá en diseñar y mantener una base de datos común y ágil, radicada en la página web de la Red, que tendría por objetivos:

- centralizar toda la información referente a los Programas y Proyectos que llevan adelante todas las UUNN (los datos a incluir serán definidos por el Plenario de la Red).
- mantener actualizada la información sobre la inversión que las Universidades Nacionales realizan a través de sus sistemas de programas y proyectos de Extensión.
- favorecer el intercambio y la articulación entre programas y proyectos

a nivel regional e interregional lo que permitiría, en una etapa posterior, la aparición de espacios específicos al interior de la Red.
El SINE tendrá los siguientes componentes:

3.1. SISTEMA DE PROGRAMAS Y PROYECTOS

Además de la creación de la ya mencionada base de datos, con los objetivos planteados, se propone en esta línea impulsar instancias de encuentros y talleres para el análisis y discusión acerca de las experiencias desarrolladas en cada una de las UUNN, que permitan socializar las experiencias de cada una, a los efectos de enriquecer las propuestas existentes y contribuir a la creación de iniciativas en aquellas universidades que aún no tengan creados programas y proyectos.

Al tiempo, se impulsará un modo de Asistencia Técnica entre instituciones a fin de acelerar y optimizar los tiempos de incorporación.

3.2. BANCO DE EVALUADORES

Buscando apuntalar el desarrollo de los distintos Sistemas de Programas y Proyectos, la REXUNI promovió, hacia el año 2006, la conformación de un Banco Nacional de Evaluadores, integrado en la actualidad por alrededor de 600 docentes de todas las universidades del país. La evaluación por pares externos se va imponiendo gradualmente en el ámbito de la Extensión y permite desarrollar las políticas extensionistas en el marco de los criterios académicos de calidad y pertinencia.

El presente Plan busca, por un lado, incorporar a evaluadores de las universidades que aún no lo hecho y, por otro, sumar calidad a partir de la formación continua de todos sus integrantes.

3.3. BANCO DE NORMATIVA

Como espacio de intercambio institucional, se prevee la construcción al interior del Centro de Documentación de un espacio virtual del tipo de base de datos sobre normativas (tratado en el punto 4).

3.4. REGISTRO DE INCIDENCIA DE POLÍTICAS, PROGRAMAS Y PROYECTOS DE EXTENSIÓN

Se promoverá la creación de dispositivos de registro y sistematización de la incidencia de las políticas, programas y proyectos de Extensión, en dos niveles: 1) hacia adentro del sistema universitario, con relación a la docencia, la investigación, las estructuras y los dispositivos institucionales y normativos; y

2) hacia la sociedad, en la promoción de articulaciones público-privadas, en la incidencia en políticas públicas, en la ampliación de derechos y en la resolución de problemas y necesidades concretas de la comunidad.

4. FORMACIÓN DE RRHH A TRAVÉS DE BECAS, CURSOS DE FORMACIÓN Y/O CAPACITACIÓN E INTERCAMBIO A NIVEL NACIONAL Y LATINOAMERICANO

Entre los objetivos orientadores respecto de la práctica de la Extensión, acordados entre las universidades nacionales y que se explicitan en el Acuerdo Plenario N° 711/09, ocupa un lugar fundamental los referidos a la formación de estudiantes y graduados y a la capacitación de los equipos de trabajo. En este sentido, el Ac. Pl. N° 734/10 (Actividades de Capacitación en el marco del Ac.Pl. N° 711/09), promovió la realización de una serie de actividades de capacitación dirigidas a equipos técnicos y a los integrantes del Banco de Evaluadores, para lo cual se solicitó financiamiento a la SPU que permitió la realización de ambas capacitaciones en el corriente año 2011.

Sin embargo, aparecieron inconvenientes que el presente plan busca superar; en principio, fundamentalmente económicos: en algunos casos, por lejanía geográfica entre las UUNN de la región (Sur); en otros, por el número de UUNN que componen la región (Metropolitana). Si bien fructífera y prometedora, resultó insuficiente; de aquí, la necesidad de redoblar esfuerzos, mantener y profundizar la formación y capacitación de modo de que involucre a una mayor cantidad de integrantes de equipos de trabajo y de gestión.

El presente programa de capacitación identifica a cada una de las regiones como espacio de ejecución de las propuestas, a los efectos de garantizar su alcance en todas las UUNN que lo componen. Asimismo, buscará promover la aparición de equipos de capacitadores propios de cada región (al momento, existen tres equipos capacitadores pertenecientes a las Universidades de La Plata y del Litoral y al PPUA).

Por último, se revaloriza el aporte realizado por la SPU, a través del CIN para el financiamiento de las actividades de capacitación llevadas adelante durante el presente año. Por lo tanto se solicita, en el marco de este Plan, el sostenimiento y ampliación de los fondos destinados a tal efecto.

Respecto a las características de las distintas capacitaciones, se ha llegado a un acuerdo reflejado en el Acta correspondiente al Plenario N° 8 de la Rexuni. Se espera llegar a idéntico resultado respecto de las instancias de formación de becarios estudiantes y graduados.

4.1. CAPACITACIÓN EN FORMULACIÓN MONITOREO Y EVALUACIÓN DE PROYECTOS DE EXTENSIÓN

En esta línea se propone fortalecer las capacidades de las UUNN, en lo que refiere al desarrollo de los proyectos de extensión, su pertinencia, su coherencia; así como el proceso de monitoreo y los criterios de evaluación de los mismos. Se incluye además de manera muy especial e indispensable, el diálogo con la sociedad a la hora de formular y gestionar cada uno de los proyectos.

4.2. ESTRATEGIAS DE CAPACITACIÓN DIRIGIDAS A LOS INTEGRANTES DEL BANCO DE EVALUADORES

En esta línea se propone sostener y ampliar, en el marco del Plan Estratégico, propuestas de capacitación (presenciales, semipresenciales y/o a distancia) dirigidas a los integrantes del Banco de Evaluadores y a equipos de gestión de las áreas o secretarías de Extensión de las UUNN.

4.3. BECAS

Ya se han enumerado las iniciativas de capacitación y/o formación que se han venido desarrollando dirigidas claramente a los docentes y a los equipos técnicos de la gestión.

Asimismo, se han relevado las experiencias de este tipo que realizan varias universidades.

Sin embargo, una de las características inherentes al trabajo en Extensión y que puede hallarse en todo el sistema universitario argentino es la alta volatilidad que se manifiesta al interior de los equipos de trabajo; característica que se observa más frecuentemente entre estudiantes y graduados.

Este rasgo no solo impacta negativamente sobre el trabajo diario en el territorio, sino también en las posibilidades futuras de contar con recursos humanos formados. Esto atentaría en el largo plazo contra el desarrollo de las políticas institucionales de Extensión en cada una de las universidades. Específicamente en lo que hace al cumplimiento de los criterios académicos de pertinencia, calidad, participación, continuidad y compromiso social que la Red propone como fundamentos del trabajo extensionista.

Múltiples son las razones que podrían enumerarse pero, en búsqueda de una explicación más general, se puede argumentar que es la falta de estímulos, sobre todo académicos y económicos, lo que provoca el incesante recambio.

En cuanto a lo académico, resultan valiosas las estrategias que llevan adelante las distintas universidades respecto de los estudiantes y graduados: prácticas comunitarias, seminarios, proyectos de extensión de cátedra, becas específicas... por mencionar algunas de las más utilizadas.

En lo económico, si bien las universidades destinan partidas presupuestarias en progresivo aumento a la actividad (bajo la forma de subsidios y becas

mayoritariamente), el creciente interés manifestado hacia la Extensión las torna insuficientes.

Por las razones anteriormente expuestas, se promoverá la apertura de una línea específica de financiamiento destinada al otorgamiento de becas ya que se observa la necesidad estratégica de consolidar los lazos entre la extensión y la docencia de grado ofreciendo a los estudiantes y graduados la oportunidad de hacer experiencias de iniciación a la extensión universitaria, planificadas en forma integrada con los contenidos de aprendizajes formales. Y, a la vez, contribuir a la formación de profesionales conocedores de las necesidades de la comunidad al promover el compromiso social como principio rector de la universidad pública argentina.

5. DISEÑO DE ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN A NIVEL NACIONAL Y REGIONAL

Para fortalecer el presente Plan Estratégico consideramos importante avanzar en el desarrollo de un proyecto de comunicación que incluya, entre otras, las siguientes acciones:

5.1. COMPILACIÓN Y DIFUSIÓN DE DOCUMENTOS

Recopilar y organizar documentos, ponencias, conferencias y reglamentos institucionales referidos a la Extensión, así como referencias bibliográficas y documentos de trabajo para conformar un Centro de Documentación. Este Centro tendrá un formato virtual y estará disponible en www.rexuni.edu.ar. La información estará a disposición de todas las UUNN y será enriquecida en forma permanente por las mismas.

5.2. PRODUCCIÓN DE MATERIAL ESPECÍFICO

Incentivar la producción de documentos que recuperen los debates actuales acerca de la Extensión para fomentar la memoria institucional de la REXUNI.

5.3. HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN

Desarrollar, a partir de la planificación estratégica, instrumentos que permitan difundir las novedades de la red, en principio de manera interna con la posibilidad de habilitar canales de interacción con la comunidad.

5.4. BASE DE DATOS DE INSTITUCIONES Y ORGANIZACIONES SOCIALES

Organizar un registro de instituciones con las cuales las universidades de la Red desarrollan actividades, programas y/o proyectos a fin de establecer vínculos que permitan un trabajo colaborativo en todo el país.

6. INTERNACIONALIZACIÓN DE LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

La internacionalización de la educación superior, como proceso de desarrollo e implementación de políticas y programas que integran diferentes realidades a partir de comprender el sentido de la cooperación y el interculturalismo, convoca a nuestras instituciones a asumir el compromiso de mantener una mayor interrelación con el mundo, al fortalecimiento de las relaciones Sur-Sur, y de manera muy especial con Latinoamérica y el Caribe.

La cooperación a nivel internacional promueve el desarrollo y la calidad institucional, así como la complementación de las capacidades para fortalecer las funciones sustantivas. A partir de la interpelación a aquellos contextos de cooperación regional, que a su vez incorpora constantemente nuevas dimensiones, y con el objeto de fortalecer la función Extensión, la REXUNI propone promover el intercambio entre universidades latinoamericanas, caribeñas y europeas a través de programas, proyectos y acciones de extensión, lo que requiere un trabajo articulado con las áreas de Relaciones Internacionales de nuestras universidades y, en particular, con la RedCIUN. El propósito fundamental es la construcción de espacios que permitan articular políticas que refuercen el compromiso social de la Educación Superior, su calidad y pertinencia a los territorios que la contienen a partir de los aportes que puede realizar la Extensión.

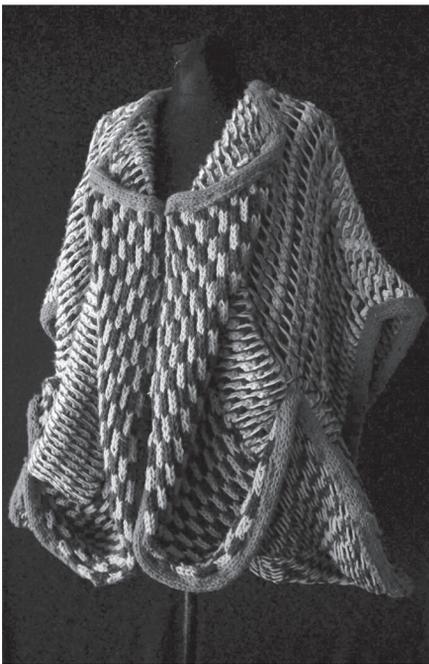
Tomando como referencia lo anteriormente expuesto, desde la REXUNI se propone:

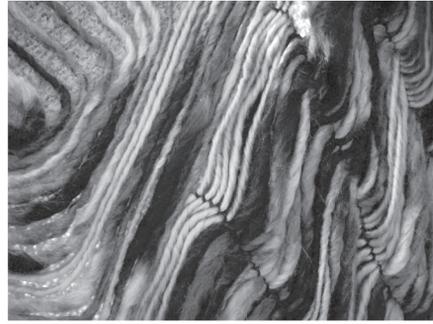
1. Promover la cooperación y el trabajo conjunto en materia de extensión entre universidades y redes internacionales, con prioridad en Latinoamérica y el Caribe impulsando desde la REXUNI acuerdos de cooperación y el desarrollo de proyectos conjuntos con otras redes de extensión de países de la región.
2. Participar activamente en las redes constituidas y las que se propongan constituir en la región, sumando nuestros aportes en las políticas e instrumentos de gestión en materia de extensión universitaria.
3. Formar parte activa de la ULEU en su nueva constitución como Red de Redes de Extensión conjuntamente con las representaciones de las redes de extensión de países latinoamericanos y caribeños.











CONCEPTO



. Fachada de Iglesia



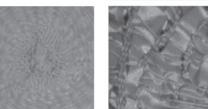
. Girasol



. Molino de viento

Reconstrucción entre los paisajes agrícolas y la urbanización de la zona a partir del relevamiento de las formas circulares radiales. Texturas generadas a partir del entramado visual de edificaciones de ladrillo.

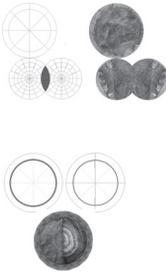
TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE LOS TEJIDOS



MATERIALES

- . Paño de lana
- . Hilo de lana
- . Fielto de lana
- . Cinta de raso

ACCESORIOS



PRENDA

