

# Afinidad con los **objetos** y **valores** de nuestro hábitat

Revalorización del objeto y el material en  
desuso, en arte y diseño contemporáneos

## **AFFINITY WITH OBJECTS AND VALUES OF OUR HABITAT REVALUATION OF THE OBJECT AND DISUSED MATERIALS IN CONTEMPORARY ART AND DESIGN**

### **ABSTRACT**

---

The consequences for post-industrialism generate a paradigm change, greater awareness of nature, rational use of resources, rescue of articles intended for their disappearance and return to the values of human coexistence. Intended aim is to integrate these factors in contemporary creative sensibilities, and the challenges of an inordinate and destructive society. The methodology of the theoretical approach of these principles to guide a series of recent cases aimed at this growing sensitivity to our habitat, widely understood. In this sense, the cases offer a comprehensive view of this trend, including an own project in this regard. This habitat would include the natural and urban heritage, human behavior and conservation of objects, materials and goods into disuse but inspire our vision of contemporary art and culture.

### **Keywords**

Reuse in art & design, objects disused, environment affinity, recycled materials, humanism.

### **RESUMEN**

---

Las consecuencias determinantes del postindustrialismo generan un cambio de paradigma, mayor conciencia de la naturaleza, uso racional de recursos, rescate de objetos destinados a su desaparición, y retomar los valores de la convivencia humana. Como objetivo se pretenden integrar estos factores de la sensibilidad creativa contemporánea, ante los retos de una sociedad desmesurada y destructiva. La metodología parte del planteamiento teórico de estos principios que guiarán una serie de casos recientes orientados a esta creciente sensibilidad hacia nuestro hábitat, ampliamente entendido. Los casos ofrecen una visión integradora de esta tendencia, que incluye un proyecto propio en este sentido. Este hábitat comprende el patrimonio natural y urbano, el comportamiento humano y la conservación de objetos, materiales y bienes en desuso pero que inspiran nuestra visión del arte y cultura contemporáneas.

### **Palabras Clave**

Reutilización en arte y diseño, objetos en desuso, afinidad con el medio, materiales reciclados, humanismo.

## 1 INTRODUCCIÓN

Las consecuencias que han determinado el postindustrialismo, del deterioro natural y de la convivencia humana vienen generando un profundo cambio de renovación ideológica y cultural. Este cambio de paradigma de los valores y sensibilidades de nuestra época avanza hacia una mayor conciencia de salvaguarda de la naturaleza, del uso racional de los recursos y de los valores de la convivencia humana. Las consecuencias de la producción industrial y la necesidad de concebir un nuevo ser humano motivan el pensamiento filosófico de nuestra sociedad, y entre ellos testimonios e iniciativas de una persona exiliada de guerra y ligada al mundo del arte, que pasó gran parte de su vida en un país como Brasil que siente de manera muy cercana los estragos del exceso, como Vilém Flusser (1920-1991). En este sentido, tanto la materia prima como la fabricación de los objetos han llegado a tener un coste inapreciable, y esa misma pérdida de valores del objeto le convierte rápidamente en desechables. Tan avanzado desarrollo productivo determina la muerte de las cosas porque las priva de todo valor. Las vivencias, las sensaciones de los bienes intangibles ganan valor, por el contrario, frente a la posesión de objetos. Sin embargo, el diseño cada vez más enriquecido con los valores del arte, y éste renovado mediante los recursos y materiales del diseño, vienen generando un valor añadido muy interesante en la revalorización de los objetos.

Las palabras diseño, máquina, técnica, *ars* y *Kunst* están estrechamente interrelacionadas, cada uno de los conceptos es impensable sin los demás, y todos ellos tienen su origen en la misma toma de posición existencial frente al mundo. Sin embargo, esta conexión interna ha sido negada durante siglos (al menos, desde el Renacimiento). La cultura moderna, burguesa, oponía de manera tajante el mundo de las artes al mundo de la técnica y las máquinas, de tal modo que la cultura se escindió en dos ramas ajenas la una a la otra: por un lado, la científica, cuantificable, “dura”; y, por otro, la estética, cualificadora, “blanda”. Esta distinción dañina pero caduca, comenzó, a finales del siglo XIX, a pasarse de fecha. La palabra diseño saltó la zanja que existía y formó un puente. Y esto sucedió gracias a que, mediante ella, la conexión interna entre técnica y arte se hizo palabra. Por consiguiente, hoy en día diseño significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanar el camino a una nueva cultura. (Flusser, p. 25)

Curiosamente, esa misma filiación entre arte y técnica se dio ya en la definición oficial del término diseño, que se crea y consolida en España (1775) mucho antes que en el resto del mundo con la Revolución Industrial. Nace con la necesidad que para ello exigía la producción de excelencia de las Reales Fábricas: “la adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador” (Libro de Acuerdo de la Junta de Comercio, p. 248). Pero hoy en día, en un área como el diseño, tan ligada a la producción, la sostenibilidad viene siendo una constante cada vez más evidente en las nuevas generaciones. Prueba de ello es la tendencia observada en el último *SaloneSatellite*, como pabellón en que se exponen los trabajos de estudiantes y jóvenes diseñadores con motivo del *Salone* del mueble de Milán. Una interesante iniciativa, en este sentido, es el proyecto *La fabbrica al contrario*<sup>1</sup>, que vienen desarrollando Giulio Iacchetti e Italo Rota, en la *Nuova Accademia di Belli Arti* de Milán, una idea que parte de la reutilización de materiales y objetos de desecho, nuevo emprendimiento y viabilidad social. Una iniciativa apoyada por la profesora Francesca Larroca, de la Segunda Universidad de Nápoles, que viene trabajando en la investigación, en este ámbito, desde hace años. Sin embargo, es una tendencia que está presente, al mismo tiempo,

en los caracteres del arte más actual. Una realidad que viene estableciendo, por otra parte, una simbiosis muy interesante entre arte y diseño, en que la creatividad y la sensibilidad hacia esta nueva realidad obtienen resultados realmente excelentes. En las últimas ediciones de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, *Arco*, y en la propia obra de creación artística de un creciente número de diseñadores, más sensibilizados en este sentido que quienes se dedican exclusivamente al arte, se observa esta conciencia y esta sensibilidad hacia el uso de materiales y objetos inservibles que dan lugar a nuevas realidades que, por otro lado, les transforman en piezas de arte que les dotan de perpetuidad.

En este sentido se muestran una serie de casos seleccionados de obras y artistas, o diseñadores, que trabajan en esta tendencia, a partir de un planteamiento previo, de una nueva poética creativa y unos conceptos del diseño y del diseñador en evolución. El objetivo de esta selección es ofrecer una visión actual e integradora de esos principios que requiere nuestra sociedad, antes que se deteriore irreversiblemente nuestro hábitat, ampliamente entendido. Es decir, no sólo el patrimonio natural y urbano, sino también la convivencia y la sensibilidad del comportamiento humano. Una relación hacia objetos, materiales y bienes que han dejado de ser útiles pero tienen un valor patrimonial especial en la trayectoria de nuestra cultura y despiertan una fuerte inspiración capaz de conmover tanto la creación como la admiración de las obras del arte y la cultura contemporánea. La metodología seguida parte del citado planteamiento teórico, previo a una selección de casos actuales y significativos, con una intención integradora de esos principios y valores planteados. Se cierra esta exposición con un caso de creación propia, para la preservación de piezas del patrimonio tipográfico y cultural en alarmante desaparición. Una coyuntura marcada tras más de veinticinco años en que dejaron de utilizarse y en un momento en que quienes vivimos la era analógica estamos en la última fase de actividad, lo que determina que estos conocimientos y vivencias puedan ser legadas aún a las nuevas generaciones de nativos digitales. Como se aprecia en los casos estudiados, los jóvenes se sienten fuertemente inspirados y admirados por ese patrimonio objetual, por las técnicas artesanales y por la reutilización de materiales que permitan un cambio de rumbo en una comunidad global postindustrial.



**Figura 1.** Marcontonio Raimondi Malerba, Forlì Cesena –Italia–, s.d.  
(Foto del autor. Milán 2013)

Estos planteamientos han transformado la naturaleza de la obra de creación artística propia. A partir de la motivación directa de la realidad –naturaleza y entorno urbano–, se ha cambiado totalmente el referente hacia la motivación del objeto en desuso y su puesta en valor. Se trata de un proyecto como *Tipometrías*, que ha adoptado temporalmente la estética constructivista para poder salvar una importante colección personal de tipos móviles de madera. Esta iniciativa vino sugerida releendo el tratado sobre la pintura de Leon Battista Alberti que afirmaba que, gracias a la actitud del hombre hacia el arte, se habían conservado muchos edificios porque en aquella época la técnica del fresco las hacía inseparables de sus propios muros:

(...) esta belleza de la que hablamos contribuye por sí sola a aumentar la comodidad del edificio y la pervivencia de muchos (...) ¿qué si no ésta podrá proteger el arte de las ofensas del hombre mismo, al aplacar la injuria de los hombres? Pues la belleza consigue que los enemigos calmen su ira y permitan que quede intacta; por lo que me atreveré a decir: nada más que las formas con dignidad y encanto pueden preservar una obra ilesa de la injuria de los hombres. (Alberti, p. 160)

En la presentación del libro-catálogo sobre el citado proyecto, José Bonifacio Bermejo, director del Museo de la Imprenta-Artes del Libro de Madrid, selecciona este fragmento como síntesis del mismo:

En lo que se refiere al tipo móvil de madera, éste ha perdido la función para la que fue creado y despojado de ésta adquiere en sí mismo la posibilidad de ser considerado y mirado como elemento exclusivamente estético, ya sea como reflejo de la letra que interpretó, sola, o en una palabra relativa a un concepto definido. En este sentido de referencia a un concepto o nombre propio, aumenta las posibilidades expresivas de la obra en el sentido específico que comunica. (García-Garrido 2014, p. 9)

## 2 UNA NUEVA POÉTICA DEL ARTE Y EL DISEÑO ANTE EL NUEVO HUMANISMO CONTEMPORÁNEO

Estas nuevas obras son producto de poéticas de un nuevo humanismo, que vivimos en estos inicios del nuevo milenio, en que vemos crecer ese sentimiento del Renacimiento, que podemos generalizar hacia 1450 cuando se reinventa la imprenta, y lo que supone el acceso y difusión del conocimiento, en un ciclo de 250 años hasta que madura plenamente la Ilustración a finales del siglo XVIII. Entonces se genera una nueva sociedad y un nuevo orden de las cosas; que, a su vez, nos trajo una nueva renovación y avance generalizado. En las primeras décadas de nuestro siglo, aproximadamente tras otros 250 años, se requiere y se aprecia un cambio de paradigma que regenere los diferentes aspectos de nuestra vida y nuestras sensibilidades.

Esta situación, en los inicios del nuevo milenio, viene propiciada por haber llegado a una situación de contexto general, de la estética, el medio ambiente y las relaciones humanas que motiva la conciencia de quienes vivimos en este complejo hábitat actual, muchas veces subcientemente, para generar un cambio de paradigma. Una clara síntesis de esta nueva aspiración se expresa perfectamente en el texto denominado “La dimensión poética de lo natural”:

Apremia la necesidad de volver a lo sencillo, a lo vernáculo, a lo tecnológicamente limpio y obviamente a la interrelación imbricada de la arquitectura del paisaje con la naturaleza. La cualidad poética de lo natural está asociada a los conceptos de lo amable, lo nostálgico,

lo trascendente, lo profundo, lo lúdico, lo divertido, de lo conmovedor, de la amistad y la camaradería de la intimidad, lo secreto y lo privado; de alguna manera, como la casa en el árbol que se construye en la infancia para huir del control de los mayores, para no pisar el suelo y en cambio, para estar en un espacio alucinado en el que el tiempo pareciera detenerse (Chavez, 2011).

Viene naciendo, en consecuencia, una poética individualizada, como teoría orientadora de la actividad de creación, tanto en la idea como en el proyecto de investigación y de materialización, que interpreta la respuesta de sus agentes hacia la situación que nuestra sensibilidad capta de nuestro contexto y nuestra experiencia diaria.

En el diseño de producto existe una mayor conciencia y, por tanto, trayectoria en el pensamiento determinado por la necesidad de la sostenibilidad en la idea y la producción, e incluso en un cambio de la naturaleza productiva que pueda generar nuevos modelos de fabricación. Es el modelo sugerido por *La Fabbrica al contrario*, con iniciativas particulares para producir de manera individualizada, o en bajo volumen de piezas. Ofrece soluciones interesantes para el hombre actual en coherencia con la reutilización de materiales y objetos que han dejado de ser útiles en su funcionalidad o en su estética. En este ámbito del diseño industrial, surge esta propuesta y definición, que está muy ligada a un concepto simbiótico de la disciplina propia del diseño, que se sustenta y saca el mayor partido de su transversalidad con elementos que puedan resultar interesantes, en cada caso, del arte y del artesanado:

Los elementos a partir de los cuales se desarrolla la *poética* son los que distinguimos y especificamos como propios de cada disciplina, al interior de un sistema cultural y técnico. Reflexionar sobre la poética significa investigar el objeto proyectado en el momento en que las condiciones técnicas y culturales filtran la experiencia del proyectista, transformándola en un programa operativo en el cual confluyen ciencia, estética, investigación, experimentación, intuición, empirismo, materiales, tecnologías y arte (Perrone, 2004).

Esta nueva mentalidad y sensibilidad actual del diseño y la creación en general viene catalizada por un regreso a los principios del movimiento moderno, a una nueva revalorización de la máxima del *menos es más*, y a la caducidad de los principios de la postmodernidad que ya en el arte se consideró muerta, tras el manifiesto de Nicolas Bourriaud, comisario de la Trienal de Arte de la *Tate Gallery* de Londres. Pero esos indicios de alternancia equilibrada en las tendencias postmoderna y de regreso de los planteamientos de la modernidad, que se vivieron en los inicios del milenio (Pelta, 2004), se decantaban ya, decisivamente hacia un lado, en el diseño un año después, cuando en 2005 se plantea la hipótesis del proyecto *Diseño contra contaminación visual*, para cuyo desarrollo se invita a la propia Raquel Pelta, a Joan Costa y otros especialistas del diseño y la comunicación en diferentes ámbitos, a participar en el catálogo razonado destinado a la exposición que se celebra en Málaga, Córdoba y Sevilla, entre 2007 y 2008<sup>2</sup>. Frente a la denominación de *nueva simplicidad*, con que se viene generalizando la alusión a esta tendencia de regreso a los planteamientos del movimiento moderno (Pelta, 2004), optamos por la denominación de *sencillez* (García-Garrido, 2007), que en español nos proporciona un término ideal para esta acepción positiva del concepto previo *simplicidad*. Por supuesto, no se trataba del primer intento para denominar esta tendencia, cada vez más destacada en la evolución del diseño y el arte actual<sup>3</sup>. El propio concepto de belleza que se genera en el movimiento humanista del Renacimiento nos puede aclarar el que puede ser referencia de nuestro tiempo:

(...) la belleza es una cierta armonía<sup>4</sup> entre todas las partes que la conforma, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable (...) y no sucede a menudo que a alguien, ni siquiera a la naturaleza, le sea concedido exponer una obra bien acabada y perfecta en toda parte (...) y hacer algo con un criterio cierto es arte (Alberti, pp. 160-161).

Esta armonía entre todos los componentes propios de un ecosistema equilibrado, en su constante desarrollo, y la tendencia a organizar el resultado del procesamiento de nuestras ideas y nuestra emotividad, en el proyecto de creación, da lugar a la percepción de ese mismo interés por el resultado bien hecho. La propia biónica regresa en su interés por comprender las formas y la organización del universo natural, para aportar luz a los conceptos de sostenibilidad y ecológico, en este nuevo humanismo. “El diseño es el esfuerzo consciente e intuitivo para imponer un orden significativo” (Papanek, p. 4). La razón por la que disfrutamos de las cosas en la naturaleza es porque vemos en ella la simplicidad, la elegancia y la rectitud esencial (Papanek, p. 98).

### **3 DISEÑO Y DISEÑADORES, REALIDADES EN CONSTANTE RENOVACIÓN**

El concepto y la función del diseñador, así como se supone ocurre en el artista, deben estar siempre en coherencia con la evolución de las mentalidades y de la sociedad, por lo que se debe asumir un posicionamiento crítico y una constante actualización de nuestras ideas y nuestras prácticas. Por lo que, una vez que los diseñadores se vuelven a animar para publicar y aumenta la función académico-investigadora en la creciente oferta de títulos superiores de diseño, encontramos la vanguardia de estas orientaciones en revistas especializadas, en apuntes y libros de titulaciones universitarias y postgrados, y en tesis doctorales verdaderamente innovadoras. De este modo, en el seno de un programa de doctorado internacional, se ha tenido el placer y la suerte de conocer y evaluar una excelente tesis, defendida por Mara Rossi (2014), en que la evolución del diseño de la forma y de la función debe desarrollar realmente nuevos procesos y comportamientos, a través de la individualización de nuevas estrategias con la persona en el centro de la producción, y nuevos modos de vida y comportamiento. Debe conectarse el diseño estratégico, en su función hacia los aspectos del comportamiento y motivaciones del individuo, y el diseño de servicios, para construir de manera eficaz y centrada sobre el usuario en respuesta al cambio social. Esta investigación desarrolla unas pautas imprescindibles para orientar el diseño que tendría sentido en nuestro tiempo, promueve el conocimiento como recurso y la persona como energía; la vida como objeto de producción de la innovación<sup>5</sup>; el diseño orientado al interior de la estructura organizativa, con el fin de fomentar y optimizar comportamientos éticos y sostenibles; el desarrollo de la teoría de la sencillez, como recurso de convertir en fácil la complejidad de cualquier aspecto de nuestra sociedad; y los conceptos de empatía y gentileza.

El papel del diseñador está en materializar y hacer visible un concepto ideal, que es la identidad, mediante un profundo ejercicio de empatía con la realidad tangible e intangible que tiene que comunicar, comprender su misión, sus valores, su cultura y su plan estratégico de futuro. El diseñador debe ser intérprete, estrategia y comunicador. Debe buscar la estrategia para orientar su trabajo con la máxima intencionalidad; y debe transmitir e implantar esa identidad en la mente de los destinatarios (Costa, pp. 96-97).

Martín Azúa, uno de los académicos y diseñadores más interesantes en el desarrollo de la teoría y la práctica del diseño contemporáneo, observa el mismo paralelismo de nuestra era postindustrial con lo que ocurrió tras la Revolución Industrial: “Se supone que el cambio hacia una reconversión del consumidor en usuario y del producto en servicio deja fuera de lugar al diseñador industrial de la misma manera que había dejado como superada la figura del artesano” (Azúa, p. 41). Pero las necesidades que deben resolver los objetos diseñados al hombre de hoy son muy similares a las de otras épocas de la sociedad industrial y anteriores.

Si analizamos los productos bajo el prisma de la cosmovisión descubrimos que en un objeto se pueden concentrar todas las señales de identidad de un grupo social y de sus circunstancias. Pero en la actualidad lo que hemos ganado en globalización lo hemos perdido en diversidad. La diversidad en la naturaleza significa especialización y adaptación al medio. (...) la cultura material se ve uniformizada, estamos perdiendo el valor cultural de la tecnología. (...) la máquina nos liberó del esfuerzo pero convirtió nuestras vidas en algo monótono y mecánico. ¿Y si volvemos a reivindicar la cultura del hacer? (...) Hacer es terapéutico, nos hace tomar conciencia de nuestras habilidades, nos da seguridad, es gratificante. Por añadido, el hacer deja huella, los objetos de alguna manera delatan su precedencia. No hay belleza en los objetos si no hay felicidad en el trabajo (Azúa, p. 43)<sup>6</sup>.

La cuestión estriba en que el valor de la identidad y el origen de una manufactura se ha trasladado a la marca, en la era industrial, y la despersonalización y asequibilidad del objeto se ha unido al deseo continuo por renovar lo que tenemos, aunque la utilidad de lo nuevo no aporte grandes cambios a lo que ya teníamos. Sin embargo, en esta era de la información y de la cultura del servicio se viene desarrollando una tendencia a un mayor conocimiento sobre el objeto, que revaloriza su naturaleza más aún si ha dejado de fabricarse. Antiguas máquinas de escribir, lo mismo mecánicas que electrónicas, han sido salvadas de la destrucción porque han conseguido conmover a personas con la suficiente sensibilidad y conocimiento que han visto en ellas no sólo una forma escultórica que le proporciona satisfacción al contemplarla, sino que representan un hito en la historia y en la cultura del propio ser humano. Los propios materiales y piezas de desecho, como puedan ser las anillas de las latas de refresco, o las propias latas, se vienen convirtiendo en material valioso para hacer otros objetos. El propio valor cultural de los lápices usados (Fig. 2) o la diversidad del conjunto de gomas de borrar seleccionadas en un mismo colegio (Fig. 6) ofrecen una personalización y particularidad en todos los ámbitos realmente atractiva en nuestra uniforme y constantemente renovada vida de incesante consumo. Las esculturas, talladas en la punta de lápices que han llegado al final de su ciclo útil, han venido siendo para su autor Dalton Ghetti, de origen brasileño, una diversión más que una actividad realizada con la conciencia de hacer arte. Pero lo más sorprendente para los medios anglosajones es que viniera haciéndolo durante los últimos veinticinco años y no hubiese vendido ninguno porque los regalaba a los amigos.

Otros caminos se abren en esta nueva misión del diseñador y en el ámbito de los objetos que nos proporcionan la utilidad que viene creciendo en demanda por encima de la renovación sistemática, gracias a la visión de futuro de los jóvenes investigadores. Es el caso de Beste Özcan (2014), que en su tesis doctoral trata la regeneración de la humanidad en nuestra época, gracias a un mejor diseño de la convivencia hombre-máquina, y a saber aprovechar las posibilidades de la interacción de las redes electrónicas y humanas a nivel global<sup>7</sup>. Otro extraordinario trabajo es el de Pasquale Salzillo, que propone un cambio del átomo al bit, en cuanto al crecimiento actual

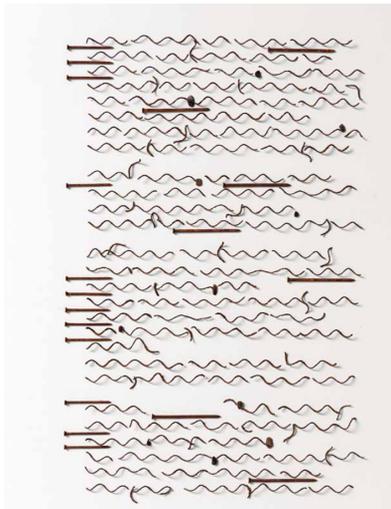
de los bienes intangibles, mediante el diseño orientado hacia un nuevo perfil de artesanos digitales, en una era digital que debe conseguir un soporte simbiótico de la máquina hacia el usuario y su desarrollo, mediante la pequeña y mediana empresa, hacia la maestría y la excelencia de la producción.



Figura 2. Dalton Ghetti, *The cemetery collection*, s.d.  
(Kidrobot. Featured, Style & Culture/06.08.2010)

#### 4 SELECCIÓN DE CASOS

Entre los muchos precedentes, y la figura de Picasso como precursor destacado y que más adelante comentaremos, se podría continuar la selección recogida con los hermanos Fernando y Humberto Campana, que se iniciaron en el ámbito del arte, en Sao Paulo durante la década de los ochenta. Sin embargo, a partir del descubrimiento de sus creaciones, realizadas con materiales desechados o de escaso valor, por la revista *Domus* se convirtieron en unos de los diseñadores con mayor prestigio del ámbito internacional. Menos internacionales, sin que por ello tenga menor valor su obra, son un ejemplo claro de estas creaciones la producción artística de diseñadores gráficos como Pepe Gimeno o Isidro Ferrer<sup>8</sup>, las de un arquitecto como César Manrique<sup>9</sup>, o la producción de Heloisa Croco en un ámbito que nunca se ha planteado si estaba en los confines del arte, del diseño o del artesanado. Un ejemplo, este último, de una vivencia dentro del polo industrial más importante de Brasil, en el sur del país, en el que habita dentro de su perímetro en los confines ya de la selva amazónica.



**Figura 3.** Pepe Gimeno. *Diario de un naufrago*, 2011  
(Catálogo de la exposición)



**Figura 4.** Heloisa Croco. Material de trabajo obtenido de cercados para el ganado que se han renovado.

La identidad de la persona que ha elegido en el mercado una determinada goma de borrar, y la cultura que arrastra este objeto de uso cotidiano en la vida de los escolares tras unos meses de vida, confieren a estos referentes una fortaleza expresiva de una alta sensibilidad, que por su extraordinaria visión está muy por encima de lo que podría ser una convencional orla en que se refleje meramente la identidad fotografiada de los graduados de un determinado curso académico. Es lo que se experimenta ante la obra de Anu Tuominen, *Clean A4*, 2005.



**Figura 5.** Obra con postes de vallados laminados,  
Heloisa Croco 2010.  
(Fotos: Del Re/gentileza de la autora,  
Portoalegre. Brasil)



**Figura 6.** César Manrique. *Autorretrato*, sd.  
(Museo César Manrique. Lanzarote. España)

Una doble misión para reutilizar o revalorizar materiales de escasa consideración y, al mismo tiempo, servir de terapia y de medio de reinserción, de los presos de una cárcel, es el proyecto *Artwo*. Se trata de una empresa dedicada a producir ediciones limitadas de objetos, fundada en 2005 en Roma por Luca Modugno, que son diseñados por artistas y diseñadores contemporáneos, invitados a trabajar en el tema de la recuperación de los objetos cotidianos funcionales en desuso y productos semi-acabados. Posteriormente, la fabricación corre a cargo de presos del nuevo complejo carcelario de Rebibbia, en Roma, para quienes se ha organizado un periodo de formación en el que tienen la oportunidad de conocer a los artistas y diseñadores que participan. Una exposición de estas piezas, comisariada por Valia Barriello se ha celebrado recientemente en las salas de la *Triennale* de Milán, bajo el título *Recupero-Artwo: dentro e fuori le mura*.



**Figura 7.** Anu Tuominen, *Clean A4*, 2005 (Colección Atelier 340 Muzeum. Bélgica)

El *SaloneSatellite* 2013, que muestra la última producción de los jóvenes diseñadores, junto a una de las más importantes citas mundiales del sector del mueble en Milán, nos deja constancia de esta tendencia de la reutilización de objetos, piezas y materiales en desuso. Incluso, el tema sobre el que se había concebido este evento anual estaba orientado al nuevo paradigma de la simbiosis entre artesanado e industria, como respuesta a las necesidades del postindustrialismo: *Design e artigianato: insieme per l'industria*.



**Figura 8.** Tyree Callahan, *The Little Chromatic*, 2011. (<http://tyreecallahan.blogspot.com.es> 07.04.2014)

Hasta en la máxima materialidad ejerce un especial atractivo la implicación de objetos en la obra de arte, más aún si han perdido la funcionalidad para la que se crearon. De objetos funcionales han accedido a la consideración puramente estética, como obras de arte, no sólo por su forma y su admirable artefacto tecnológico sino también como artífice e instrumento de la cultura reciente. Un claro ejemplo es la obra *The Little Chromatic*, del artista establecido en Washington Tyree Callahan, que siendo pintor de etéreos paisajes de vegetación se sintió atraído hacia la modificación de una máquina de escribir Underwood, Standard de 1937. Su mecánico y rotundo color negro, que brilla como la piel del hierro interior, se convirtió, por otra parte, en inmejorable contexto para la aplicación del color en sus elementos esenciales. Es una obra que nada tiene que ver con la trayectoria, anterior ni posterior de este artista, propia de la concepción de una sensibilidad estética que ha despertado esta acción aislada de creación artística y perfectamente asimilable en el panorama global que supuestamente se ha alcanzado en el ámbito del arte, y la respuesta a tal iniciativa está en quienes la han admirado de modo extraordinario: “I’m super excited about it. The reaction to the piece has been pretty special. It seems to be making a lot of people happy and it has started some great discussions on the translation of art into words and words into art” (Callahan, 2011).

## 5 PROYECTO TIPOMETRÍAS PARA LA CONSERVACIÓN DE TIPOS MÓVILES DE MADERA

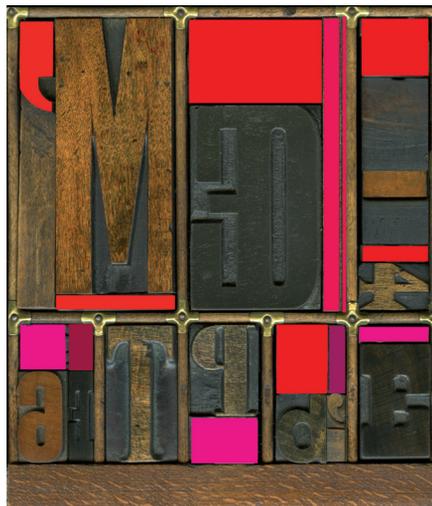
*Tipometrías* es resultado del proyecto de investigación básica y aplicada a la creación artística de la obra que se viene realizando desde 2011 (García-Garrido, 2014). Es ante todo una iniciativa de conservación de bienes del patrimonio artístico y cultural, como son los tipos móviles de madera, mediante la difusión de su conocimiento y realidad como pieza de interés especial, y la puesta en valor de los mismos mediante la investigación previa y la incorporación en obras de creación artística. El proyecto supone la consecuencia artística o culminación de una trayectoria intensamente vivida ante la admiración por la materialidad de los tipos móviles de madera, que llegaron a constituir una amplia colección en el interés por rescatarlos de la desaparición y la venta indiscriminada. Los poros y diversidad de los colores de las diferentes maderas con que se hizo cada alfabeto, de restos desechados del cuidado trabajo de los ebanistas, los círculos de los años del árbol que proporcionó tan delicado soporte en los bloques tallados a contrafibra, a modo de huella dactilar que informa de la identidad de su naturaleza animada. El propio tacto de esa madera que da forma a la graffa trae en su pátina la sabiduría de su pasado uso. Los restos de tinta de diferente color y lo desgastado de algunos de sus relieves nos proporcionan esos datos del tiempo en que fueron agentes en la comunicación de mensajes y de cultura, en que sirvieron a las aspiraciones del hombre para conseguir la revolución de la difusión del conocimiento.

*Tipometrías* es, por otra parte, un juego creativo sin reglas establecidas y en el que participan los signos del lenguaje en su materialidad más evidente, como tipos móviles de madera, y las formas del arte: figuras planas y figuras lineales; orientación, grueso y tridimensionalidad de la línea; positivo y negativo; color; textura; pátinas del tiempo y del uso, etc. En este juego compositivo las tipografías son el centro de interés, sus caracteres formales, tamaños, proporciones... Son el elemento guía en la jerarquización del espacio de la obra, protagonistas absolutos del interés expresivo reflejado en la intencionalidad de elogiar estas admirables formas de la creación gráfica y el bagaje cultural y artístico que representan. De este modo, los formatos y tamaños de las obras son totalmente desiguales, condicionados por la resolución de este juego compositivo centrado en el propio núcleo de los tipos móviles que intervienen en cada una de ellas. En la intención de elogiar la tradición milenaria del uso de tipos móviles,



**Figura 9.** Sebastián García-Garrido. *Elogio a los creadores de tipografías*, 2012  
(Foto del autor)

materializados en un elemento tan noble y de tanta diversidad natural en texturas, colores, etc. se incluye un homenaje a esas formas tipográficas creadas como reflejo de cada época, y como evolución y perfeccionamiento de modelos anteriores. El elemento básico en las composiciones es, por tanto, una gran diversidad de estilos tipográficos que muestra esa enorme riqueza e incalculable patrimonio artístico y cultural que la letra ha supuesto para nuestra trayectoria. La propia estructura de los cajones de los muebles chibalete de la imprenta, se convierten en retícula constructivista de algunas obras.



**Figura 10.** Sebastián García-Garrido. *Tipometría 40EM*, 2011 (Foto del autor)

Las tipografías recobran de este modo su más destacado papel como creaciones artísticas, desde el concepto abierto de la obra de arte actual, y a su vez como piezas objeto de arte que han dado forma a las más destacadas creaciones en el ámbito de la gráfica conmemorativa, publicitaria y de las artes del libro. El propio uso de los restos de maderas utilizadas en ebanistería, que eran de gran calidad en ese momento, conecta igualmente con ese espíritu del uso de materiales que no tienen ya utilidad alguna, más allá de alimentar una estufa u hoguera. Por otra parte, el trabajo manual con la madera<sup>10</sup>, como esencia de la materia prima (Flusser, p. 24), lijados, pinceles, óleo, pinturas que ocultan las betas de la superficie o se limpian una vez pintadas para que se vean claramente, medir con una regla y anotar con un lápiz de grafito, cortar con una sierra manual, etc. así como moverse y adoptar diferentes posturas es, en definitiva, una saludable manera de desintoxicarse de las horas pasadas frente al ordenador, y cuya alternativa es una justificación perfecta como modo de hacer del arte.

Félix Duque plantea un paralelismo entre creación y filosofía, mediante dos figuras emblemáticas, nacidas en el mismo año y del mismo origen alemán –Mies van der Rohe y Heidegger–, que admiraban las obras de la Grecia clásica, y sin embargo sentían un distanciamiento ante Roma, “una forma de vida considerada por Mies como propia de un mundo de *civilización*, no de cultura” (Duque, 2008, p. 159). Ambos sentían una gran afinidad por los materiales y por la actividad manual:

*Retten*, como ya vimos, significa franquear a las cosas su propia esencia, hacer que resalten de *iure* por el lugar en que han sido situadas y que ellas, a su vez, reflejan en múltiples perspectivas. Este ideal de respeto absoluto por los materiales, sus cualidades, brillo, dureza y fiabilidad acompañará toda la vida al hijo de un humilde cantero y lapista como fue Ludwig Mies, al igual que la admiración por la ‘obra de las manos’, por la *Handwerk*, acompañará al filósofo que fuera hijo de un sacristán a la vez que hábil tonelero (Duque, 2008, pp. 160-161).

## 6 CONCLUSIONES

Lo que determina el nuevo paradigma del arte y el diseño contemporáneos es, en definitiva, una nueva sensibilidad hacia el objeto, normalmente unido a una actitud de admiración y respeto a la naturaleza, y al propio género humano. En estos casos viene unida esta tendencia del nuevo humanismo, reflejada en la cada vez mayor consideración de las piezas de diseño, independiente de su valor de uso y cotidianeidad, en todos sus ámbitos productivos e incluso como fenómeno antropológico-cultural, como realidades dignas de exhibirse en los más considerados circuitos del arte. De cualquier modo, la admiración por el objeto, que ha perdido la función para la que se creó, ha venido siendo una constante en el interés despertado en destacadas personalidades del arte, como Rembrandt, Sorolla, Matisse, etc. y entre las cuales destaca el uso en su propia obra y la rotundidad de Picasso en esculturas como *Cráneo de toro* (1943) o *Mona y su cría* (1951). Incluso en la trayectoria de este último, el hecho de dedicarse a crear sobre un medio tan poco considerado en el concepto del arte como fue la cerámica, en su acepción más característica del uso cotidiano. Hasta platos y vasijas, rotas en el taller, eran recuperadas por la sobrevaloración que aportaba la capacidad creativa de Picasso, generando siempre una brillante idea a partir del detalle del fragmento roto. Los propios planteamientos teóricos desarrollados en cuanto a la nueva poética de la creatividad y la constante evolución de los conceptos de diseño y diseñador, deben tenerse en cuenta entre las aportaciones de este trabajo, y que son ilustrados con los casos expuestos.

Como complemento a una de las teorías que han dado lugar al concepto contemporáneo del diseño, el discurso tecnológico-humanista del diseñador y artista John Maeda (Maeda, 2006) sobre las leyes que rigen la simplicidad buscada en nuestra sociedad, más recientemente se ha incorporado un nuevo concepto, que sin embargo estaba presente en algunos ámbitos profesionales desde los años cincuenta. Es el término *simplicity*, como unión de *simplicity* y *complexity*. Se trata de la unión de los conceptos de simplicidad y de complejidad, característica presente en todos los referentes de nuestra sociedad, por lo que este nuevo referente es denominado como una complejidad descifrable (Berthoz, p. 167). Sin embargo, en nuestra lengua, el concepto y término *sencillez* existía ya como solución a este objetivo del diseño contemporáneo.

La sencillez y la humildad que caracteriza a todas las obras que recogemos en esta selección suponen los valores más destacados de su identidad. Una idea esencial para entender el futuro, en cuanto a la integración de las responsabilidades del diseño y el arte contemporáneos, en el ámbito de lo material y de los valores intangibles de la nueva sociedad, es la siguiente: una nueva cadena de valor toma forma, fundándose sobre la riqueza de las relaciones entre fidelidad, lealtad e intercambio (Morace, p. 277)<sup>11</sup>. La misma afinidad natural, interconexión o simbiosis que existe en un ecosistema es la que genera este tipo de obras que no establece diferencias entre materiales ni entre procedimientos, e integra sustancialmente arte, diseño y artesanado en una actividad esencial, que luego puede ser producto de interés para cualquiera de estos sectores. Ese intercambio de materiales y actividades entre los seres nos proporciona la mayor satisfacción, tanto en la propia actividad como en sus resultados. Esta frase de otro filósofo de la ciencia de la naturaleza ilustra este hecho: “en el jardín el árbol habitado por el pájaro se nos hace más querido” (Bachelard, p. 131).

## Bibliografía

---

**Alberti, L. B.** (2007). De la pintura y otros escritos sobre arte. Madrid: Tecnos.

**Azúa, M.** (2011). Del producto al objeto. Por una revalorización del entorno material. En Temas de Diseño: Diseño en el siglo XXI. La forma del futuro, 27. Barcelona: Elisava.

**Bachelard, G.** (1993). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.

**Berthoz, A.** (2012). Simplicity. Simplifying Principles for a Complex World. New Haven: Yale University Press.

**Costa, J.** (2007). Diseñar para los ojos. Barcelona: Costa Punto Com.

**Callahan, T.** Introducing the Chromatic Typewriter!  
[www.tyreecallahan.blogspot.com](http://www.tyreecallahan.blogspot.com) (07.04.2014)

**Chavez, J. D.** (2011). La dimensión poética de lo natural. En Corporación Patrimonio y Paisaje. <http://patrimonioypaisaje.blogspot.com.es/2011/04/la-dimension-poetica-de-lo-natural.html> (22.04.2014)

**Duque, F.** (2008). Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo ciudad. Madrid: Akal.

**Duque, F.** (2001). Arte público y espacio político. Madrid: Tecnos.

**Flusser, V.** (2002). Filosofía del diseño: la forma de las cosas. Madrid: Síntesis.

**García-Garrido, S.** (2014). Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro. Tipometrías. Málaga: I+Diseño.

**García-Garrido, S.** (2007). Diseño contra contaminación visual, Sevilla: aad/Universidad Internacional de Andalucía.

Libro de Acuerdo de la Junta [Nacional] de Comercio (1775).

**Maeda, J.** (2006). Las leyes de la Simplicidad. Diseño, Tecnología, Negocios, Vida. Barcelona: Gedisa.

**Morace, F.** (2011). I paradigmi del futuro. Lo scenario dei trend. Busto Arsizio: Nomos.

**Özcan, B.** (2014). Cosa Accadrebbe Se...: Il Manifesto sul Human Design. En i+Diseño, 9, 196-205.

**Özcan, B.** (2014). H+Design: Time, Space, Human, Machine (tesis doctoral inédita tutorizada por Sebastián García-Garrido, programa Design e Innovazione, Seconda Università degli Studi di Napoli-Universidad de Málaga-Universidade de Lisboa). Napoli.

**Papanek, V.** (1984). Design for the Real World. Human Ecology and Social Change. London: Thames & Hudson.

**Perrone, R.** (2004). Poética, diseño e ingeniería industrial. En Temas de Diseño, 21. Barcelona: Elisava. [http://tdd.elisava.net/coleccion/21/perrone-es/view?set\\_language=es](http://tdd.elisava.net/coleccion/21/perrone-es/view?set_language=es) (10.04.2014)

**Rossi, M.** (2014). Life behaviour design: Ri-evoluzione delle pratiche organizzative comportamentali. Napoli (tesis doctoral inédita tutorizada por Patrizia Ranzo y co-tutorizada por M<sup>a</sup> Leonor Morgado, programa Design e Innovazione, Seconda Università degli Studi di Napoli-Universidad de Málaga-Universidade de Lisboa). Napoli.

**Salzillo, P.** (2014). Design e artigianato tecnologico digitale (tesis doctoral inédita tutorizada por Mario Buono, programa Design e Innovazione, Seconda Università degli Studi di Napoli-Universidad de Málaga-Universidade de Lisboa). Napoli.

## NOTAS

1. L'iniziativa laboratoriale de "La Fabbrica al Contrario", di Giulio Iacchetti e Italo Rota, in sviluppo presso la NABA di Milano, sarà l'argomento centrale della conferenza e l'occasione per aprire il dibattito sul ciclo degli oggetti e le possibilità del design di intervenire su di esso. Una visione che a partire dal riuso degli oggetti di scarto riesce a generare impresa e vivibilità sociale. Il progetto è quello di creare un multilaboratorio-rifiuteria, collegabile ad una rete di laboratori che potranno sorgere in diverse città partner, per sviluppare e commercializzare oggetti prodotti a partire dal riuso selettivo di altri oggetti. Si tratta di un concept in grado di stimolare nuove idee sulla imprenditorialità legata alle interazioni tra creatività e ciclo di vita dei prodotti: i ruoli tradizionali del designer e del consumatore finale, degli attori industriali e delle figure artigianali dovranno trovare nel progetto nuove configurazioni. Un modello flessibile da sperimentare nella realtà di Napoli con una declinazione adatta al tessuto produttivo e sociale locale da mettere in gioco. [http://www.agendatecnica.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=691%3Ala-fabbrica-al-contrario&catid=29%3Aeventi&Itemid=222](http://www.agendatecnica.it/index.php?option=com_content&view=article&id=691%3Ala-fabbrica-al-contrario&catid=29%3Aeventi&Itemid=222) (05.04.2014)
2. Inicialmente celebrada en las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País, en Málaga, como proyecto auspiciado por la Asociación Andaluza de Diseñadores y financiado por la Dirección General de Archivos y Museos de la Junta de Andalucía; que se retrasó hasta ser inaugurada a final de 2007 en la presentación de Surgenia en Córdoba; y, por último, expuesta con motivo de la presentación de la nueva misión e identidad visual corporativa de la Universidad Internacional de Andalucía, en la sala del Palacio de la Diputación de Sevilla, en la primavera de 2008 (García-Garrido, 2007).
3. *Modernidad radical*: Dan Friedman 1991; *Supermodernismo*: Hans Ibeligs 1998; *Nueva sobriedad*: Carel Kuitenbrouwer 1995; *Modernidad líquida*: Zygmunt Bauman 2003; *Nueva simplicidad*: Raquel Pelta 2004; *Sobremodernidad*: Marc Augué 2007; y *Altermodernidad*: Nicolas Bourriaud 2008 [recopilación propia].
4. En esta traducción y notas de Rocío de la Villa, se indica que corresponde al vocablo original "'concinnitas'. En realidad, carece de un término moderno correspondiente. Alberti usa a menudo el adjetivo 'concinno' también en sus textos en toscano, con el sentido de 'bien compuesto'. El sustantivo tiene un significado semejante al de armonía y unidad, pero con un sentido más específico de 'organicidad'".

5. “Per generare innovazione basterebbe trovare persone in grado di sviluppare e far crescere capacità e abilità creative, stimolare la curiosità utilizzando la sostenibilità e l’etica come veicoli principali (...) la importanza di osservare le capacità degli individui e della società civile per poter creare forme collaborative” (Rossi, p. 67).
6. “Consumimos productos que están fabricados con mano de obra no reconocida. Y esto impregna los productos de una pátina amoral. No hay detalles de vida, de felicidad. No se trata de reivindicar lo artesanal, sino más bien de reclamar un control sobre la producción. ¿Cómo está hecho? ¿Quién lo ha hecho? ¿En qué circunstancias? ¿Quién se beneficia?”.
7. Una síntesis de esta investigación se publica como un manifiesto, en *i+Diseño*, para preparar al diseñador para el futuro, teniendo en cuenta aquello que significa seguir siendo humano mientras se abrazan los avances tecnológicos.
8. La coherencia de esta tendencia en su obra guarda relación con su temprana decisión de trasladarse a vivir a un municipio pequeño de Aragón, en que realiza su trabajo profesional para cualquier tipo de cliente que se lo demanda en las grandes ciudades.
9. Es conocida su gran sensibilidad por el medio natural, y su contribución personal a que la isla de Lanzarote se haya mantenido al margen del desarrollo turístico sufrido por otros destinos de las Canarias.
10. En griego *hylé*, que da lugar a *tekton* (carpintero), emparentada a su vez con *techné* (arte). “No existe ni ha existido jamás algo así como Hombre sin más, o Tierra como ‘materia prima’. Ya el término mismo ‘materia, (proceda de ‘madera’ o de ‘madre’) implica que se trata del extremo de una relación interactiva, y no de algo existente de suyo” (Duque, 2001, pp.15-16)
11. “Se entendiamo l’identità come un proceso permanente di evoluzione attraverso l’incontro con l’altro che genera la dinamica stessa della vita, allora potremmo comprenderé non solo la necessità, ma anche l’opportunità di un confronto con il diverso, che permette l’arricchimento e la definizione della misura vitale, cioè ricchezza dell’essere in relazione”.