

AREA

agenda de reflexión en arquitectura,
diseño y urbanismo

*agenda of reflection on architecture,
design and urbanism*

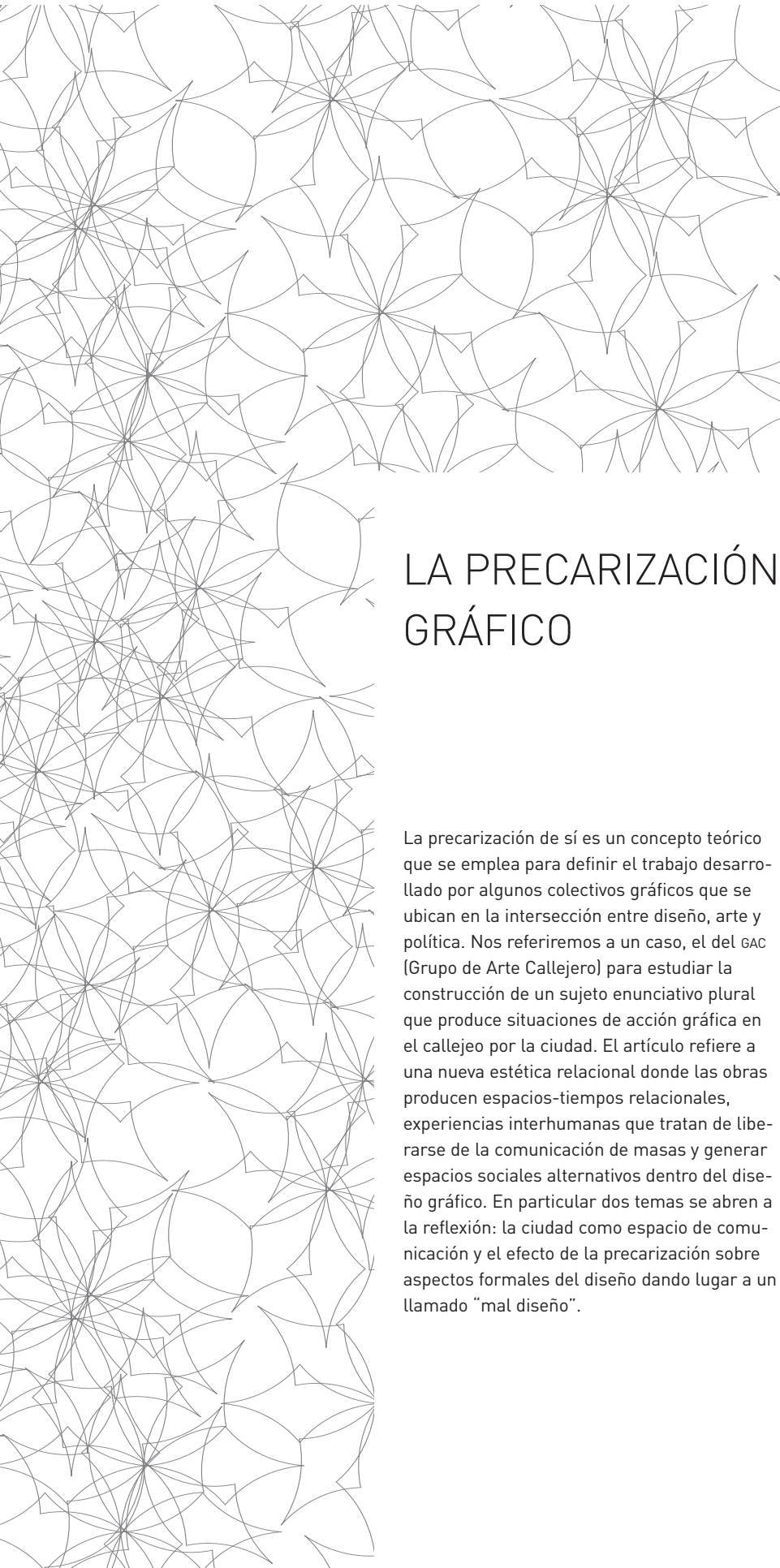
Nº 15 | OCTUBRE DE 2009

REVISTA ANUAL

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- | | |
|---|---|
| 7 Editorial | 55 Ultramarinos y coloniales. Urbanos y territoriales
JORGE RAMOS |
| 9 El patio en la arquitectura escolar. Impacto de las protecciones solares en las condiciones térmicas de verano
MARÍA ALICIA CANTÓN CAROLINA GANEM JORGE FERNÁNDEZ LLANO | 65 Buscando a Palermo en el Sur: imaginación simbólica de los rumbos urbanos
MARIO SABUGO |
| 21 Estudios tendientes al rescate y valoración del Antiguo Barrio de la Estación
HÉCTOR DE SCHANT AGUSTINA JEWKES MARÍA CECILIA TOMLJENOVIC | 79 La precarización de sí en el diseño gráfico
PAULA SIGANEVICH |
| 39 Sobre arquitectos y arquitectura moderna en Mendoza, 1930-1960
CECILIA RAFFA | 88 Reseña de libro |



precarización de sí
colectivo gráfico
estética relacional
espacio-tiempo relacional

*self-precariousness
graphic collective
relational aesthetic
relational space-time*

> PAULA SIGANEVICH
Universidad de Buenos Aires

LA PRECARIZACIÓN DE SÍ EN EL DISEÑO GRÁFICO

La precarización de sí es un concepto teórico que se emplea para definir el trabajo desarrollado por algunos colectivos gráficos que se ubican en la intersección entre diseño, arte y política. Nos referiremos a un caso, el del GAC (Grupo de Arte Callejero) para estudiar la construcción de un sujeto enunciativo plural que produce situaciones de acción gráfica en el callejeo por la ciudad. El artículo refiere a una nueva estética relacional donde las obras producen espacios-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de la comunicación de masas y generar espacios sociales alternativos dentro del diseño gráfico. En particular dos temas se abren a la reflexión: la ciudad como espacio de comunicación y el efecto de la precarización sobre aspectos formales del diseño dando lugar a un llamado "mal diseño".

Self precariousness in Graphic Design

Self precariousness is a theoretical concept used to define the work developed by some graphic collectives situated in the crossroad of design, art and politics. We will refer to a case, the GAC (Street Art Group) in order to study the construction of a plural enunciation subject who produces graphic actions in the city. The article refers to a new relational aesthetic in which the works produce space-time in a relational way, inter human experiences that try to get ride of mass communications and generate alternative social spaces in graphic design. Two subjects are open to reflection: the city as space of communication and the effects of precarious over formal aspects of design opening the place of the so called "bad design".

La precarización de sí en el diseño gráfico

A comienzos del siglo XX, las ciencias de la comunicación estudiaron el surgimiento de los grandes medios masivos a los que, desde una posición crítica, denominaron “industrias culturales”. La Escuela de Frankfurt, con Adorno y Horkheimer a la cabeza, señaló cómo el mercado se instala en los procesos de producción, circulación y recepción de las producciones culturales. Los teóricos alemanes argumentaban contra las producciones masivas de comunicación, acusándolas de producir una manipulación sistemática y totalizadora de la información. Las producciones de diseño gráfico fueron sometidas a la misma crítica que las industrias culturales. La crítica negativa apuntó al funcionamiento de algunos aspectos del diseño gráfico, sobre todo los destinados a ordenar lo visible y comunicar fuertemente desde la persuasión los productos del mercado.

En el mundo y en Argentina, a partir de las problemáticas de la globalización, han surgido algunas manifestaciones en el campo del diseño gráfico que nos han hecho reflexionar sobre las posibilidades de la comunicación gráfica a partir de algunas producciones de diseño.¹ Trabajamos en esta búsqueda de caracterización de las nuevas producciones gráficas con el concepto de “precariedad”. Sobre todo, a partir del año 2001, en nuestro país, nos llamó la atención la utilización de los recursos del diseño gráfico para construir discursos contrahegemónicos a la disciplina. Este fenómeno se pudo observar en casos como el colectivo *Argentina arde*, la editora Eloisa Cartonera, el diario de una asociación civil, *Hecho en Buenos Aires*, o el trabajo de rediseño de empresas apropiadas, como el caso de Bruckman, entre otros, todos fenómenos que desde el campo cultural intervenían con una nueva propuesta de diseño. Para caracterizar esta situación, establecimos un campo de significación que llamamos “la precariedad”: teniendo en cuenta que el discurso sobre lo precario se está dando en estos años en Europa para caracterizar los procesos laborales (Bauman 2002 [2005]), nos pareció importante reflexionar sobre el concepto en el campo de la comunicación,

intentando una traslación y extensión del mismo hacia disciplinas proyectuales.

Es así como estamos trabajando para redefinir el concepto de “precariedad” a partir de estas nuevas producciones, de los roles que se generan para el diseñador y de las propuestas teóricas que sostienen un análisis cultural de las mismas. Ya Walter Benjamín decía en su artículo “Experiencia y pobreza” de 1933, que las experiencias que surgían a partir de las crisis llevaban a comenzar de nuevo, a sobrevivir con poco, a construir desde poquísimo y sin mirar a diestra y siniestra. La nueva expresión estaría dada según él no por la revolución técnica del lenguaje, sino por su movilización al servicio de la lucha o del trabajo. Cuando Alfons Hug, curador principal de la 26 Bienal de San Pablo de 2004, realiza la declaración de que en términos generales se puede constatar en muchos trabajos un saludable escepticismo en relación a la sociedad industrial y al mundo digital, está poniendo en valor la elección de los materiales y objetos insignificantes de todo tipo, la cultura del desecho (Morace 1990 [1993: 133-137]), elaborados con procedimientos simples, artesanales y sin gran despliegue técnico. Llama a esto “poesía de lo precario” (Hug 2004).

Por todos estos argumentos, nos parece muy importante retomar el pensamiento de un grupo de teóricos berlineses contemporáneos que están trabajando sobre la idea de la “precarización”. En contraposición con la crítica de la Escuela de Frankfurt, Gerald Raunig (2007, 2007a) propone que hoy es posible referirse a las industrias creativas como el lugar donde los actores cuestionan el espíritu totalizador con una actitud de búsqueda de libertad y soberanía, haciendo del trabajo creativo un camino para liberarse. Llama a esto “precarización de sí” y diferencia la precarización que se articula con la flexibilización dentro del sistema liberal de aquella que se constituye como una práctica de resistencia.

El hecho de depender de relaciones laborales precarizadas marca una tendencia que también ha sido definida por Isabell Lorey (2006) como “precarización de sí”, trabajando con una noción de lo precario vinculada a las formas hegemónicas de subjetividad y

1. Este tema fue objeto de investigación en el proyecto UBACyT 2003-2007, “Las representaciones gráficas de la crisis. Argentina 2001-2003” dirigido por la doctora María Ledesma (2008) en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

corporeidad en el capitalismo posfordista. Es interesante pensar, como propone la autora, cuáles son las extensiones y los límites que este planteo permite alcanzar ya que se presenta la alternativa entre una precarización que es normalizadora de la flexibilización propuesta por el estado en el presente y la desviación que pueden oponer prácticas resistentes. Gerald Raunig presenta el caso de la *Publix Theater Caravan*² y, tomando conceptos de la teoría política más que de la estética, propone, como Gilles Deleuze y Félix Guattari, el nomadismo, la máquina de guerra y la micropolítica de frontera para explicar la acción del colectivo. El grupo se traslada de un lugar a otro, investigando situaciones de fronteras conflictivas, denunciando las barreras que los estados-nación levantan para impedir el ingreso de los extranjeros. El *Publix Theater Caravan* se presenta transformando el orden de la representación, contraponiéndose al aparato estatal, y señalando nuevos territorios. Si los centros de poder funcionan sin una centralidad, es decir están en todas partes y en ninguna parte la conclusión es que se los puede atacar desde cualquier contexto local. El relato de esta experiencia de *precarización de sí* nos hace pensar en algunas otras que tuvieron lugar cerca nuestro y que se refieren a la industria creativa, en los términos de Raunig, donde los actores sociales, en este caso diseñadores gráficos, adoptan esta actitud de *precarización de sí*. Nos referiremos entonces al GAC, Grupo de Arte Callejero, que desde el 2001 viene realizando distintos trabajos que van a definir un campo complejo de producción entre el arte, el diseño y la política.

La precarización de sí en el GAC (Grupo de Arte Callejero)

Este particular cruce entre arte, diseño y política, que tiene antecedentes, merece una consideración que lo explique en el contexto de la época. El colectivo argentino Grupo de Arte Callejero realizó en el año 2001 un trabajo de diseño de información (DI) llamado “Viven genocidas”, presentado en el encuentro llamado “Cartografías disidentes” reali-

zado en Chile. El proyecto que implicó a nueve ciudades de América latina y España tuvo la intención de reflejar sus experiencias en relación con la propuesta de “realizar un viaje a las geografías invisibles, al interior de las urbes en transformación” (García Cortés 2007) (Figura 1).

La propuesta, realizada en el contexto de los nuevos escenarios de la globalización, plantea un cuestionamiento al género diseño de información y al uso de la tecnología. Lo que se focaliza no es la eficacia que tiene el DI para transmitir una información y ser comprendido, sino las posibilidades de producción, circulación y apropiación que este tipo de texto visual puede llegar a tener.³ Si bien el DI tiene modalidades de uso diversas, la privilegiada es la comunicación globalizada de mercado. Sin embargo, nos interesa referirnos a otros funcionamientos, aquellos en los que se cruza diseño e información con arte y activismo político.

La crítica en este último tiempo ha estudiado algunos colectivos tratando de teorizar sobre el cruce entre arte y política. Sin embargo, todavía no se ha dicho demasiado sobre la inclusión del diseño gráfico, sobre todo comunicando información y recuperando una tradición del arte desde una perspectiva política. En un momento que ha sido caracterizado como de “estética de emergencia” (Laddaga 2006) y donde es frecuente que personas formadas en diferentes tradiciones coexistan, hay producciones en las que el diseño tiene un rol activo, pero hasta el momento no se ha tomado en cuenta lo específico del diseño y se las ha considerado casi exclusivamente desde el punto de vista del arte. El activismo político ha usado el diseño gráfico para producir DI que manifiesta prácticas gráfico-artísticas diferentes que hacen circular información al mundo globalizado desde coyunturas locales.

El GAC surge sobre la base de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción. Es por esto que, a la hora de definir su trabajo, plantean que se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de “militancia” y “arte”, y adquieren un valor mayor los mecanismos utilizados para la denuncia y las posibilidades de confronta-

2. Gerald Raunig refiere a cómo el activismo parece haber cambiado sus prácticas en el sentido que las acciones crean una transversalidad donde se relaciona el campo artístico con la esfera política (2002). PublixTheatreCaravan surgió como un proyecto avanzado del Volkstheater Favoriten ([/www.volxtheater.at](http://www.volxtheater.at)), el cual había nacido a su vez en el ambiente autónomo vienés que floreció alrededor del centro social Ernst-Kirchweger-Haus (conocido como EKH), ocupado en 1990. El Volkstheater Favoriten “comenzó a practicar en 1994 un teatro amateur de tintes anarquistas y en la tradición brechtiana” (Raunig 2007). La PublixTheatreCaravan profundizó en esa singular síntesis de acción directa, teatro de agitación, distanciamiento brechtiano, autonomismo y cultura punk y underground DiY, por medio de la “formacaravana” (una de las invenciones políticas clave del actual ciclo de luchas: piénsese en las caravanas zapatistas) para participar de una manera muy destacada en el desarrollo de los movimientos transnacionales europeos contra la trama que conforman la globalización neoliberal, el racismo, el régimen de fronteras y el control de los desplazamientos migratorios.

3. Mara Leonardi plantea en “Information design versus diseño gráfico” una diferenciación entre ambos en la que la organización de la información que propugna el primero se opondría a la estética que acompaña al segundo. Nosotros entendemos al DI como un género del diseño gráfico, y a partir de esta premisa, argumentamos. Consideramos otros usos del DI además de la claridad de la comunicación.

AQUI VIVEN GENOCIDAS



Figura 1
Infografía "Viven genocidas".

ción real que están dadas dentro de un contexto determinado. Desde un comienzo, deciden buscar un espacio para comunicar visualmente, que escape al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos. La mayor parte de sus trabajos tiene un carácter anónimo, fomentando la reapropiación de sus producciones y sus metodologías por parte de grupos o individuos con intereses afines. Muchos de los proyectos surgen y/o se desarrollan a partir del trabajo con otras agrupaciones o individuos, generando una dinámica de producción que está en permanente transformación debido al intercambio con los otros. Según manifiestan en una entrevista, ninguno de ellos vive del "mundo del arte": algunos son docentes, hay un diseñador semi-empleado, algunos son desocupados y en general dependen de relaciones laborales precarizadas. Raramente incluyen la firma en las producciones. Las discusiones son horizontales, se decide por consenso, no por mayoría. En las decisiones pesan mucho las consideraciones sobre la efectividad de

una estrategia empleada: si ese es el mejor método o hay que buscar uno mejor; la tendencia es aceptar la diferencia, el diseño. Sus objetivos son: transformar el espacio físico de tránsito cotidiano en lugares cargados de significado, espacios para la memoria y para la denuncia. También se proponen dejar la huella histórica en el suelo de la ciudad, y que los transeúntes participen en la construcción de este espacio, impidiendo que el olvido se adueñe de estas calles. "Aquí viven genocidas" fue realizado en el año 2001 con motivo de cumplirse los 25 años del golpe militar en Argentina. Se llevaron a cabo una serie de trabajos vinculados entre sí con el tema "aquí viven genocidas", denunciando la convivencia de genocidas, torturadores y cómplices dentro del seno de la sociedad, en una situación de total impunidad. El proyecto consta de tres partes:

- > Un afiche de 120 cm. por 90 cm., con la imagen de un mapa de la Ciudad y Gran Buenos Aires en donde figuran resaltados con color rojo los domicilios de los geno-

cidas que han sido “escrachados” y algunos centros de detención clandestina que habían funcionado durante la dictadura.

- > Una *agenda* de bolsillo plegable en la cual figuraban los mismos datos que en el afiche.
- > Un video de 12 minutos de duración, donde se presenta un recorrido a través de la ciudad y sus alrededores pasando por las casas de genocidas y centros clandestinos, incorporando material de archivo de la época de la dictadura e imágenes de los escraches.

Fue presentado en el Centro Cultural Recoleta en una muestra sobre la *Memoria*, en recitales y otros espacios. El GAC siguiendo un planteo situacionista,⁴ propone recuperar la ciudad desalienada. Los situacionistas que actuaron entre 1957 y 1972 produjeron formas contraculturales de conocimiento de lo urbano proponiendo alternativas emergentes contra una sociedad disciplinada de consumo masivo. Construyeron su teoría siguiendo la obra de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967 [1995]), y, sobre la base de la teoría marxista del fetichismo de la mercancía, plantearon la vigencia de una nueva etapa del capitalismo en el que la alienación va más allá de la fábrica, mercantilizando el ocio, la vida cotidiana y el espacio urbano. Desde esta perspectiva, los sujetos se transforman en consumidores pasivos de imágenes en tanto todos los aspectos de la vida se transforman en mercancía. Lo urbano aparece como escenario de la alienación, pero también la ciudad aparece como unidad básica para la recuperación del conjunto de la vida. La *psicocartografía* como cartografía de la influencia de la ciudad sobre los sujetos, la deriva como forma de reapropiación desalienada de la ciudad, la construcción de situaciones en las que los sujetos no sean artistas ni espectadores sino “vividores” de la ciudad, constituyen otra forma de construir conocimiento. Sus formas de intervención en la ciudad influirán fuertemente en el Mayo Francés y tendrán su continuidad en varios movimientos que hoy en día actúan sobre el espacio público, entre ellos el grupo que nos ocupa. Cabe aclarar que “cartografía” se refiere a la especialidad de hacer mapas de territorios. Esto en su sentido clásico. Luego está el

concepto de “cartografías urbanas” ligado al pensamiento situacionista que hace referencia a la deriva como acción política. El DI cartográfico se ha desarrollado como género de diferentes maneras y ha sido utilizado para comunicar información por las empresas transnacionales como Starbucks, por ejemplo (Figura 2). En las conclusiones de este trabajo esta pieza nos servirá como término de comparación.

Lo precario como intersticio

Marx usó el término “intersticio” para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista, por no responder a la ley de la ganancia. Implicaba trueque, ventas a pérdida. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio diferentes a las vigentes. Una buena parte de la producción del diseño dentro de la economía de mercado funciona para reproducir un modelo de intercambio de ganancias. Dentro de un intersticio social toda representación reenvía a valores que podrían trasponer en la sociedad, pero además modeliza las relaciones de la sociedad. Ciertas producciones de diseño pueden ser consideradas críticamente como pertenecientes a un modo de organización perceptivo donde diseño, arte y política se cruzan.

Lo importante aquí, siguiendo a Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas* (2005), es pensar una relación nueva entre arte, política y diseño. La propuesta del libro fue elaborada después del 11 de setiembre del 2001 y señala el final de un pensamiento que tiene, según el autor, como base una utopía estética. La utopía era la creencia de las vanguardias del arte en el poder transformador del mismo. Los nuevos pensadores, según Rancière, plantean como postura posutópica la existencia de un arte modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos. Esta práctica propone la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra

4. Los situacionistas definen la “deriva” como forma de reapropiación desalienada de la ciudad, “el modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de vida de la sociedad urbana; técnica de paso interrumpido a través de ambientes diversos. La deriva se opone al simple vagabundeo, en tanto no es el espontáneo circular a la búsqueda del placer. La deriva es lo contrario de la circulación del *flâneur* que describía Benjamín. Ese será especular de la mercancía, compartirá su punto de vista. Será la experiencia de la ciudad moderna. Y es más, será la forma de construcción de la subjetividad –del conjunto de la producción– en la sociedad del espectáculo” (Ivain 1958-1968 [1999: 20]).

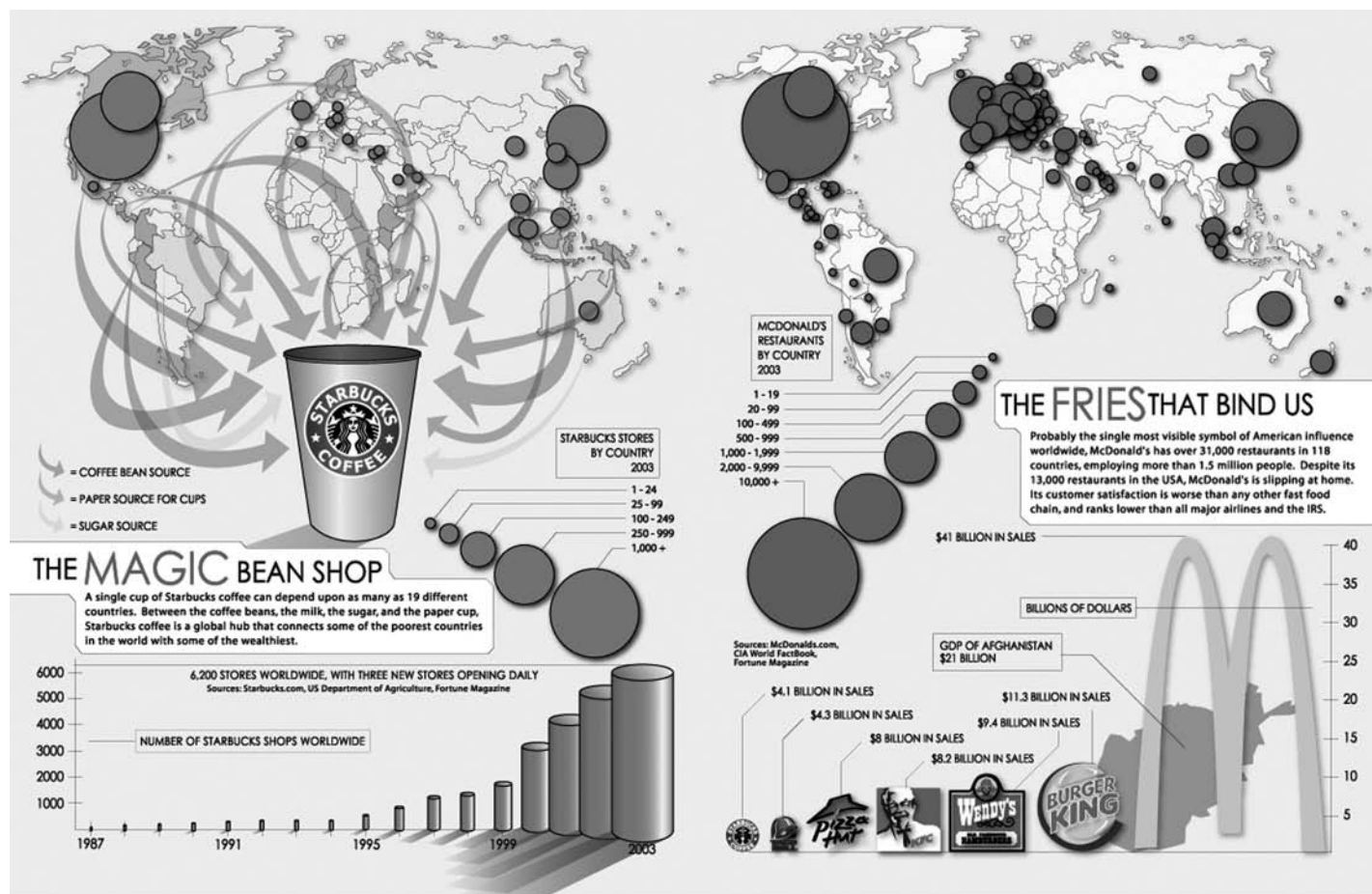


Figura 2
Infografía Starbucks.

mirada y nuestras actitudes con respecto al entorno colectivo. Estas microsituaciones, apenas distinguibles de la vida ordinaria, presentadas de un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos.

Frente a la estética de las vanguardias, apoyadas en lo *sublime* del arte y alejadas de la experiencia ordinaria, esta opone las formas modestas de una micropolítica. Ambas reafirman a su modo la misma función *comunitaria* del arte. La estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma, sin embargo, una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y la

danza van en la misma dirección: la de una *desespecificación* de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos, propone Ranciére.

En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio de estatuto del espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. Una reconfiguración nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. Define a la política como aquello que sobreviene cuando "los que no tienen tiempo para erigirse en habitantes de un espacio común, se toman el tiempo y toman la palabra con un lenguaje que habla de cosas comunes" (Ranciére 2005: 18). Esta distribución y redistribución de espacios y de identidades, esta repartición de lo visible e invisible, del ruido y del lenguaje constituyen lo que él llama "división

de lo sensible”. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Walter Benjamín como “estetización de la política”. Hay una tradición en la organización perceptiva del arte y, en este sentido, el arte tiene que ver con la división de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. Se trata de la autonomía de una forma sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva forma individual y colectiva de vida.

Una nueva cartografía implica nuevos sujetos, nuevos deseos y nuevos territorios: organización de nuevos bloques perceptivos donde sujetos y objetos se transforman. No definimos a este diseño como “social” en el sentido de que represente tal o cual clase o grupo, los pobres o los ricos. Más bien pensamos al diseño precario cuando es capaz de generar nuevos bloques de sensaciones. Los artistas relacionales constituyen un grupo que, por primera vez desde la aparición del arte conceptual a mediados de la década del sesenta, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el *renacimiento* de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental —la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte— no tiene ejemplos en la historia del arte, aunque aparezca como el segundo plano evidente para la práctica estética y el tema modernista por excelencia: basta con volver a leer la conferencia de Marcel Duchamp en 1954 sobre “proceso creativo” para convencerse que la actividad no es una noción nueva. Lo nuevo está en otro lado: esta generación no considera lo interactivo y lo intersubjetivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del

arte: los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de apertura que inaugura el diálogo. Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; procuran generar, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas.

Se pregunta Nicolás Bourriaud (2006 [2006]), ¿cómo un arte centrado en la producción de tales estados de convivencia puede volver a lanzar un proyecto moderno de emancipación? Está claro, sin duda, que el tiempo del hombre nuevo, de los manifiestos hacia el futuro, del llamado por un mundo mejor asegurado, ya se ha cumplido: la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios, manifiesta el crítico francés. La obra se presenta como un intersticio social, dentro del cual esas experiencias, estas nuevas “posibilidades de vida”, se revelan posibles. Eso es todo, pero ya es muchísimo.

El arte actual asume y retoma completamente la herencia de las vanguardias del siglo XX, rechazando el dogmatismo. Mientras que el modernismo estaba inmerso en un “imaginario de oposición”, que actuaba separando y oponiendo, descalificando de buena gana el pasado y valorando el futuro y se basaba en el conflicto, el imaginario de nuestra época, por el contrario, se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así. Nadie pretende volver a la edad de oro de la tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos. El arte no busca representar utopías sino construir espacios concretos. La precarización de sí tal como la hemos venido observando en el GAC da lugar a

algunos comentarios en relación al tipo de obra que producen: si el concepto “precarización de sí” surge en el contexto de la sociología para definir unos sujetos o una subjetividad, el analizar la obra de estos sujetos precarizados lleva a pensar en un *mal diseño*. Y acá aparece un tema muy interesante: ese aparente abandono del cuidado de la forma, rasgo distintivo del diseño precario, produce cambios significativos en la enunciación discursiva del texto visual.

La precarización de sí y la producción de un diseño precario

La denominación de “Grupo de Arte Callejero” da para pensar. “Callejeros” se llama también la banda de rock del conocido caso Cromagnon,⁵ el espacio que generó tanta sensibilidad social. En la naturaleza misma de la palabra está en parte la definición del grupo. Como señalábamos al comienzo, la calle de la ciudad que se abre como espacio de reflexión y el callejear tiene diferencias con el deambular del *flâneur* de Benjamín. Pero una cosa lleva a la otra, como si pudiéramos pensar en un proceso en el devenir de las ciudades y en las subjetividades que las habitan. No se puede considerar el callejear más que como una deriva en la ciudad; por cierto se trata de una deriva diferente, ya no anónima y solitaria, contemplativa y pasiva. El sujeto que callejea es colectivo y combativo. Tiene a lo social como meta y su producto precarizado cambia el sentido de un mal diseño por el de un diseño precario. Aquí está el nuevo campo semántico que se trata de definir.

Como término de comparación, advertimos que mientras el caso de Starbucks plantea universales de venta, el caso GAC plantea la transmisión de información localizada y oculta a partir de construir, como decíamos, espacios concretos. Los espacios-tiempos que se construyen a partir de la obra del GAC tienen referencias precisas, mientras que los de Starbucks juegan con la indefinición territorial. Vemos entonces como las clásicas categorías de análisis, tanto la del espacio como la de la temporalidad, se someten en el discurso gráfico a operaciones de significa-

ción. La atribución de subjetividad al tiempo, ya largamente analizada (Benveniste 1964 [1978: 47-69]), propone desde la perspectiva de este tipo de DI la posibilidad de tomar nuevo rumbo teórico. Si consideramos con Giorgio Agamben (1999 [2000: 143-171]) la posibilidad de testimoniar.

El objetivo del GAC no es la venta de un producto o la difusión de una información, sino que trata de producir un cambio en la mirada y la recuperación de una zona social sensible. Recordemos que entre sus objetivos estaba transformar el espacio físico de tránsito cotidiano en lugares cargados de significado, espacios para la memoria y para la denuncia. También busca dejar la huella histórica en el suelo de la ciudad, y que los transeúntes participaran en la construcción de ese espacio, impidiendo que el olvido se adueñara de las calles.

En el ejemplo de Starbucks, la enunciación del diseñador y la del enunciador no coinciden. Hay una empresa que encarga un trabajo y éste se realiza según la demanda. En el GAC, diseñador y enunciador coinciden y además constituyen un sujeto enunciativo plural, un *nosotros* que si bien no es explícito, se da de manera implícita en el texto visual. El objetivo del GAC es producir un cambio en la mirada, la recuperación de una zona social sensible.

Decíamos entonces que como rasgo distintivo, el diseño precario produce cambios significativos en la enunciación discursiva del texto visual, e insistimos en este aspecto, más allá de la evaluación formal que se pueda hacer del diseño. Mejor o peor diseño, la apuesta de este diseño es a la *precarización de sí* y entonces hay que afinar la escucha de lo que ellos dicen sobre su trabajo. Solo leyendo el enunciado que ponen en el mundo podremos construir una mirada que pueda reconocerlos ■

5. Se refiere a un evento sucedido en la ciudad de Buenos Aires en el año 2006. En una sala de conciertos de rock tuvo lugar un incendio que terminó con la vida de 164 personas. La banda que tocaba esa noche se llama “Callejeros”. Este acontecimiento ha dado lugar a diferentes lecturas desde el punto de vista de las responsabilidades. Las canciones de estos jóvenes hablan de condiciones sociales adversas, de protesta y rebeldía. La zona donde estaba ubicado el salón se ha convertido en un santuario donde aparecen todo tipo de objetos de recordatorio popular. Es así que en este tiempo-espacio se ha construido un sentido social donde se testimonia en tiempo casi completo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. 1999. *Lo que queda de Auschwitz* (Valencia: Pretextos, 2000).

BAUMAN, Zygmunt. 2002. *Society under siege* (Cambridge: Polity Press y Blackwell Publishers Ltd.). Trad. española por Mirta Rosenberg, *La sociedad sitiada* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005).

BENJAMIN, Walter. 1933. "Experiencia y pobreza", en www.archivochile/ideas_Actores/benjamin/esc_frank_benjamin0005.pdf [consulta: 20 julio 2004].

BENVENISTE, Émile. 1964. *Problèmes de linguistique générale* (París: Editions Gallimard). Trad. española por Juan Almela, *Problemas de Lingüística General* (México: Siglo XXI, 1978).

BOURRIAUD, Nicolás. 2006. *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel). Trad. española por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

DEBORD, Guy. 1967. *La société du spectacle* (París: Éditions Buchet Chastel). Trad. española por Juan Alegre, *La sociedad del espectáculo* (Buenos Aires: La Marca, 1995).

GARCÍA CORTES, José M. 2007. "Metáfora de nueve ciudades. Crónicas de América Latina", en <http://www.gestionurbana.es/446/metadefora-de-nueve-ciudades-cronicas-de-america-latina.html> [consulta: 20 de mayo de 2007].

HUG, Alfons. 2004. "La intemperie en la Bienal de Sao Paulo", en www.bienalsao-paulo.globo.com [consulta: 15 de julio de 2004].

IVAIN, Gilles. 1958-1968. "Formulario para un nuevo urbanismo", en *Internacional Situacionista* (Madrid: Literatura gris, 1999).

LADDAGA, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

LEDESMA, María y Paula SIGANEVICH. 2008. *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis* (Buenos Aires: FADU/Nobuko).

LEONARDI, Mara. 2005. "Diseño de información, percepción y comunicación", en FORD, Anibal (comp.) *Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales* (Buenos Aires: Norma).

LOREY, Isabell. 2006.

"Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales", *Brumaria7: arte máquinas, trabajo inmaterial* en www.brumaria.net/textos/Brumaria7/isabelllorey.htm [consulta: 10 de abril de 2009].

MORACE, Francesco. 1990. *Contratendenze. Una nuova cultura del consumo* (Milán: Domus Academy). Trad. española por Concha Fernández, *Contratendencias* (Madrid: Experimenta Ediciones de Diseño, 1993).

RANCIÈRE, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona).

RAUNIG, Gerard. 2002. "Una máquina de guerra contra el imperio: el precario nomadismo de la Public Theater Caravan", en www.republicart.net [consultado: 25 de marzo 2009].

———. 2007. "La industria creativa como engaño de masas", en www.eipcp/transversal/0207/reunig/es/print [consulta: 25 de marzo de 2009].

———. 2007a. "The Transversal Concatenation of the PublixTheatreCaravan: Temporary Overlaps of Art and Revolution", *Art and Revolution*, Los Ángeles, Semiotext(e).

RECIBIDO: 20 mayo 2009.

ACEPTADO: 27 agosto 2009.

CURRÍCULUM

PAULA SIGANEVICH es profesora e investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Adjunta en la cátedra de Comunicación (Ledesma) de la Carrera de Diseño Gráfico desde 2003 fue codirectora del proyecto UBACyT "Las representaciones gráficas de la crisis Argentina 2001 – 2003" y actualmente dirige el proyecto UBACyT "La construcción de lo precario como modo de representación en el Diseño Gráfico". Fue Directora de Publicaciones de la FADU-UBA. Fue profesora de la Universidad de Rosario y ex Directora Asociada de la Universidad de Nueva York en Buenos Aires. Ex becaria de CLACSO y CONICET, editora de diversas publicaciones entre las que se encuentra desde 2003 el proyecto binacional de la revista Grumo (premio 2008 del Ministerio de Cultura de Brasil) y el sitio www.salagramo.org. Es asimismo autora de libros y artículos.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires
Concepción Arenal 3425
Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4552-1905

E-mail: psiganevich@hotmail.com