

propuestas editoriales, dibujando y escribiendo sobre cualquier tema, no solo sobre cuestiones de género.

La proyección y calidad de la incipiente industria del cómic árabe les ha valido el reconocimiento de instituciones europeas, que han financiado y apoyado iniciativas como el Festival de Cómic de El Cairo. A pesar de que la presencia de autores árabes

se ha convertido en algo habitual en los festivales europeos y se han producido exposiciones puntuales como la del festival de Erlangen (Alemania) en 2014 o «Cálamos y viñetas: cómic árabe en movimiento» en España, la consagración internacional del cómic árabe llegará en 2018, cuando el Festival de Angulema le dedique su apartado temático.

Diseño y artesanía: la posibilidad de unos vínculos esperanzadores

Anna Calvera (Universidad de Barcelona), **Debora Giorgi** (Università degli Studi, Florencia), **Yosser Halloul** (Institut supérieur des Beaux-Arts de Sousse, Túnez), **Insaf Khaled** (École supérieure des Sciences et Technologies du Design, Túnez) y **Rosa Povedano** (Universidad de Barcelona). Profesoras del Máster 3D: Diseño para el Desarrollo Sostenible de las Producciones Artesanales Locales.

El retorno a los orígenes de la producción —en talleres artesanales— es el procedimiento utilizado por el Máster 3D (Diseño para el Desarrollo Sostenible de las Producciones Artesanales Locales) para enseñar a los estudiantes que el diseño del futuro debe basarse en conocimientos tradicionales que se puedan reutilizar de forma creativa; es decir, que se puedan adaptar a un nuevo contexto empleando materiales distintos. Una de las facetas más interesantes del Máster es el descubrimiento del valor simbólico inmaterial de los productos artesanales, un valor que varía en función del usuario. El currículo del Máster se enmarca en una perspectiva interdisciplinaria que incluye distintos ámbitos —la antropología, la sociología, la estética y la historia—, todo ello en el contexto de un aprendizaje teórico y a la vez práctico (sobre el terreno). Asistimos, pues, a una disgregación de la composición y las características de los productos tradicionales con vistas a un resultado que se enmarque en una estrategia basada en el desarrollo sostenible, rentable económicamente, socialmente equitativa y respetuosa con el medio ambiente.

Algunas premisas: el objetivo del Máster 3D, salvaguardar el patrimonio inmaterial mediante la denominada estrategia Design Driven

Las obras de arte y los objetos rituales de la vida cotidiana, como la organización del espacio construido, reflejan y materializan los múltiples aspectos históricos, económicos, relacionales y culturales, las prácticas y los intercambios que en el fondo definen un patrimonio identitario mucho más sólido y resistente físicamente, ya que es inmaterial. Al hablar de «territorio», hacemos hincapié directamente en las antiguas relaciones entre productores, comerciantes y consumidores, ya que estos constituyen una cadena interactiva tanto en el ámbito económico como en el de las

relaciones sociales. El pasado artístico y productor del país se manifiesta entonces en toda su riqueza como un tejido productivo sembrado de antiguos y nuevos oficios. El valor inmaterial es intangible por definición, pero se expresa de forma análoga al pensamiento gracias a signos y símbolos relacionados con un lenguaje que hay que interpretar y que requiere necesariamente una profundización, una inmersión, una voluntad de entenderlo y utilizarlo para expresar lo que se desee.

Los conocimientos tradicionales constituyen un sistema dinámico capaz de integrar la innovación. Son prácticas y habilidades (fruto del ingenio) que con el tiempo se han consolidado, transformado, adaptado, extendido o concentrado en cambios bruscos de estatus, tras sucesos inesperados y traumáticos, para propiciar una transformación del

entorno y dar acceso a unos recursos crecientes que responden a lo que ofrece la naturaleza. Por un lado, para valorar la funcionalidad y el éxito de una solución se precisa un largo periodo de tiempo dado que el saber colectivo se comparte y se transmite de una generación a otra. Por otro lado, la creación de objetos o estructuras suele producirse según unos procedimientos rituales que impregnan los trabajos manuales o las prácticas de una profunda esencia espiritual, aunque de entrada resulta difícil comprender su motivo. Una práctica tradicional no representa una solución temporal para resolver un problema concreto, sino que suele ser un método elaborado y multifuncional estrechamente ligado a una concepción del mundo basada en una adecuada gestión de los recursos locales. Se logra así una concentración de beneficios capaz de garantizar unas condiciones óptimas de vida, susceptibles de dar lugar a ulteriores cambios positivos.¹

Al contrario de lo que se acostumbra a pensar, las técnicas y las prácticas basadas en sistemas de conocimientos tradicionales son evolutivas y dinámicas por su propia naturaleza. De lo contrario, no habría renovación. En realidad, no hay una sociedad tradicional cerrada en sí misma y caracterizada por acciones únicamente endógenas. Los valores sociales son también objeto de protestas y, en general, de esos conflictos nacen energías sociales de gran interés, capaces de engendrar dinamismos y transformaciones. Dado que hablamos de sistema de conocimientos, cabe suponer que todo esto podría constituir un potencial para otros ámbitos, como el social, el económico y el de la producción.

Si el patrimonio inmaterial se expresa y se materializa en objetos que se transforman a su vez en medidas concretas de salvaguarda y conservación, la protección de este patrimonio vivo debe consistir en la transferencia de conocimientos, prácticas y habilidades a través de su sentido y significado. La innovación y la comparación dialéctica con la

contemporaneidad constituyen el fundamento de cualquier tipo de salvaguarda capaz de acoger e incorporar elementos de innovación a los conocimientos tradicionales y el patrimonio inmaterial que recibimos. Salvaguardar una técnica no significa recuperarla o utilizarla tal cual, sino que consiste en utilizarla desde una perspectiva creativa, adaptándola a un nuevo contexto y sirviéndose de materiales distintos. Así se puede fomentar la perpetuación de su significado más profundo dando a las personas la posibilidad de proponer nuevas dimensiones. Una estrategia *design driven* (impulsada por el diseño) permite salvaguardar las técnicas tradicionales gracias a la innovación, al tiempo que propone llevar a cabo proyectos que, por ser más idóneos para las comunidades productoras que para la contemporaneidad, serán sostenibles, sociales, culturales y respetuosos con el medio ambiente.

Además, el valor profundo de la artesanía tradicional reside principalmente en la transmisión a las futuras generaciones, no solo por su valor técnico y artístico, sino también por los significados que contiene como expresión de una creatividad y una identidad cultural. Algunas tradiciones artesanales poseen sistemas de enseñanza y aprendizaje seculares. La transmisión del saber es parte integrante de la técnica.²

La salvaguarda de los conocimientos y habilidades del oficio artesanal está, por tanto, profundamente ligada al valor de la transmisión y, sobre todo, a la relación creada entre el diseñador, el artesano y los nuevos aprendices a los que se transmiten los conocimientos. Valorar la labor de los artesanos y ayudarles a ofrecer nuevos productos capaces de posicionarse en el mercado, encontrar nuevas formas de mercado y promoción de los productos, identificar significados relacionados con el trabajo hecho a mano y saber comunicarlos... ahí es donde puede intervenir la contribución del diseño estratégico. Puede ocuparse de la salvaguarda de las

1. P. Laureano, *Il sistema delle conoscenze tradizionali nel Mediterraneo e la sua classificazione secondo le differenti formazioni sociali*, Informe para el Panel Meeting UNCCD sulle *Conoscenze Tradizionali*, Matera, 1999 I.

2. Hoy día sabemos que este sistema de aprendizaje fue la razón por la que, durante mucho tiempo, las mujeres se vieron excluidas de los oficios en los que el aprendizaje se hacía en el taller, al lado de las máquinas, un mundo reservado a un único sexo, del que dependían los oficios. Ello explica también la exclusión de los hombres de las tareas domésticas. Fue una de las conclusiones de los debates celebrados en Barcelona en el primer congreso de las International Conferences on Design History and Studies. Véase Miquel Mallol y Anna Calvera, *Historiar desde la periferia. Historia e historias del diseño*, Barcelona, Publicacions de la UB, 2001.

técnicas tradicionales y la valorización del patrimonio material e inmaterial.

Dicho esto, la integración de la técnica y los conocimientos tradicionales en los planes de estudios es importante sobre todo de cara a las nuevas generaciones, y en este espíritu se enmarca precisamente la experiencia del Máster 3D: Diseño para el Desarrollo Sostenible de las Producciones Artesanales Locales (2014-2017), cofinanciado por el programa Tempus en Túnez.

Túnez es ahora el tema

Túnez, un país pequeño abierto en gran parte al Mediterráneo³ y, por lo tanto, muy receptivo a las invasiones y migraciones, se ha forjado una identidad desde tiempos inmemoriales: bereberes y cartagineses –con su multitud de dioses–, romanos, españoles, otomanos y franceses, así como una serie de comunidades –la andaluza, la italiana y la maltesa– han dejado su huella en todo el patrimonio material e inmaterial de los modernos tunecinos. Por otra parte, persiste siempre la impronta bereber ya que, desde un punto de vista material, el territorio tunecino pertenece a una región magrebí de acusado carácter bereber cuyo catalizador es el cuscús.⁴ De ahí que la gastronomía del cuscús haya dado lugar a utensilios especiales para prepararlo, guisarlos y servirlos.

Impregnados del patrimonio legado por sus antepasados cartagineses, los tunecinos perpetúan técnicas agrícolas,⁵ rituales⁶ y unos motivos ornamentales⁷ que parecen simples grafismos abstractos pero que en realidad representan la simbología de los viejos valores, así como homenajes o súplicas a deidades antiguas. Estos motivos recurrentes se aplican a kilims antiguos y modernos, objetos de cerámica, joyas, antiguas prendas tunecinas de vestir y objetos de madera para decorar las casas.

En la actualidad, Túnez vive grandes cambios sociales, económicos y políticos. En comparación con otros países de la orilla sur del Mediterráneo, Túnez probablemente ha vivido la confrontación con la modernidad de una manera especialmente dramática durante los últimos veinte años. Esta propensión a la modernidad, junto con la continua convivencia con la diversidad cultural, ha llevado al país a una considerable pérdida de identidad local. Al igual que en muchos países turísticos, donde la gente, ante la gran afluencia de turistas, viajeros, visitantes e inversores extranjeros, se preocupa por su identidad, en Túnez este fenómeno ha llevado a las autoridades políticas a promover la conservación de los productos y técnicas locales. Además, en las últimas décadas, la sociedad tunecina ha sufrido importantes cambios por cuya causa casi todas las clases sociales «aspiran a vivir en la nueva cultura global del consumo».⁸ Pero, al igual que la mayoría de las actuales sociedades, la sociedad tunecina también quiere seguir siendo tunecina: siente un gran apego por sus peculiaridades locales y desea preservarlas.

Un humilde ejemplo: el bordado artesanal de la novia

Gracias a la situación estratégica de Túnez y las distintas influencias culturales (provenientes de diferentes civilizaciones) que ha recibido, el arte del bordado ha adquirido a lo largo de los siglos un gran desarrollo y refinamiento. Los trajes tradicionales tunecinos reflejan este extraordinario arte, que está en peligro de desaparecer dada la actual reticencia de la juventud. El bordado es un oficio ejercido por las mujeres en el hogar; un mundo cerrado en el que diseñadores y otros profesionales tienen prohibido entrar.

Cabe mencionar el ejemplo del vestido tradicional de las mujeres de la ciudad de Hammamet, cuya

3. 1.300 km de costas.

4. En respuesta al historiador francés Charles-André Julien, quien le pidió que definiera los límites del Magreb, Habib Bourguiba (primer presidente de la República Tunecina, 1957-1987) dijo que el «Magreb se acaba donde se acaba el cuscús».

5. Los llamados cultivos *baali* son secos, sin irrigación, lo que significa que están a merced del dios de la lluvia: Baal.

6. El ceremonial del *harkous* (tatuaje efímero) para la novia.

7. Diosa Tanit.

8. Oscar Salinas Flores, comunicación presentada en la X Conferencia Internacional de Historia y Estudios de Diseño, Taipei, octubre de 2016.

riqueza y diversidad son fruto de varias tradiciones que se remontan a tiempos lejanos: romana, árabe, andaluza, turca, etc. La técnica local de bordado, llamada *tark*, es una de las especialidades artesanales de Hammamet. Es una técnica muy refinada que se aplica al *crepé georgette*. Cuanto más bordado esté el vestido, más se pone de manifiesto la habilidad de la joven novia, ya que ha sido ella quien, en el pasado, ya desde la adolescencia, ha ido bordando el vestido que se pondrá ese gran día; y también ha sido ella quien ha confeccionado y bordado todo su ajuar con la ayuda de su madre.

En torno a la civilización material tunecina: la experiencia del Máster 3D, una investigación teórica y coral

Tras una primera detección de los valores materiales e inmateriales en los que se fundamenta la identidad tunecina, el Máster 3D lleva a cabo una investigación exhaustiva de los conocimientos y técnicas artesanales locales. El patrimonio cultural material e inmaterial, que tan rico es en el Mediterráneo, ha sido siempre un inagotable puente cultural entre ambas orillas. Este es el contexto en el que, en 2015, se inició la aventura del Máster 3D en colaboración con las universidades de Túnez, Florencia, Turín, Barcelona y Portugal. La primera edición del Máster 3D fue una experiencia gratificante en todos los sentidos. Se inició en octubre de 2015. En 2016, la aventura prosiguió en tres universidades tunecinas: Kasserine, Denden (Túnez) y Susa.

Nos pusimos en contacto, ya desde el principio, con un variado grupo de investigadores especializados en humanidades y diseño para que guiaran esta investigación; era un grupo interdisciplinar y plurinacional a la vez.⁹ De acuerdo con el programa previsto, este pequeño grupo de profesores debía enseñar aspectos teóricos y científicos que podían constituir el fundamento de la interpretación cuali-

tativa y cuantitativa del proyecto de diseño, teniendo en cuenta aspectos de sostenibilidad ecológica, social y cultural. Para ello, se acudió a disciplinas como la antropología, la sociología, la estética y la historia desde una perspectiva estrictamente interdisciplinaria. En este contexto, hemos tenido la oportunidad de impartir a nuestros estudiantes cursos de sociología y antropología e iniciarlos en los estudios del patrimonio material e inmaterial.

La investigación combinó el trabajo sobre el terreno y la puesta en común de los principales planteamientos teóricos. Tras visitar a varios artesanos en sus talleres de Túnez, Susa y Kasserine y sus alrededores, se decidió que los estudiantes emprendieran una serie de investigaciones sobre los objetos más tradicionales, uno en cada caso, independientemente de lo que estos expresasen: vida popular o signo de riqueza. Por ejemplo, en el Instituto Superior de Bellas Artes de Susa, los estudiantes del Máster 3D se basaron en el patrimonio cultural material e inmaterial de la región del Sahel para contribuir a un desarrollo local sostenible a través del diseño. Se elaboraron ocho grandes proyectos en colaboración con las delegaciones regionales del Artesanado de Susa y Monastir y unos veinte artesanos. Los principales objetivos de los proyectos eran: la mejora de la rentabilidad, la promoción, la productividad y el perfeccionamiento de la ergonomía de los oficios artesanales, sobre todo de los que están en vías de extinción.

Hemos seguido el desarrollo de las investigaciones efectuadas por los estudiantes mediante estudios de campo sobre ejemplos concretos de oficios artesanales en peligro de extinción. Los estudiantes trabajaban en equipos. Hacían una visita a los artesanos y luego les formulaban preguntas según un modelo de cuestionario preparado de antemano sobre todos los temas tratados en las diferentes disciplinas. Luego rellenaban una ficha etnográfica sobre los oficios seleccionados. Los docentes y todos los colaboradores asistieron a la elaboración de esas

9. Durante el primer semestre del Máster, el equipo estaba formado por las profesoras tunecinas Insaf Khaled (ESSTED), historiadora del arte y la semiótica, la pintora Yosser Halloul (ISBAS Susa), la arquitecta italiana Deborah Giorgi y la profesora de estética Andrea Mecacci (UNIFI), y también por las profesoras españolas Rosa Povedano, diseñadora industrial y doctora en antropología, y Anna Calvera (UB), historiadora del diseño y la estética filosófica. En el segundo semestre, se incorporaron Iméne Kechida (ESSTED), diseñadora, y Nabil Gnaoui (Kasserine), profesor de historia.

fichas etnográficas, acompañadas de encuestas, entrevistas filmadas, estadísticas, fotografías, descripciones escritas... y con observaciones sobre la situación económica de los artesanos desde un punto de vista empresarial.

Veamos, en aras de una mayor precisión, el contenido de las fichas: una descripción de los productos (clasificados por tipo);¹⁰ luego se especifica si el objeto forma parte de un sistema de productos que se complementan; también se indica, de ser posible, la etimología del nombre del producto, precisando si en otras regiones se le da otra denominación; a continuación se consignan las especificaciones técnicas del producto y el proceso de fabricación; y, finalmente, se adjunta un mapa de los sitios donde se produce el objeto en cuestión o bien se indican las diferentes fases del proceso de fabricación y la distribución de la cadena de producción en el conjunto del país.

El método de trabajo consistía en suministrar informaciones obtenidas según las diferentes perspectivas científicas aplicadas a un mismo objeto con la finalidad de compararlas. Así, desde el punto de vista histórico, los estudiantes tenían que: 1) buscar documentos históricos (textos, catálogos, fotos...); 2) averiguar la época a la que se remontaba la producción de ese tipo de objeto; 3) detectar si había variaciones (formales, hombre/mujer, usos...), y 4) observar si, a lo largo de la historia, había habido cambios de forma, materiales, color, técnica, uso y estilo, e intentar averiguar cuándo habían tenido lugar. En materia de patrimonio, se pidió a los estudiantes que intentaran responder a dos preguntas: ¿está desapareciendo esta técnica? ¿Está en peligro? ¿Cómo se transmite? Para el curso de antropología del diseño, los estudiantes hicieron muchos otros trabajos en los talleres de los artesanos: grabaron videos etnográficos sobre el proceso de producción del objeto y las técnicas empleadas, hicieron un estudio basado en el método de la observación participante y también relataron la vida de un célebre artesano mediante una entrevista no estructurada.

Por último, todas las fichas ofrecen información acerca de los procesos técnicos, los sistemas de

trabajo, los materiales más utilizados, y también sobre los catálogos de motivos ornamentales tradicionales y sus significados simbólicos. En ocasiones, también comprenden imágenes relacionadas con las condiciones de uso y los rituales sociales asociados, un aspecto muy importante para entender todo lo referido a los objetos de la boda o el baño. Era importante que la investigación se hiciera no solo teniendo en cuenta el pasado y su peso cultural, sino sobre todo pensando en el futuro y la conservación sostenible de esos oficios. Las fichas de análisis contenían también explicaciones sobre la actual situación de los talleres desde el punto de vista empresarial, sus perspectivas de crecimiento y su visión de futuro. Estos son los elementos utilizados por la reflexión estratégica propia del diseño actual.

El resultado de este trabajo es una selección muy ilustrativa, y bastante amplia también, de los numerosos aspectos socioculturales de los oficios artesanales aún practicados en Túnez. Las fichas suministran un material de referencia interesante para quienes deseen practicar el diseño o investigar la cultura de la región desde un punto de vista material. En resumen, hemos obtenido abundante documentación para inventariar los diferentes aspectos del sector artesanal en la actualidad, creando una interacción con el diseño social. Ahora hemos empezado a trabajar en la edición de una obra que contendrá los ejemplos más interesantes de este estudio.

A menudo hemos observado que, al presentar los resultados, los estudiantes y profesores mostraban gran admiración por algunos de los objetos encontrados y estudiados. Ahora bien, pese a su deseo de poseer uno de esos objetos, no tenían ni idea de cómo integrarlo en su vida cotidiana. ¡Y en ese momento se reveló ante nuestros ojos el verdadero desafío del Máster! El diseño era mucho más que una esperanza: una posibilidad real de entender y pensar en la utilidad de esos productos viejos—tan relevantes en el ámbito local— en un escenario futuro que iba más allá de la alta costura y la industria del lujo, unas esferas muy limitadas a las que pertenecen las artes decorativas y las industrias del arte. Así pues,

10. Es un concepto proveniente de la cultura del diseño que reúne utilidades, funciones y usos de un objeto, así como las formas más habituales que ha adoptado a lo largo de la historia, el patrimonio histórico.

las estrategias se multiplicaron y las identidades también.

Una doble aproximación a la cultura de los objetos

Cuando un extranjero visita las distintas regiones de un país, puede observar tipos de artesanía que le parecen muy sorprendentes, extrañas incluso debido a su belleza y exotismo. A menudo, el propio vendedor satisface la curiosidad de los turistas explicándoles no solo la función de un objeto concreto en la vida cotidiana de la comunidad a la que pertenece, sino también sus significados más profundos. Estos suelen estar ligados a las técnicas de realización y los ornamentos que lo decoran. Una vez informado, el espectador extranjero dota entonces a ese mismo objeto —antes considerado simplemente hermoso o inusual— de un conjunto de significados propios del patrimonio inmaterial de la región que visita. En otras palabras: entonces es cuando el extranjero entiende esos objetos y aprende a valorarlos. De hecho, los vendedores cualificados saben muy bien que una mejor comprensión de la importancia del patrimonio material puede estimular el deseo de poseer un objeto con una historia que contar. Consciente o inconscientemente, los vendedores de productos artesanales inteligentes y astutos asumen espontáneamente que la dimensión inmaterial del objeto es mucho más relevante que su materialidad o su forma. Para quien no conoce las construcciones culturales profundas, la atracción formal de los objetos tradicionales se vuelve mágica cuando llega a conocer el sistema cultural al que esos objetos están indisolublemente asociados.

A lo largo del Máster 3D, hemos visto hasta qué punto puede diferir la visión que la gente tiene de un objeto tradicional. En primer lugar, hemos comprobado que hay por lo menos dos formas de acercarse al patrimonio artesanal: la aproximación de quienes pertenecen a la cultura de la que forman parte los objetos, por lo que estos les resultan familiares, o la aproximación de los extranjeros que descubren esos objetos por primera vez. Nos dimos cuenta de eso en el aula, en los diálogos entre alumnos y profesores: por un lado, los profesores tunecinos, inmersos en la cultura que estábamos analizando entre todos, y

por otro, los profesores extranjeros, que solo conocían la cultura del país por las guías de viaje y los libros. Durante una de las primeras sesiones del curso de antropología, una profesora española mostró imágenes que representaban objetos tradicionales tunecinos encontrados en un libro dedicado a los objetos más representativos de dicha cultura. Estaban, entre otros, el *Kanoun*, el *Meh'rez*, el *Zliziya*, el *Fourma*, el *Stal*... La profesora expresó su sorpresa ante todos esos objetos afirmando que no era capaz de reconocerlos y no sabía para qué servían. A los estudiantes les pareció muy divertido y se lo explicaron de inmediato, así como las normas culturales referentes a su correcta utilización. A continuación, la profesora extranjera mostró objetos tradicionales de su cultura y la clase prosiguió con normalidad.

Con esta pequeña anécdota pedagógica se puso punto final al tema del alcance y relevancia de los significados de los objetos cotidianos, unos significados a los que, por lo general, apenas prestamos atención. La tentativa de innovar en un sistema cultural tradicional suscita forzosamente un constante debate sobre lo que nos pertenece y lo que nos resulta ajeno; sobre la comodidad que experimentamos cuando evolucionamos dentro de un patrimonio que nos confirma nuestra pertenencia a un grupo, en contraste con la sensación de extrañeza o la curiosidad que podemos sentir ante algunos objetos y las costumbres a ellos asociadas. El papel desempeñado por los profesores tunecinos en este Máster fue decisivo dado su conocimiento de las formas culturales locales, de la riqueza de su patrimonio artesanal y, asimismo, del diseño como disciplina y su función esencialmente innovadora. Por último, gracias al Máster, no solo los profesores extranjeros sino también los estudiantes tunecinos han podido encontrar en su patrimonio cultural técnicas y conocimientos maravillosos, así como habilidades ancestrales provenientes de las diferentes civilizaciones que han marcado la historia de Túnez.

El caso de la industria turística explica claramente esta diferencia de valoración de las identidades. En efecto, en la ciudad de Túnez la identidad regional magrebí bereber prevalece sobre la simple identidad nacional, ya que resulta más concreta y atractiva para los visitantes extranjeros; en cambio, para el ciudadano tunecino que quiere ser moderno, la identidad nacional es más importante que su

pertenencia al Magreb, que no niega pero que considera secundaria y accesoria. Por otra parte, dentro de la propia sociedad tunecina, la pertenencia a un territorio local (el sur, el Sahel, el noroeste, etc.) puede resurgir gracias a las especificidades culinarias, indumentarias y dialectales y a las actitudes. Para los diseñadores, son polos opuestos que es interesante sopesar.

Recapitulación de lo realizado durante los cursos teóricos del Máster 3D

Los estudiantes, muy sorprendidos al principio de esta investigación, han descubierto sus propios valores identitarios. Como punto de partida, se les invitó a escoger, entre los objetos o las tradiciones procedentes de sus familias y territorio, el significativo que consideran más determinante. La experiencia de nuestros futuros diseñadores durante el Máster 3D fue fructífera en varios aspectos. Al estudiar los objetos artesanales locales desde un punto de vista antropológico y sociológico, se dieron cuenta de la riqueza del patrimonio material e inmaterial tunecino. Gracias a esta toma de conciencia, podrán desarrollar su trabajo como diseñadores desde una perspectiva responsable.

Solo partiendo de la historia de nuestro país y el legado de nuestros antepasados podremos perpetuar la esencia de su identidad, imprimiendo en este patrimonio, al propio tiempo, nuestra impronta creativa. Por eso, los profesores asociados, tunecinos y extranjeros, han guiado a los estudiantes para que adopten un punto de vista que no se centre solo en el diseño de un objeto, sino más bien en el desarrollo sostenible; un desarrollo económicamente eficaz, socialmente equitativo y ecológicamente respetuoso.

Echar raíces en el territorio local para llegar a lo global es la actitud saludable que debe adoptar un diseñador social. Cabe señalar aquí que, desde la revolución, en Túnez ha florecido el emprendimiento social, lo que ha permitido a jóvenes de diferentes regiones volar con sus propias alas. Así pues, nos gustaría que los alumnos del Máster 3D desearan crear posteriormente sus propias empresas sociales.

En efecto, nuestros futuros diseñadores deben adoptar una nueva perspectiva del interés general con el fin de garantizar la continuidad de nuestros cono-

cimientos y habilidades, nuestro ecosistema, nuestras sociedades y nuestra economía. Y es sobre todo una oportunidad única para replantearnos nuestros modelos e introducir un motor para la innovación. Nuestros estudiantes han centrado su investigación en objetos y oficios artesanales que emanan sobre todo de sus propios territorios. Cada objeto cuenta una historia, un patrimonio, una cultura... En una palabra: una sociedad. Una estructura social que actúa según sus propios códigos y puntos de referencia. La cultura de Túnez ha sido su principal fuente de inspiración: la diversidad de influencias, la mezcla social, la economía de medios y la artesanía.

Así, al abrirse a las humanidades, nuestros estudiantes se convertirán en actores de la estrategia responsable del desarrollo local sostenible pensando en el territorio, la producción, el servicio y la sociedad. Por tal motivo, esperamos comunicar el impacto de la experiencia del Máster 3D partiendo de ejemplos concretos extraídos de los trabajos de nuestros estudiantes, sus investigaciones y documentos. Los productos seleccionados tendrán su reflejo al otro lado del Mediterráneo ya que nacieron de un diálogo ancestral entre las dos orillas, diálogo que ha dado origen a un amplio abanico de conocimientos técnicos acumulados a lo largo de los siglos. Esta toma de conciencia fue el pistoletazo de salida para los diferentes proyectos plasmados en el taller en colaboración con los artesanos locales creadores de los prototipos. Fue muy interesante ver cómo, una vez concienciados, los jóvenes diseñadores del Máster maduraron, progresaron espectacularmente y lograron realizar sus proyectos con la colaboración de los artesanos, que contribuyeron a la valorización de sus productos. Sin lugar a dudas, el resultado más importante de esta experiencia ha sido el de concienciar a estos jóvenes diseñadores de la importancia de su patrimonio material e inmaterial y transmitirles un conjunto de herramientas del que pueden apropiarse para darle continuidad.

Bibliografía

CALVERA, A., «Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes históricos del diseño», en *Diseño e Historia. Tiempo, lugar, discurso*, México, Designio 2010, pp. 63-85.

- CALVERA, A., «The General Framework: From Design Function to Design Factor...», en CALVERA, A. (ed.), *From Industry to Art*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, pp. 17-48.
- Catálogo de la exposición *Identités fluides. Un projet Méditerranéen*, Museo del Bardo, Túnez, verano de 2016, Florencia, DIDA UniFi, 2016.
- GAILLEMIN, J.-L., (dir.), Catálogo de la exposición *Design contre design, Deux siècles de créations*, 26 de septiembre de 2007 – 7 de enero de 2008, Réunion des Musées Nationaux, París, 2007.
- EMERY, A., *Guidelines on Traditional Knowledge in Environmental Assessment*, 1999, www.kivu.com.
- JOLLANT-KNEEBONE, F. (ed.), *La Critique en design, Contribution à une anthologie*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.
- KILANI, M., «L'acqua e il lignaggio nell'oasi di EL Ksar: a proposito della nozione di etnicità», en *L'invenzione dell'altro. Saggi sul discorso antropologico*, Bari, Dedalo, 1997.
- LAUREANO, P., *Il sistema delle conoscenze tradizionali nel Mediterraneo e la sua classificazione secondo le differenti formazioni sociali*, informe para Panel Meeting UNCCD sobre *Conoscenze Tradizionali*, Matera, 1999.
- LOTTI, G., *Territori e connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale*, Pisa, ETS, 2010.
- LOTTI, G., *Design interculturale. Progetti dal Mare di Mezzo*, Florencia, DIDAPRESS, 2015.
- MIDAL, A., *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, París, Pocket, 2009.
- SALINAS FLORES, O., «Design Transformation. The Effect of Global Change and the Reconceptualization of Design in Mexico», en W. S. WONG, Y. KIKUCHI y T. S. LIN (eds.), *Making Trans / National Contemporary Design History*, Blucher, Saõ Paulo, 2016, pp. 259-264.
- VERCELLONI, M. y R. BIANCHI, *Le Design, L'évolution des formes, des idées et des matières, de la révolution industrielle à nos jours*, París, Solar, 2005.

El Arte de Ramon Llull como ciencia universal

Alexander Fidora. Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA), Universidad Autónoma de Barcelona

Las casi 280 obras de Ramon Llull han despertado, a lo largo de los siglos, el interés de muchos pensadores de renombre –como el cardenal Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, o René Descartes e Isaac Newton–, que las han interpretado de muy distintas maneras: desde la filosofía hasta la teología e incluso desde la alquimia. Lo que atraía –y aún atrae– a pensadores tan diversos es el Arte, un sistema filosófico y teológico ideado por Llull que se basa en los elementos comunes a las tres religiones abrahámicas. Llull sometía esos elementos –como por ejemplo los atributos de Dios– a un análisis racional con el fin de demostrar la verdad del cristianismo. Al mismo tiempo, estaba convencido de que, si su sistema era capaz de resolver las preguntas más elevadas respecto a Dios y sus misterios, también serviría para descifrar los secretos del mundo; por esa razón, Llull no dudó en aplicar su Arte a todos los ámbitos del conocimiento humano y con el tiempo convirtió su método en una ciencia universal.

Desde un punto de vista formal, el pensamiento de Ramon Llull se puede describir como un proceso de análisis y reconstrucción o combinación. Por un lado, Llull descompone las tradiciones religiosas y culturales del Mediterráneo en sus elementos más primitivos, que todas ellas comparten y que el pensador mallorquín agrupa en series: los nombres divinos, las virtudes, los vicios, etc. Por otro lado,

representa los conceptos primitivos de cada una de esas series mediante letras (de la B a la K para cada serie) a fin de poder recombinar fácilmente esas letras, que designan los elementos fundamentales de la realidad, hasta que, a través del estudio de esas combinaciones binarias (BC, etc.) y ternarias (BCD, etc.), se alcance una visión del mundo lo más coherente y rica posible.