



Nº 145

Documentos del diseño gráfico. Un estudio de sus publicaciones.

Verónica Devalle, Diego Cabello, Laura Corti y Vanina Farias.

4 de junio de 2005 – 12:30 horas

Documentos del Diseño Gráfico. Un estudio de sus publicaciones.

Verónica Devalle
Diego Cabello.
Laura Corti.
Vanina Farias

El presente texto es un informe parcial de las principales líneas de trabajo desarrolladas en el Proyecto UBACYT A 407 “Archivos del Diseño Gráfico en la Argentina. Un estudio socio-semiótico de sus publicaciones en el período 1951-1989”. Programación 2003. Sede: IAA, FADU, UBA.

El objetivo general del proyecto era el de analizar cuándo y cómo se consolida el campo profesional y disciplinario del DG en la Argentina a través de las publicaciones vinculadas temáticamente al Diseño, la Arquitectura, la Cultura visual, la Gráfica, las Artes Gráficas y la Tipografía. Para ello se inició un rastreo del material textual que abarcaró el período 1951/1989, es decir desde la primer publicación argentina abocada a la cultura visual (Revista *Nueva Visión*) hasta los primeros años de la carrera de DG en la UBA.

Los objetivos iniciales fueron: 1) Relevar las publicaciones vinculadas al DG en el período 1951/1989 en la Argentina. 2) Instrumentar criterios de clasificación de dicho material textual. 3) Analizar en el plano discursivo, los diversos modos de comprensión del DG y comparar por períodos dicho material. 4) Analizar en las publicaciones el impacto de la recepción de corrientes europeas y americanas de Diseño en Buenos Aires y cómo contribuye este “diálogo” a la creación de concepciones diferentes y actualizaciones del concepto de DG. 5) Delimitar en el corpus seleccionado la especificidad del Diseño Gráfico desde los criterios propios de su campo profesional en función de los discursos de sus principales actores. 6) Comparar en estos discursos los elementos que se consideran “propios” al DG, como los que son evaluados en tanto subsidiarios de otros saberes (Arquitectura, Diseño Industrial, Plástica). 7) Focalizar el análisis en tres publicaciones, a saber: *Nueva Visión*, *Summa* y *Tipográfica*. 8) Complementar la información obtenida con entrevistas a Profesores, estudiantes y profesionales del DG, en los casos que se considerase necesario.

Para dar cuenta de estos objetivos se relevaron los 9 números de la Revista *Nueva Visión* (1951-1957); 268 números de la revista *Summa* (el primer ejemplar de *Summa* aparece en abril de 1963 y continúa su aparición ininterrumpidamente hasta 1993) editados dentro del período establecido a partir de las hipótesis de trabajo (1951-1989); y los 9 números iniciales de la revista *Tipográfica* (1987-1989). Paralelamente se elaboró una planilla de clasificación del material en función de la principal temática abordada en los diferentes artículos. En este sentido, se tomó como unidad macro de análisis a la totalidad de la revista y como unidad micro a cada uno de los artículos que daban cuenta del DG y del campo más extensivo del Diseño en nuestro país. Cada una de las tres revistas seleccionadas dispone de una batería de conceptos vinculados al DG, pero en conjunto permiten comprender y comparar las transformaciones que históricamente van cruzando a la disciplina. En nuestro caso, si en *Tipográfica* el problema de la identidad de la profesión ocupa una copiosa agenda de los artículos relevados, en el de *Summa*, la tecnología y la distinción incipiente entre Diseño Industrial y Gráfico aparecen por primera vez planteados. En *Nueva Visión*, se constata

el primer intento por discriminar las diversas subdisciplinas que componen –y por lo tanto resultan reconocidas y legitimadas- el proyecto moderno.

A continuación desarrollaremos las principales conclusiones correspondientes al análisis de estos tres corpus. Hemos optado por presentarlas en formas de artículos por separado, decisión que descansa en la división interna de tareas dentro del equipo y de los principales rasgos de cada publicación. De esta manera, además de la presencia de un marco teórico general, se despliegan conceptos específicos para dar cuenta de las particularidades de cada publicación. Tal el caso de la utilización de categorías de la teoría de la discursividad social (Verón, 2004) para trabajar el corpus de *Nueva Visión*.

***Nueva visión y la emergencia del Diseño en la Argentina*¹.**

De las innumerables formas narrativas en las que aparecen contruidos los relatos es la historia, sin lugar a dudas, una suerte de abanderada de valores que aún habiendo sido profundamente cuestionados a lo largo del siglo XX, no dejan de producir mecanismos de legitimación. En particular, la emergencia de la verdad, el encadenamiento cronológico y la confianza en el logos como mecanismo de reconstrucción de un sentido en el devenir de los acontecimientos. Los relatos fundacionales no escapan a estas vicisitudes, sino que antes bien, encarnan –casi en una suerte de cristalizada plenitud- estas características. En tanto mito producen un efecto de verdad como voluntad ordenadora que da cuenta de causas y emergencias, conciencias y haceres, iluminaciones y trayectorias, biografías y autorías.

De ahí que la idea de origen –cuestionada debidamente por Foucault²- funcione políticamente como modo de constitución de un campo –en el sentido de Bourdieu-. Esto presenta una serie de consecuencias en términos analíticos. Si por un lado, el relato fundacional opera como verdad al interior del juego de un campo disciplinario, por el otro y exteriormente se ofrece como un laboratorio privilegiado para analizar las condiciones de producción discursivas de la “verdad” y consecuentemente, su efectividad visible en las posiciones que los diversos actores asumen al interior del juego, las disputas que se desatan y la apropiación de la originalidad no en su valencia “novedosa” sino más bien en el desplazamiento hacia lo genuino. El panorama resulta más estimulante aún si aquello que aparece en juego es un nuevo dominio epistemológico. Hechos los comentarios de rigor, solo nos queda por anticipar de una vez, el final del relato que intentaremos reconstruir.

Según nos cuenta la historia, el Diseño Gráfico surge en nuestro país como la consecuencia más inmediata de los planteos vanguardistas del Movimiento Arte Concreto Invención, y fundamentalmente del giro operado por Tomás Maldonado cuya voluntad de síntesis de las artes –siguiendo las premisas maxbillianas- lo lleva a

¹ Hemos tomado una serie de fechas que significativas en la historia del Diseño en la Argentina, entre otras:

1949, la aparición del primer artículo que presenta el concepto de Diseño, escrito por Tomás Maldonado en el Boletín del CEA.

1963, la creación de las carreras de DI y Diseño en Comunicación Visual en La Plata.

1985, la creación de las carreras de DG y DI en la FAU, UBA.

1989, la llegada de las políticas neoconservadoras a la Argentina y su impacto en las disciplinas proyectuales.

² Michel Foucault *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1990.

constituir un nuevo espacio de producción y reflexión sobre las formas, desligado de toda referencia artística y al que tempranamente denomina “Diseño”. Su trayectoria parece marcar una suerte de Anunciación del Diseño como práctica diferenciada del arte, de la técnica y de la ciencia, pero hermanada con todas ellas; el inicio de lo que luego será entendido como Conocimiento Proyectual.

En este sentido, nos interesa particularmente reconstruir la génesis y consolidación del campo del Diseño, en particular del Diseño Gráfico (DG) en nuestro país siguiendo al pie la historia académica sobre el mismo. Esta señala como acontecimiento fundacional la aparición del primer artículo sobre Diseño publicado en el Boletín N 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura escrito por Tomás Maldonado en 1949. A partir de allí y una vez perfilado el dominio del Diseño se sobreentiende que sus diversas ramas, entre las que se encuentra el DG, son partes constitutivas de una suerte de metatexto proyectual. Así, le corresponde a la Arquitectura Moderna el haber sentado las bases para la aparición de una problemática relativa al dominio del medio ambiente, el entorno físico y el hábitat, donde se toman por primera vez en cuenta variables desatendidas y relaciones inexistentes, como las de forma y función, la ergonometría, el vínculo entre industria y materiales, la demanda, y el hábitat. El andamiaje conceptual de la Arquitectura Moderna se asienta en estos principios y desde un comienzo da curso a un argumento teleológico que va a caracterizar al día de hoy el campo de lo proyectual. Efectivamente, la consideración del bienestar del hombre y el mejoramiento del entorno son, siguen siéndolo, la principal razón de toda intervención de Diseño. Los mismos objetivos (el bienestar humano), los mismos presupuestos (la apuesta por una racional modalidad de intervención sobre el mundo) y una temática similar (las relaciones entre forma/función; la articulación entre mundo material y mundo simbólico; la disolución de la separación entre forma y contenido, entre otras), trae aparejada una lectura homogénea sobre el modo de aparición de la problemática del Diseño, como si se tratara de una vocación genérica. Por estas razones, se considera y con mucho criterio, que es la Arquitectura aquella disciplina que inaugura un nuevo dominio para la producción material de formas, de donde nace el Diseño. La obviedad de esta afirmación, conlleva sin embargo un olvido. Se olvidan las condiciones de producción del discurso del Diseño y se presupone una estabilidad disciplinaria desconociendo las transformaciones y mutaciones de sentido producto de ciertos condicionantes históricos y sociales. Retomando un trabajo ya clásico de Eliseo Verón, estamos en condiciones de afirmar que esta interpretación proviene de una lectura en reconocimiento de los llamados textos fundacionales del Diseño³. Nuestro intento, siguiendo metodológicamente los pasos trazados por Verón, apunta a una comprensión de los mismos pero en la instancia de su producción. Para ello, no nos detendremos puntualmente en los acontecimientos sino en los desajustes que provienen del análisis del corpus, desajustes que dan cuenta de estas dos lecturas (producción y reconocimiento).

³ La distinción entre reglas de generación y reglas de lectura o, más precisamente, entre gramáticas de producción y gramáticas de reconocimiento constituye uno de los aportes más significativos de la extensa y fecunda trayectoria de Verón. Efectivamente, como pocas veces antes, en *La semiosis social* surge claramente la dislocación entre dos instancias de asignación de sentido. Por un lado, el modo de producción de un discurso y su vínculo con las condiciones sociales que lo ven emerger. Por el otro, las operaciones de “reconstrucción” del sentido, que son a la sazón nuevas instancias de producción del mismo, pero desde las condiciones de lectura. A partir de lo dicho, queda claro que el sentido no reside en el texto, como también que no es unitario ni homogéneo; por el contrario, siempre depende de la semiosis social, del indisoluble vínculo entre lo discursivo y lo social.

En primer lugar, la consideración sobre la temprana inquietud en torno al Diseño ya expuesta en el artículo de Tomás Maldonado de 1949. Veamos algunos párrafos del texto.

“Previamente a cualquier otra consideración, debemos comenzar preguntándonos cuál es el lugar que ocupa el diseño –el diseño funcional– en el conjunto de las artes visuales modernas y cuál su verdadera importancia en la vida de nuestro tiempo.

No hay duda que el diseño representa, por el momento, el modo más inmediato, más social de manifestarse lo que se ha dado en llamar la **nueva visión**, que comprende, definámosla al pasar, la totalidad de las actividades, artísticas o no, que tienden a subvertir el actual repertorio morfológico de nuestro mundo visual.

(...) El diseño funcional parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen igual dignidad. El hecho de que unas formas estén destinadas a cumplir una función más específicamente artística que otras, no invalida la verdad de este principio.

(...) Por otra parte, el diseño se presenta como la única posibilidad de resolver, sobre un plano efectivo, el problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación de divorcio entre el arte y la vida, entre artistas y los demás hombres.

(...) Por eso la **nueva visión** considera que el arte tiene que dejar de inspirarse a toda hora en sí mismo, y desertar, de una vez para siempre, del esterilizante circuito a que hoy está sometido, ya que así, y sólo así, liberándose de estas ataduras, encontrará el camino hacia la fecundidad y extensión social tan anheladas.

(...) Lejos de proponer que el artista se limite a ser un hábil copista de formas estilísticas de otras épocas, la **nueva visión** propone que el artista se amplíe hasta alcanzar nuevos horizontes creadores, que se extienda al universo socialmente palpitante de los objetos en serie, de los objetos de uso diario y multitudinario, que constituyen, en última instancia, la realidad más inmediata del hombre moderno.”⁴

Lejos de lo que comúnmente se entiende, aquí o sea en 1949 el Diseño no se presenta como un campo general de problemas proyectuales, sino que se trata más bien de una ampliación y modificación del modo de comprensión del arte. Un arte que debe ser considerado a la luz de los planteos post vanguardias, en particular la reformulación del campo de lo visual en manos de Moholy-Nagy. Efectivamente, en plena expansión de la industria en la segunda pos guerra y apostando a una economía mixta (agroexportación e industria nacional) se trataba entonces de proponer una nueva posición dentro de lo artístico que considerase el componente industrial-funcional. Desde aquí, al hablar de diseño Maldonado está pensando en un incipiente Diseño Industrial (DI), aunque leído en clave del arte moderno.

Esta acepción aparece recurrentemente en los nueve números de la revista *Nueva Visión* (NV). Nacida al calor de la huella de Bauhaus, en particular de la elaboración del concepto de “visión” de Moholy – Nagy, sus artículos recorren y actualizan el programa de la fusión de las artes propio del concretismo (tanto en su versión europea como argentina), la explicitación de una línea de convergencia entre las vanguardias argentinas de los años '40 y la reformulación del canon disciplinario de la Arquitectura,

⁴ Tomás Maldonado “El diseño y la vida social” en *Boletín CEA* n 2, Buenos Aires, octubre, noviembre de 1949.

configurando la primera voz pública y editorial del Proyecto Moderno en nuestro territorio. El subtítulo, que fue cambiando paulatinamente, da cuenta de estos movimientos y voluntad teórica de síntesis: Revista de Cultura visual, arte moderno, arquitectura, diseño, tipografía. Si siguiésemos puntualmente la explicación más difundida sobre la constitución del Diseño en nuestro país, deberíamos encontrar en *NV* artículos que diesen cuenta del campo temático general del Diseño con, eventualmente, sus particularidades industrial, gráfica y arquitectónica. Sin embargo, lejos de poder demostrar el nacimiento único y acabado del Diseño como genérico, volvemos a encontrarnos con su estricta valencia industrial, e incluso –en algunos casos- como “diseño de interiores”, “diseño de exposiciones”, “diseño de joyas”.

Los ejes centrales del debate en *NV* son, siguen siendo, la articulación y síntesis entre el proyecto de la Arquitectura Moderna, el concretismo, el arte moderno, la cultura visual, presuponiendo la común referencia a un universo de formas a constituir a partir de la Nueva Visión. El Maldonado que allí encontramos, por lo menos hasta mitad del ciclo de la revista, conserva su pertenencia artística y es desde el campo del arte que se anima a lanzar sus más irónicas y mordaces palabras.

A los fines de nuestro trabajo, nos interesa señalar que inclusive a la hora de considerar al Diseño en tanto Diseño Industrial, las coincidencias tampoco abundan. Es que en *NV* aparecen quizás sin una conciencia deliberada, las vertientes europea y americana que marcan con sesgo diferente las incumbencias de esta reciente disciplina. Mientras que en algunos números se vincula directamente al DI con el programa integral de la construcción de nuevas formas funcionales –priorizando la necesidad, el tipo de producción y la calidad del objeto- en otros lo vemos delineado como un eficaz dispositivo de ventas que logra competitividad en el mercado al tocar mágicamente a las feas formas industriales asignándoles un nuevo tipo de belleza.

La segunda parte de este corpus registra claramente la partida de Maldonado a Ulm, el continuo intercambio con Buenos Aires y, en manos de sus discípulos –jóvenes arquitectos- la publicación se orienta con mayor frecuencia a la presentación del programa teórico y profesional de la Arquitectura Moderna hasta 1957 año de la aparición de su último número.

En el intervalo que se abre entre el último tramo de *NV* y el inicio de los años '60 un sinnúmero de acontecimientos económicos, sociales y políticos se precipitan sobre el campo cultural. La consabida modernización de sesgo progresista irá encontrando en las Universidades Nacionales un espacio único para experimentar las ideas nuevas que signaron el período. Al calor de los concursos y de la apertura de la Universidad, se produce una renovación absoluta en las formas de comprensión de la Arquitectura, adquiriendo el Movimiento Moderno todos los rasgos de un discurso dominante.

Esto no es original

La propuesta ahora es comprender la constitución de la originalidad del planteo maldoniano como una producción (discursiva) en la instancia del reconocimiento. Reconocimiento, por otra parte, que conlleva un sinnúmero de eventos, homenajes,

ediciones y premios donde inexorablemente aparece esta comprensión como la única posible del Diseño en la Argentina.

Efectivamente, tomando como corpus de análisis los artículos de Tomás Maldonado en *Nueva Visión*, y realizando una lectura en producción, podemos sostener que allí aparecen una serie de características sumamente importantes pero que no dejan de abonar el terreno de la disputa artística. En otras palabras: el debate se instala en el campo del arte y cualquier habilitación hacia el Diseño resulta, por lo menos, forzada. Veamos algunos párrafos.

“Conviene recordar que el arte concreto no es un dogma sino un método, el mejor método para lograr un arte real y desmitificado (...) no cometemos ni por asomo, el pecado hegeliano (...)

(...) Se dice muy comúnmente que nuestro arte es formalista, sin contenido, o sea, arte puramente esteticista. Esto proviene de la tenaz insistencia en dividir el fenómeno estético en forma y contenido (...)

(...) Puede decirse, en efecto, que la verdadera significación del arte concreto no reside en lo que es actualmente como en lo que puede llegar a ser. En nuestros días el arte concreto como casi todas las actividades renovadoras, se ha recogido, ante la aridez de los tiempos, a la especulación de problemas muy parciales y forzosamente reducidos, no obstante su programa máximo, que lo tiene, apunta ambiciosamente hacia la conquista de un escenario apropiado y que no puede ser otro que el del urbanismo integral (...)

(...) Las nuevas nociones reveladas por la microfísica, por las teorías cosmogónicas y gravíticas han cambiado radicalmente las perspectivas de la sensibilidad humana (...) Entre los intersticios de esta realidad en crisis, se percibe la fragancia de un mundo que adviene.

Es la ‘cultura de la luz’ anunciada por Moholy-Nagy. Es un nuevo y pujante lirismo científico que ha comenzado a abrirse paso.

El arte concreto es consciente de este proceso y no ignora que, como el arte de todos los tiempos, está llamado a cumplir un papel decisivo en la tarea de hacer progresivamente sensible lo que aún es una osadía del pensamiento científico”⁵

“(...) Pues lo cierto es que si por pureza se entiende –éste es para mí el único sentido admisible- la exacta coherencia entre los propósitos inventivos de una obra y los medios elegidos para su objetivación, o sea, entre la función y la forma, toda obra verdaderamente lograda sería, por lo tanto, pura (...)

(...) ‘ Aún los que no comulgan con las ideas del arte absoluto –ha declarado Vordemberge – Gildewart en una entrevista- reconocen su influencia. La arquitectura, la tipografía, el diseño de libros y afiches, así como la pintura en general, lo demuestran claramente. No es sólo para ‘ ganarse la vida ‘ que el pintor

⁵ Tomás Maldonado “Actualidad y porvenir del arte concreto”. Revista *Nueva Visión* N1. Buenos Aires, diciembre 1951.

influye y trabaja en tan diversos campos de la actividad creadora. Es una urgencia fundamental la que lo lleva a participar de tantas facetas de la cultura visual. Podrá parecer exagerado a los oídos del profano, pero ésta es la continuación de una gran tradición. De ninguna manera resulta contrario a la dignidad del artista trabajar en tareas ‘prácticas’, pues no existe el trabajo práctico y el que no lo es. Es mérito del arte abstracto haber permitido al artista mostrar la misma cara dentro que fuera del estudio. La tediosa historia de la ‘torre de marfil’-justificable en el siglo XIX- no tiene ninguna relación con el arte contemporáneo.

Como puede verse, Vordemberge-Gildewart es lo opuesto a un artista puro. Los efectos sociales de su arte le interesan vivamente. Comprende su responsabilidad social como inventor de formas, quiere estar presente, con extraordinario celo, en todos los campos de la visión (...)

(...) El primitivo arte concreto –el constructivismo ruso, el grupo ‘De Stijl’- ha exaltado el carácter esencialmente demiúrgico de la nueva conciencia estética. Importaba en ese momento advertir que este arte era de concepción y no de imitación.

Este punto de vista, sin embargo, tiende hoy, en parte, a corregirse. Progresivamente, los artistas concretos nos vamos dando cuenta que una cierta revisión se impone. ¿Las formas que manejamos son puramente interiores?

Esta cuestión nos lleva a otra, aunque antigua, de interesantísimas implicaciones: las relaciones entre arte y naturaleza.

En un principio, hemos creído haber dado el gran portazo –y definitivo- a la naturaleza. Y cuando estábamos ya bastante bien instalados en nuestro mundo de estructuras puras, en nuestro edén de ‘formas por su propia naturaleza hermosas’, según la definición platónica, empezamos a descubrir que si algunas puertas se han cerrado para siempre, otras, en cambio, se han abierto (...)

(...) Lo que se alcanza a entrever en las obras de Vordemberge-Gildewart son leves estructuras plásticas que no trasuntan nada exterior, pero de las cuales se sospecha, que tarde o temprano, será posible descubrirles la vertiente exterior de la cual proceden.

Cada día, en efecto, me convengo más que ciertas formas usadas por los artistas concretos de orientación constructiva (...) están empezando a valer para la sensibilidad como imágenes anticipadas (o protoimágenes) de determinados aspectos del mundo hasta hoy no colonizados por los sentidos”⁶

Estos y otros párrafos de los artículos de Maldonado entre 1951 y 1957 nos invitan a analizar los textos sin la referencia a la emergencia del Diseño. Reponer una lectura en producción supone, entre otras cuestiones, analizar la producción discursiva en un horizonte de inteligibilidad –o si se quiere en una matriz ideológica- que sí daba cuenta del funcionalismo como teoría y método, del racionalismo como voluntad integradora de la producción de formas y de una crítica positiva de la cultura de la mano del

⁶ Tomás Maldonado “Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza”. Revista *Nueva Visión* N 2/3. Buenos Aires, enero 1953.

marxismo más convencional, pero que desconocía el componente proyectual supuestamente ya presente en estos planteos. En otras palabras, en producción los textos de Maldonado traslucen:

- Una fundamentación histórica del arte, que deviene conciencia –una conciencia para sí- del arte. Es decir, la convicción de que el arte se encuentra en una relación dialéctica con el tiempo en el que se inscribe.
- La postulación del arte como conciencia objetiva.
- Una profunda crítica a toda concepción romántica del arte.
- Como consecuencia de esto último, el rechazo de la comprensión de la forma como expresión de la interioridad o del espíritu, para analizarla como resultante de la relación –dialéctica- entre arte y naturaleza.
- La problematización, en los términos del pensamiento moderno, de la relación forma/ contenido.
- La certeza de que los artistas lo son en la medida en que participan del decurso de la cultura visual.
- La convicción de que el método moderno de composición debe responder a las leyes de la mecánica.
- La certeza de que la síntesis de las artes supone romper con la jerarquía –falsa y anacrónica- entre artes mayores, artes menores y oficios.
- La puesta en valor de la versatilidad de los artistas concretos (pintores, escultores, tipógrafos) en la medida en que contribuyen a la expansión de la cultura visual.
- El desarrollo de un programa iniciático para el concretismo como posibilidad de ampliación de la visibilidad en el mundo. En otros términos, el arte concreto permite ver lo que antes no podía ser visible.

Los mismos textos en reconocimiento, cambian su valencia. Ahora sí, podemos comprender el carácter fundacional de *Nueva Visión* y los planteos maldonianos. Efectivamente, allí nos encontramos con:

- La pérdida de la concepción dialéctica de las formas.
- La renovación de la dicotomía entre arte como interioridad y expresividad (más precisamente la equivalencia entre arte y subjetividad) y Diseño como objetividad, lo que conlleva a:
 - El olvido de la comprensión del arte como conciencia objetiva.
 - El abandono de la convicción que sostenía una conexión vital y dialéctica entre arte y naturaleza en pos de una visión instrumental de la intervención del Diseño.
- La apropiación del debate en torno a la relación entre forma y contenido, como piedra angular y giro iniciático del pensamiento en torno al Diseño.
- La asunción de la versatilidad del arte redundante en el establecimiento de una jerarquía entre disciplinas. Desde aquí, existen disciplinas más completas y competentes para el trabajo holístico –caso de la Arquitectura- y otras desprovistas de esta cualidad –caso Diseño Gráfico y en menor medida Diseño Industrial.
- Las formas de visibilidad de lo no visible no son dominio del arte, sino de una historia cultural de las formas de percepción.

El tipo de ejercicio que hemos propuesto tampoco contiene nada de original. Solo constituye una manera diferente de trabajar sobre corpus de textos, en particular de revistas culturales, reponiendo categorías clásicas de la socio semiótica para analizar el modo de constitución de un discurso disciplinario en torno del diseño. Así y todo permite considerar –a través de este simple ejercicio metodológico– que el carácter fundacional de un texto descansa antes que en un universo de piezas, en el de sus lecturas. Dicho en otros términos: trabajar en la dimensión discursiva permite desontologizar los atributos del objeto de estudio, y mostrarlo como plenamente construido. Lección que ya nos recordara, esta vez sí de una forma absolutamente magistral y original Borges, al reponer los contextos de producción de sentido del Quijote de Pierre Menard.

SUMMA / 1963 – 1989

Perfil editorial

Fundada por el Arq. Carlos Méndez Mosquera⁷ en abril de 1963, *Summa*⁸ nace con la intención primordial de suplir la carencia, a nivel nacional y latinoamericano, de un *medio de comunicación entre todas las personas interesadas en lograr un alto nivel de calidad en los temas de arquitectura, tecnología y diseño*. Este postulado, que se presenta casi como manifiesto fundacional en la primera y varias veces evocada nota editorial, es reconocido por los propios actores sólo como un medio para alcanzar un fin aún más significativo: *la concreción de un mundo futuro mejor*.⁹ De esta manera, *Summa* pretende mostrar el quehacer y realidad latinoamericana al resto del mundo, sin dejar de lado por ello, material y discursos gestados por fuera del continente. Este primer número parte entonces de un supuesto, la certeza de *que existe una Latinoamérica pensante y constructora donde habita todo un grupo de técnicos que construyen un mundo futuro*.

Pero otro de los objetivos que persigue la revista es el de estimular la participación de los lectores mediante envío de artículos, trabajos y, aunque en menor medida, de opiniones y sanas críticas. Este espíritu pluralista encontrará algunas trabas con el tiempo, no sólo por el espacio efectivo que se le dará a las voces de los lectores dentro de la publicación, sino además, porque desde un comienzo se esperan *aportes progresistas y actuales que signifiquen una justa utilización de los medios contemporáneos*. De esta manera, *Summa*, se declara *en contra de todo lo regresivo y pasatista*, dejando bien en claro una postura ideológica que marcará en lo sucesivo su posicionamiento dentro de los campos disciplinares que pretende abarcar.

Si bien puede distinguirse un núcleo temático estable dentro de su trayectoria, éste se ve afectado más o menos radicalmente por los vaivenes políticos y económicos por los que

⁷ CMM: breve reseña biográfica.

⁸ Recuperando en sus comienzos parte de los discursos culturales iniciados por *Nueva Visión*, *Summa* se convierte a lo largo de sus 30 años de vida en un referente ineludible del campo editorial argentino en su tarea de difusora y constructora de debates e ideas por las que atravesaron las disciplinas que pretendió abordar.

⁹ Se hace muy evidente durante el primer período de vida de la publicación (años '60), la presencia de un discurso dominante con una fe ciega en la adopción de buenas técnicas de comunicación y de correctos procesos de producción como medio más eficiente para alcanzar aquel sueño de un mundo más igualitario

atraviesa el país; y, por otro lado, por cambios a nivel de direcciones o colaboraciones editoriales.¹⁰

Se puede decir, a nivel de contenidos general, que a lo largo de sus páginas siempre estuvieron presentes obras y proyectos de arquitectos argentinos y extranjeros considerados figuras relevantes para la época y que, en la mayoría de los casos, eran identificados como creadores o seguidores del movimiento moderno internacional. Esta fidelidad incondicional al Movimiento Moderno hizo que se dejara de lado con frecuencia la tarea de profesionales “medios” autores de la mayoría de la arquitectura anónima del país. Este mismo criterio de selección de trabajos y profesionales para ser incluidos o excluidos del corpus, aunque siguiendo otro tipo de orígenes legitimantes, puede apreciarse en lo concerniente a otras prácticas como la del diseño industrial y gráfico.

Si bien pueden observarse cambios en la organización de los contenidos en forma de secciones editoriales¹¹, existe una constante significativa que refiere al lugar preponderante que ocupa la arquitectura en relación con sus otros dos compañeros de tríada temática (la tecnología y el diseño). No obstante este protagonismo es indiscutido, existen tensiones permanentes entre estas áreas que se traducen no sólo en una mayor o menor atención por parte de los editores a alguna de ellas, sino también, en una mayor o menor intención de cruce interdisciplinar a nivel teórico. Se hace evidente así, que esas tensiones vinculadas a una búsqueda de legitimaciones y de límites de incumbencia de los distintos campos, no sólo tiene que ver con las diferencias temporales a nivel de consolidación de las disciplinas sino también, y por sobre todo, por las relaciones que estas prácticas guardan con la realidad socio-política y económica nacional e internacional.

De esta forma, y sin perder de vista el objetivo de nuestro proyecto, se hace posible establecer cierta periodización del corpus que da cuenta de los cambios, tensiones y distintas articulaciones que cruzan al diseño gráfico y que contribuyen a su intento de definición como campo disciplinar específico.

No puede eludirse aquí la importancia que tuvo *Summa* como difusora de actividades profesionales y académicas dentro y fuera del país. En sus páginas encontramos referencias constantes a congresos, seminarios, cursos, exposiciones, llamados a concursos y hasta campañas públicas propugnadas por la misma editorial.¹²

No menos significativa, es la vinculación de la revista con nuevas entidades del diseño nacionales e internacionales como el CIDI, la ADIA, la ADG, el ICSID y el CAYA; así como, aunque en menos medida, con centro educativos universitarios de América y Europa.

¹⁰ Dentro de las colaboraciones más importantes podemos mencionar a Leonardo Aizenberg, Gui Bonsiepe, Julio Cacciatore, Jorge Goldemberg, Alcira González Maleville, Guillermo González Ruiz, Ernesto Katzenstein, José A. Le Pera, Luis Morea, Alberto Petrina, los hermanos Shakespear y Marina Waisman.

¹¹ En medio de esos cambios, podemos encontrar ciertas secciones estables a lo largo de los 27 años analizados: la clásica Arquitrava (a partir de octubre del 69), Noticias, Comentarios bibliográficos y el lugar otorgado a Empresas y Productos nacionales.

¹² “*Summa* invita a la preservación del patrimonio arquitectónico, artístico y urbanístico” (1977), “Campaña en pro de la recuperación de las costas y los ríos para uso del hombre” (1980) y “Preservación del patrimonio” (1988).

En relación a la construcción de sus lectores, *Summa* comienza dirigiendo su empresa a arquitectos, ingenieros, técnicos, diseñadores gráficos e industriales, siguiendo con su propósito de generar un nexo interdisciplinar, no sólo entre profesionales argentinos, sino también, latinoamericanos. Es llamativa, en un comienzo, la falta de apelación a un público estudiantil universitario (no así al sector docente), que sólo comienza a esbozarse en la última etapa de la publicación, coincidiendo con la llegada de la democracia al país y con la creación de las carreras de diseño en la FADU.

Durante la década del '60 y principios de los '70, es inminente el llamado a empresarios, industriales, centros educativos y organismo gubernamentales, quienes se convierten en alguno de los interlocutores más significativos del período. No es fortuito que esta apelación se realice en medio de un contexto económico favorable al desarrollo industrial en el país y que coincida con la construcción de un discurso hegemónico que fomenta la integración de profesionales y propietarios de los medios de producción en pos de un fin último: la búsqueda de una identidad y estilo nacional.

Otra de las preocupaciones constantes por parte de los realizadores de la publicación, es la coherencia editorial que se observa a nivel temático y argumentativo en el armado de cada uno de los números. Esa cohesión, a su vez, forma parte del compromiso asumido por sus directores y se pone de manifiesto en cada una de las notas editoriales que encabezan los ejemplares¹³.

Diseño Gráfico. Estabilidad y transformación de las tramas de sentido.

Periodización del corpus.

El criterio que se encuentra sustentando el corte por etapas que haremos a continuación, no presupone la búsqueda de instancias superadoras y constitutivas de un proceso evolutivo que concluye en la consolidación del DG como disciplina, sino que responde a la necesidad (provocada en parte por la densidad del corpus analizado) de distinguir ciertos discursos dominantes que se imponen en determinados períodos y que dan cuenta de la constitución de las tramas de sentido que tratan de definir la especificidad del DG. Esta periodización transluce así, la importancia que se le otorga al diseño dentro de la publicación en distintos momentos y los diferentes modos de construcción que se hace, a nivel discursivo-textual, de nuestro objeto de estudio.

1963-1968

Esta primera demarcación corresponde al período inicial de apariciones intermitentes de la revista (sólo se publican 1, 2 o 3 números por año) que comienza con la dirección de Carlos Méndez Mosquera (hasta diciembre del '65) y que luego quedará definitivamente en manos de la arquitecta Lala Méndez Mosquera.

Vale aclarar que este traspaso de mando no significó una desvinculación de Carlos Méndez Mosquera del flamante emprendimiento, ya que seguirá participando durante

¹³ Nos ha interesado el editorial como un género discursivo en la medida en que retoma y articula elementos que oscilan entre la revisión crítica y el manifiesto. Son, a la vez, el sitio donde aparece claramente una concepción estratégica sobre los movimientos, oficios, disciplinas y profesiones, como también un espacio privilegiado para dirimir la legitimidad de las definiciones disciplinarias.

todo este período (hasta julio del '68) como editor del mismo; pero puede percibirse un cambio de espíritu en la selección de contenidos que nos lleva pensar que el cambio de funciones tuvo incidencias concretas. Así como los primeros 4 números se proclaman como fieles sucesores de debates ya clásicos dentro del campo de la arquitectura y el diseño (internacionalismo/nacionalismo, arte/artesanía/diseño, forma/función, legitimación de prácticas a través de afiliaciones a teorías e instituciones educativas extranjeras, etc.), los números siguientes, sin abandonar del todo aquellas primeras inquietudes, parecen encaminarse hacia el centro de nuevos debates que comenzarán a perfilarse a nivel internacional como dominantes de una época: el problema del medio ambiente humano, la búsqueda de científicidad de los procesos productivos, la revolución tecnológica y su impacto en las distintas esferas de las prácticas sociales, la cultura de masas y los medios de comunicación, entre otros.

Como dato curioso, puede marcarse que a partir del #8 (abril del '67) y hasta el #14 (diciembre del '68) hay un intento por separar bajo la forma de dos secciones editoriales independientes, las notas vinculadas a la arquitectura y al diseño. El criterio de clasificación de los artículos que componen esta última sección parecería estar vinculado con otorgar un nuevo espacio a aquellas actividades "proyectuales" que, lejos de definirse positivamente como campos disciplinares consolidados, se definirían por *no ser arquitectura*.

Así en esta sección aparecen temas relacionados al diseño industrial, al diseño gráfico, al diseño textil pero siempre bajo la idea de que todos ellos en conjunto (y aquí se suma también la arquitectura) obedecen a un "plan orgánico" que tendría como fin último "la concreción de un mundo mejor". Ya en una de las notas editoriales del '66 se hace una advertencia sobre los peligros de una especialización extrema del campo profesional y a la necesidad de construir puentes interdisciplinarios.

Durante este período el DG aparece como actividad "subordinada" o "complementaria" al desarrollo del DI. Se pone énfasis en el poder comunicacional de un buen diseño gráfico, donde los interlocutores quedan restringidos, casi con exclusividad, a la empresa y el mercado. No aparecen delineados, por otra parte, límites precisos de incumbencia del campo del DG, pero aparecen intentos por hablar de actividades diferenciales como la publicidad, el desarrollo de marca y la gráfica para exposiciones, entre otras.

1969-1978

A partir de febrero del '69, y con el ya mítico número #15 dedicado a los 20 años de Diseño en la Argentina, *Summa* comienza a aparecer con regularidad mensual. En sus páginas aumenta la cantidad de espacio dedicado a obras de arquitectura nacional y, para poder sobrevivir dentro de un medio de producción inestable propio de la época, se ven obligados a desarrollar una estrategia de expansión de la oferta de publicaciones. Así, el nombre de la revista se convierte en el de una editorial y salen al mercado los Cuadernos *Summa - Nueva Visión*, dirigidos por Ernesto Katzenstein, y la colección *Summarios* a cargo de Marina Waisman. Ambas publicaciones se dedicaron a suplir la falta de material en la revista madre en lo referido a producciones internacionales.

Un cambio importante que marca una inflexión con respecto al período precedente, es el alejamiento a mediados del año 68 de Carlos Méndez Mosquera y su reemplazo, en

primer término, por el arquitecto Leonardo Aizenberg quien se desempeñará como editor responsable hasta abril de 1971, y luego, por la arq. Alcira González Malleville que ocupará ese mismo cargo hasta noviembre de 1979. Lo que puede parecer a simple vista un cambio de nombres dentro de la secretaría de redacción de la revista, se traduce en un evidente giro editorial que llevó a *Summa* a destinar el noventa por ciento de sus páginas a temas vinculados con la vivienda, la planificación urbana, la industrialización de la construcción, el patrimonio histórico y, en general, a problemas relacionados con la arquitectura nacional y su entorno.

Como incorporación importante al staff durante este período, se destaca la participación de G. Bonsiepe como asesor de la publicación (a partir del #79 de agosto del 1974), quien se encargará en gran medida de ocupar, aunque no de manera sistemática¹⁴, el lugar destinado al Diseño (mayormente el DI). Su primer artículo aparece en mayo del '70 con el título "Diseño Industrial, funcionalismo y tercer mundo" y es un fiel exponente de las temáticas sobre las que teorizará y escribirá a lo largo de esta década.

Si bien durante este período no existió una sección destinada específicamente al diseño gráfico o industrial, aparecen algunos artículos que atienden a estos campos a través de la participación esporádica de G. González Ruiz y C. Méndez Mosquera.

RELEVAMIENTO REVISTA TIPOGRÁFICA.

PRESENTACIÓN

Con el subtítulo *comunicación para diseñadores y la definición revista de diseño*, aparece, en julio de 1987, el primer número de *TipoGráfica*.

Publicada por Ediciones de Diseño, y dirigida por Roberto Alvarado y Rubén Fontana, la revista es un resultado casi natural del fenómeno que experimentan las artes visuales hacia mediados de los años '80 —esto es, el crecimiento explosivo de sus espacios de desarrollo y el cambio cualitativo en el rol que la sociedad otorga a las disciplinas emparentadas con la visualidad y el diseño—.

Además de Fontana y Alvarado, completan el staff inaugural. María Teresa Bruno como secretaria de redacción, Silvia Fernández como corresponsal en La Plata, Cecilia Iuvaro de Fernández como corresponsal en Mendoza, Angel Eduardo Bing como corrector, la propia Ediciones de Diseño en los rubros diseño, producción y distribución, a la vez que se agradece particularmente la colaboración prestada por Juan Andralis, Norberto Chaves, Jorge Frascara, Oriol Pibernat, Nelly Schnait y Ronald Shakespear, nombres todos que determinarán a su manera los distintos aspectos de tpG durante esta etapa fundacional, aquella justamente de la que se ocupa el presente relevamiento.

El recorte temporal propuesto por nuestro estudio comprende sólo los primeros nueve números de tpG, es decir sus primeros tres años de existencia: de julio de 1987 a noviembre de 1989. Durante este período el staff se mantiene casi sin modificaciones, a no ser por algunos cambios que se adivinan más bien formales, de organización y nomenclatura. Sin embargo también es posible ver, en esta evolución de nombres y

¹⁴ Recién a partir de diciembre de 1978 será responsable de la sección denominada "Diseño Industrial y Gráfico" que se mantendrá como sección permanente hasta diciembre de 1979.

rubros, un recorrido de adscripciones, intereses y horizontes que se dirimen a un mismo tiempo en otros ámbitos del campo disciplinario y sus zonas aledañas.

Destacaremos el paso de Juan Andralis de colaborador a curador a partir del segundo número –categoría que detentará durante todo el resto del período–, la paulatina incorporación de otros nombres que se harán recurrentes, y la aparición, desde el número 4, de un equipo de diseño con nombres y apellidos –ellos serán, básicamente, Rubén y su hijo, Pablo Fontana, con la más o menos fugaz estancia de Marcela Lombardi, Alberto Neistadt y Adriana Lew. A partir de 1988, el cargo de *director* que hasta ese entonces compartían Alvarado y Fontana se desdobra: de ahora en más Rubén Fontana encabeza el staff como *director editorial* y Alvarado lo secunda como *director de producción*.

Con el correr de las sucesivas ediciones se asientan, asimismo, los colaboradores y columnistas. Desde 1988 Cecilia Iuvaro –que hasta entonces había figurado como corresponsal en Mendoza– y Daniel Higa conforman el núcleo de colaboración primario, a los que se suman Tite Barbuzza, Andrea Marenzi, María Laura Garrido y, hacia el final de nuestro período y casi sobre los años '90, la figura en algún sentido emblemática de Alejandro Ros. Como columnistas tenemos a Ricardo Blanco, Bengt Oldenburg y Carlos Venancio. Con el tiempo la presencia de Blanco derivará en el rubro más preciso de *diseño industrial* (tpG 7) y la posterior *sección diseño industrial* (tpG 9), junto a la también nueva *sección fotografía* a cargo de Humberto Rivas. Esta constante incorporación de campos de interés y profesionales de muy diversa procedencia demuestra claramente al menos dos cosas: por un lado, la voluntad integradora, de crisol, que será uno de los pilares sobre los que se asienta la estrategia editorial –en el sentido del lugar que se pretende, y del público al que se apela– durante los primeros años de tpG; por el otro, que el pulso de la revista late en sincronía con aquel de las nuevas carreras en la FADU.

Más allá de las sutiles diferencias consignadas, los colaboradores hasta aquí citados mantendrán una relación estrecha con tpG a lo largo de estos años y serán los protagonistas de las líneas y confrontaciones discursivas que se verificarán en sus páginas.

FORMA

Un factor común en las publicaciones con las que estamos trabajando –*Nueva Visión*, *Summa*, *tipoGráfica*– es su valor como objeto, en el sentido de que sus discursos no sólo se sostienen textualmente, sino también desde los aspectos formales. En otros términos: las decisiones de diseño (formato del volumen, puesta en página, usos tipográficos, articulación texto/imagen) y de producción, son parte esencial de los contenidos de la publicación.

De ahí que el *corpus* de datos a relevar y tener en cuenta para nuestro análisis debe forzosamente integrar aspectos de muy diversa índole. Si en *Nueva Visión* la utilización de los primeros tipos de palo seco traídos al país por Tomás Maldonado es un gesto absolutamente fundante, en tpG el cuidado puesto en la elección y calidad tipográfica, la organización visual de la información, el manejo de blancos en las páginas, el papel y la impresión, son funcionales a la imagen y lugar que tpG pretende para sí dentro del

ámbito del diseño argentino, así como también a la idea de diseño y diseñador con la que se identifica su editor, Rubén Fontana.

En líneas generales, la concepción visual de tpG discurre por lo que podríamos denominar “diseño *moderno*”, aquel que postula el discurso de la *buena forma* y de la *forma-función*, y cuyos mayores referentes se encuentran en Ulm, el diseño suizo y la Escuela Italiana. La figura de Maldonado –Ulm, Italia– continúa, entonces, presente y estas adscripciones a lo moderno en tanto que bueno/bello será otro de los cánones a compartir con las demás publicaciones que integran nuestra investigación. De aquí deriva una preocupación evidente por la composición y los blancos en la página, el manejo preciso y sutil de la tipografía, el uso casi excluyente del palo seco (durante estos años la elección recae en el alfabeto Frutiger), la legibilidad y el ordenamiento de la información, el preciosismo puesto en el papel y la impresión.

En este sentido podemos corroborar que, como ya ha quedado dicho, desde su segundo número el staff de tpG cuenta con dos editores: uno editorial, Rubén Fontana, y otro de producción, Roberto Alvarado. Lo sorprendente es que recién a partir del número 4 se consignen con nombre y apellido los responsables de su diseño. Tal vez la razón se encuentre en que durante el primer año, tpG mantuvo esa calidad de objeto personal de Fontana, quien seguramente estaba a cargo de su creación y factura. El crecimiento editorial hizo necesaria la incorporación de Pablo Fontana y, con él, la llegada de diseñadores jóvenes pertenecientes a la primera camada de egresados UBA, que fueron aportando ideas y, sobre todo, se ocuparon del armado de cada edición. En efecto, la propuesta purista, rigurosa y metódica que caracterizó los primeros años de tpG, sufre a partir de 1989 (tpG 7) algunas modificaciones. El cambio de clima puede rastrearse a través de sus tapas, si se compara el manejo tipográfico en los números 1 a 6 con la resolución más “ilustrativa” que propone la portada de tpG 9.

PÚBLICO

En el intento por determinar cuál es la hipótesis de lector que está en la base del nacimiento de tpG, pueden verificarse ciertas contradicciones que serán esenciales para el futuro de la revista.

En primer lugar, la bajada que acompaña al título de portada consigna “comunicación para diseñadores”, lo que haría pensar en una publicación dirigida a los profesionales del medio. Sin embargo, es innegable que el público en torno al cual Fontana construye su revista son –también y sobre todo– los alumnos de la recientemente creada, pero rápidamente masiva, carrera de Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Ya desde su editorial inaugural se asocia la aparición de tipoGráfica a la apertura de la carrera de DG en la FADU.

*“Luego, en 1984, cumplido un año de la instauración de la democracia, se inaugura la carrera en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Con el ingreso masivo de alumnos, la carrera se ha transformado en la de mayor crecimiento cuantitativo de nuestra Universidad. Es en este contexto que surge la idea de editar una revista de diseño. Idea que desde hace algún tiempo, estaba latente en muchos diseñadores, conscientes de la necesidad de contar con un medio espacífico de comunicación. Por tal razón, «TipoGráfica».”*¹⁵

¹⁵ *Al pie de la letra* (editorial), tipoGráfica 1, julio 1987, p. 3.

De acuerdo con su voluntad universitaria, es notable cierto tono pedagógico en muchas de las notas que conforman estos primeros números. Considerése, por ejemplo, la serie de artículos en torno a la retórica visual firmados por Cecilia Iuvaro¹⁶, diseñadora muy vinculada al Departamento de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y corresponsal de tpG desde Mendoza. Más allá de la pretensión teórica, la trasposición al terreno del diseño y la producción visual de fenómenos del orden de lo lingüístico deviene en un texto de divulgación que organiza casos y posibilidades de aplicabilidad al modo de los manuales escolares, ilustrando cada punto con ejemplos gráficos debidamente etiquetados: “Figura sintáctica transpositiva”, “Gag tipográfico comparativo”, “Figura sintáctica. Elipsis”, “Figura semántica sustitutiva”, etc.

Los orígenes pedagógicos del abordaje quedan al descubierto cuando, en una posterior columna sobre la carrera de diseño en Cuyo, leemos que:

*“En 1979 se incorpora Semiología a la currícula, también en esto Mendoza fue pionera, y desde ese primer momento, y con mucho esfuerzo, se logró traspolar al diseño elementos cotidianos de los lingüistas, elementos que el alumno asumió e hizo suyos; una serie de herramientas operativas [...]”*¹⁷

Desde una postura por momentos bastante cercana, tpG apela también a la formación e intercambio docente, y a construir un *corpus* primario de teoría que permita, entre otras cosas, definir algunos cánones de crítica y evaluación del diseño. El abanico de artículos es amplio y comprende tanto aquellos referidos específicamente a la enseñanza –*La enseñanza del diseño industrial* de Reinaldo Leiro¹⁸, o la serie de artículos sobre las carreras de diseño en Buenos Aires, Cuyo y La Plata¹⁹– hasta otros que proponen un registro ciertamente más profundo o, al menos, más polémico –como los textos de Gui Bonsiepe²⁰ o el *Diseño gráfico ¿arte o ciencia social?* de Jorge Frascara²¹–.

Un tercer tipo de público estaría conformado, ahora sí, por “los diseñadores” a los que refiere el subtítulo de la revista, entendidos éstos en el sentido de “profesionales del medio”. Al lector profesional se apela, básicamente, de dos maneras: desde la divulgación, con artículos de contenido y desarrollo “leve”, y desde la especificidad, con artículos que abordan el detalle de proyectos o el estudio de casos muy puntuales.

Para el primer grupo podríamos citar algunos pequeños artículos como el de Martín Mazzei, *La dieta llegó a la familia tipográfica*²², o la serie de suplementos tipoGráfica

¹⁶ Estos son: M. Cecilia Iuvaro, *Retórica y comunicación visual*, tipoGráfica 1, julio 1987, p. 32-33; y M. Cecilia Iuvaro y Beatriz Podestá, *El discurso visual y sus medios de expresión*, tipoGráfica 2, p. 36-38.

¹⁷ Cecilia Iuvaro (coordinadora), *La carrera de diseño en Cuyo*, tipoGráfica 3, diciembre 1987, . 4-6.

¹⁸ Reinaldo J. Leiro, *La enseñanza del diseño industrial*, tipoGráfica 6, noviembre 1988, p. 38-39.

¹⁹ Estos son: Guillermo González Ruiz, *La carrera de Diseño Gráfico en Buenos Aires*, tipoGráfica 1, julio 1987, p. 4-6; Roberto O. Rollie, *La comunicación visual en la Universidad Nacional de La Plata*, tipoGráfica 2, septiembre 1987, p. 4-5; Cecilia Iuvaro (coordinadora), *La carrera de diseño en Cuyo*, tipoGráfica 3, diciembre 1987, p. 4-6.

²⁰ Gui Bonsiepe: *Educar innovadores*, tipoGráfica 7, mayo 1989, p. 29; *Perspectivas del diseño industrial y gráfico en América Latina*, tipoGráfica 8, agosto 1989, p. 28-32.

²¹ Jorge Frascara, *Diseño gráfico ¿arte o ciencia social?*, tipoGráfica 8, agosto 1989, p. 20-25.

²² Martín Mazzei, *La dieta llegó a la familia tipográfica*, tipoGráfica 1, julio 1987, p. 20.

Nueva York, Amsterdam, o Barcelona²³; para el segundo, artículos del tenor de *El diseño de la tipografía Videtur, una nueva imagen para textos en televisión*, de Axel Bertram, o cualquiera de los publicados por Martin Solomon, concentrado casi exclusivamente en la cuestión tipográfica.

En síntesis: lo que tenemos aquí es, nuevamente, una estrategia de sumatoria, de integración de diversidades. Sirvan de muestra las siguientes líneas, en las que de alguna manera se sintetiza todo un programa:

*“TipoGráfica abordará temas específicos de diseño y de disciplinas afines, problemas del ejercicio profesional y de la enseñanza. [...] Necesitamos la colaboración de alumnos, docentes, profesionales, técnicos, autoridades y amigos relacionados con el medio, que aporten crítica y constructivamente a estas páginas”.*²⁴

Urbi et orbi. Se comprende entonces que esta indefinición no sea nada simple de resolver. De un lado cabe la sensación de que gran parte de los contenidos que se ofrecen raramente hubieran podido proponer algo nuevo o de interés para quienes ya estaban inmersos en el trabajo cotidiano como diseñadores. Del otro, la ingenuidad de no haber tenido en cuenta que el público estudiantil, en una amplia mayoría, no lee o consume medios de este tipo. A ello hay que agregarle que el preciosismo objetual de tpG resultó en un precio de tapa muy por encima de las publicaciones contemporáneas y del poder adquisitivo del estudiante medio, lo que a largo plazo se convertirá en uno de los obstáculos más graves para la subsistencia de la revista.

Más pronto que tarde, la indiferencia del lector comienza a ser una amenaza palpable. Antes de completarse el primer año de publicación, la nota editorial de tpG 3 constata con amargura “[...] *nuestra extrañeza por la escasa ‘devolución’ epistolar, es decir, el retorno en forma de crítica, sugerencias, discusión, propuesta de temas, y todo aquello que da cuenta de una participación activa, interesada en tomar partido en el debate del diseño. Esperábamos, p. ej., que el reportaje a Chaves y Pibernat del número 2, despertara un clima polémico –como lo es la postura de estos dos teóricos– pero la evidencia no acompaña aún nuestras expectativas*”²⁵.

MIRADAS

En sintonía con el origen y consolidación de su carrera profesional dentro del Instituto Di Tella, Rubén Fontana, inclina su revista, ya desde los primeros números, hacia una concepción del diseño que se emparenta directamente con las ideas de comunicación y servicio. Esta postura, avalada por la importancia de su trabajo y trayectoria, lo sitúan como el principal referente de un pensamiento en torno a la evolución del diseño (o, al menos, de los significados en los que se ancla el término *diseño*) que se distancia claramente de aquella que los universitarios (Tomás Maldonado, pero sobre todo el

²³ Aa. Vv., *TipoGráfica New York*, tipoGráfica 1, julio 1987, p. 21-27; Aa. Vv., *TipoGráfica Amsterdam*, Design 87, Icograda, tipoGráfica 2, septiembre 1987, p. 17-21; Aa. Vv., *TipoGráfica Barcelona*, tipoGráfica 5, agosto 1988, p. 19-30.

²⁴ *Al pie de la letra*, op. cit.

²⁵ *Tiempo de participación* (editorial), tipoGráfica 3, diciembre 1987, p. 3.

grupo de discípulos encabezados por Carlos Méndez Mosquera) imponen desde la oficialidad intelectual y académica²⁶.

Sin embargo, y demostrando aún más la distancia cualitativa entre ambas propuestas, los modos de esta visión profesional y fáctica que construye Fontana son bastante más versátiles que los que el rigor teórico y la lógica militante imprimen en el discurso de los académicos. De hecho, la propuesta de tpG parece sostenerse sólo en algunas notas editoriales²⁷ y en varios de los artículos que figuran en su interior²⁸, pero pasa sin demasiada preocupación a ponerse en duda o directamente contradecirse en muchos otros²⁹. Y es que la evidente heterogeneidad de colaboradores y pluralidad de miradas que participan de tpG en su etapa fundacional dan cuenta, antes que de una postura ampliamente democrática (idea que no conviene descartar dado el momento histórico del que estamos hablando), de la heterogeneidad y confluencia desordenada de experiencias que marcan el nacimiento de todo campo disciplinar.

En líneas demasiado generales, la cuestión podría condensarse en la dicotomía *comunicación / proyectualidad*, aunque este contrapunto es sólo uno de los varios que se verifican a lo largo de la revista. Desde su artículo *El “aura” del Di Tella*³⁰, por ejemplo, Juan Andralis sostiene que en el Departamento de Gráfica del Di Tella se producían “*piezas de comunicación gráfica*” y que “*todo el esfuerzo estaba dirigido a lograr en cada uno de los trabajos la expresión más afín –y más fuerte gráficamente hablando– tendiente a valorizar los requerimientos comunicacionales expuestos en los pedidos de cada Centro*”. El propio Guido De Tella³¹ define a la gráfica como “*medio de comunicación masiva*” y la experiencia del Di Tella como “*un caso donde la comunicación se podía volver tan importante como el objeto comunicado*”. Con los pies en esta misma huella, Norberto Chaves se permite, no obstante, tender un manto de duda al señalar “*cierto grado de indefinición del propio perfil del diseñador: ¿sólo un creativo de la imagen o un comunicador social que incluye como instrumento, en todo caso, su creatividad en la configuración de los mensajes visuales?*”³².

²⁶ Esto no implica desconocer el carácter fundante de Maldonado, como lo confirma el editorial del primer número: “*Por fin, a poco de finalizada la Segunda Guerra, aparecen en la Argentina signos anunciadores de la vigencia que mantienen los criterios formalizados en Europa: Tomás Maldonado –a la cabeza de un grupo de artistas plásticos– se convierte en portavoz de esas ideas y abre el debate del diseño en nuestro medio, que prosigue a lo largo de treinta años.*”

²⁷ *Tiempo de participación*, op. cit.; *Ha pasado un año* (editorial), tipo Gráfica 4, abril 1988, p. 5. En ambos casos la cuestión se insinúa de manera sutil, haciendo referencia a la revista –y, por extensión, el diseño– como espacio de comunicación y diálogo entre partes.

²⁸ Algunos de ellos son aquellos referidos o escritos por los protagonistas de la experiencia Di Tella: Guido Di Tella, *La gráfica del Di Tella (1960/70)*, tipo Gráfica 3, diciembre 1987, p. 7-8; Juan Andralis, *El “aura” del Di Tella*, tipo Gráfica 3, diciembre 1987, p. 17-18. Otros provienen de voluntades más ligadas a lo académico: Silvia Fernández, *Ariadna y el hilo mágico*, tipo Gráfica 3, diciembre 1987, p. 42; Nelly Schnaith, *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*, tipo Gráfica 4, abril 1988, p. 26-29.

²⁹ Por ejemplo: Eduardo López, *Ese oscuro objeto del diseño*, tipo Gráfica 5, agosto 1988, p. 31. Aquí se pone en duda, aunque muy solapadamente, la posibilidad del diseño como “proyecto” en tanto racionalidad.

³⁰ Juan Andralis, *El “aura” del Di Tella*, op. cit.

³¹ Guido D Tella, *La gráfica del Di Tella (1960/70)*, op. cit.

³² Norberto Chaves, *Diseño y reflexión teórica*, tipo Gráfica 3, diciembre 1987, p. 40-41.

En el terreno de las contradicciones, las editoriales son un espacio revelador si se comparan las ya citadas aperturas de tpG 3 y 4 con las de los números 7 y 9. En *El diseño que se viene* se intenta una síntesis del nacimiento y consolidación del diseño que abonaría la hipótesis de la proyectualidad como tronco común del que derivan el DG, DI y demás diseños como especializaciones.

“A partir de la revolución industrial, el diseño se desarrolló y definió como disciplina autónoma. Los principales protagonistas de esta transformación, desde Walter Gropius, en la Bauhaus –que perseguía la “unidad” de las diversas actividades artísticas y artesanales– hasta Max Bill y la Escuela de Ulm –ambicionando una nueva organización de “todo” el entorno del hombre– postularon la necesidad de una “síntesis” del diseño.

Esta línea de pensamiento tuvo repercusión en la Argentina hacia mediados del siglo, gracias al aporte de Tomás Maldonado y un grupo de artistas nucleados alrededor del movimiento “Arte concreto-inención”.

*Pero esta corriente fue tempranamente abandonada en los países más desarrollados y, posteriormente, también en la Argentina, desplazando el interés por abarcar un espectro temático amplio por aquel otro de configurar especializaciones profesionales cada vez más definidas. Así, el campo proyectual se dividió en áreas claramente delimitadas: diseño gráfico, diseño industrial, diseño arquitectónico, etc ...”*³³

Lejos del rechazo a sus posturas originales, detrás de estos vaivenes cabe adivinar el lógico corrimiento de una publicación que late al pulso de las carreras en la FADU y, junto a ellas, de la exitosa consolidación de una mirada y una ideología directamente heredadas de la Teoría Proyectual de Maldonado. También hay que reconocer que la idea de una “proyectualidad” como factor común entre los distintos diseños es funcional a la progresiva voluntad de tpG por expandir sus intereses –y sus lectores– hacia el DI y demás disciplinas relacionadas con la producción visual. Ya se ha dicho más arriba que, por esta época, Ricardo Blanco pasa a ser un integrante fijo del staff, a cargo de la *Sección diseño industrial* y, un poco más tarde, Humberto Rivas hace lo propio, a cargo de la *Sección fotografía*.

Sin terminar de inclinarse definitivamente hacia uno u otro lado, tpG abre un espacio en el que el diseño se ve cruzado por conceptos tales como proyecto y comunicación, pero también otros como arte, artesanía, profesión, servicio. El objetivo que subyace en cada texto es conciente o inconscientemente siempre el mismo: definir los orígenes del Diseño para construir una interpretación excluyente y socialmente compartida de la disciplina que permita trazar los límites entre lo que es y no es diseño³⁴, validando pertenencias y roles dentro del campo profesional y académico, a la vez que clausurando toda posible deriva discursiva.

DEFINICIONES

La cuestión nodal durante estos años es, por supuesto, la construcción de una definición consensuada del Diseño, para, desde allí, determinar las pertinencias, los roles, lo que es y no es en relación al campo y sus actores. Sin embargo, y aunque compartida, esta preocupación ontológica deviene en abordajes de muy diversa índole.

³³ *El diseño que se viene* (editorial), tipo Gráfica 7, p. 5.

³⁴ Al respecto: Carlos Venancio, *De urgencias e importancias*, tipo Gráfica 6, noviembre 1988, p. 40.

Tanto en Frascara como en Bonsiepe, la hipótesis de partida es que la falta de una correcta delimitación entre lo que es y no es diseño ha generado concepciones distorsivas en la práctica y lugares comunes erróneos en la valoración que la sociedad le otorga a nuestra actividad.

En *Perspectivas...*, Bonsiepe recorta y define el campo de acción del diseño, tras separarlo, del arte y de la ciencia. A partir del concepto heideggeriano de “*zuhandenheit*” [*ser-en-la-mano*], alega que:

“[...] el diseño es –en primer, en segundo, y en tercer lugar– diseño y no arte [...] Concentrarse en el ser-en-la-mano es la esencia del trabajo del diseñador [...] Esta distinción es la que separa el mundo del diseño del mundo del arte, pues para el arte la noción de ser-en-la-mano no es constitutiva, pero sí lo es para el diseño”

Y continúa:

“El diseño no es, ni puede ser, una ciencia. El diseño es una intervención concreta en la realidad para inventar, desarrollar y producir artefactos. Puede elaborarse un discurso científico sobre el diseño, pero el diseño, constitutivamente, no es una ciencia”

Para concluir con su propia interpretación de lo que debe ser el diseño:

“El diseño industrial se concentra en aquellos productos que tienen una ‘interfase usuario humano’. Es la proximidad del cuerpo humano y la participación en el espacio visual o retiniano la que circunscribe el campo de intervención del diseñador industrial y gráfico.”

Nótese sin embargo, y a pesar de la contundencia del recorte, que el uso del término “diseño” no deja de ser confuso. Por un lado se apela al diseño en tanto delimitación de un territorio proyectual general en el que confluirían las especificidades industrial, gráfica y demás –“*El diseño es una intervención concreta en la realidad para inventar, desarrollar y producir artefactos*”–. Por el otro se equipara el diseño al diseño industrial –“*El diseño industrial se concentra en aquellos productos que tienen una ‘interfase usuario humano’*”–, sin que quede muy claro si, en este caso, el concepto “industrial” integra o margina otras áreas como la gráfica. De hecho, hacia el final del mismo párrafo la cuestión se desdobra: lo que se señalaba como espacio propio del diseño industrial es luego campo de intervención del diseñador tanto industrial como gráfico. Lo sorprendente es que estos corrimientos no son el resultado de una evolución en el modo de entender el diseño, sino que se cruzan dentro de un mismo texto y a pocas líneas de distancia.

En la otra orilla –aunque tampoco tan lejos– Frascara ensaya un punto de vista que se concentra sobre el campo de la gráfica y cuyo eje es la comunicación. Desde allí se postula que el diseño gráfico sólo puede entenderse dentro de contextos comunicacionales, al afirmar que el diseño gráfico “*es la actividad que organiza las comunicaciones sociales en la sociedad*”³⁵. En este sentido, la distorsión teórica más importante deriva –según el autor– de los elogios a la vanguardia de la tipografía moderna (El Lissitzky, Schwitters), que pone el énfasis en lo estético por sobre el

³⁵ Jorge Frascara, *Diseño gráfico ¿arte o ciencia social?*, op. cit.

Si bien estricta, la delimitación que propone Frascara es ajustada, al menos si se tiene en cuenta la existencia de otros discursos –tanto dentro como fuera de tpG– que insisten, por ejemplo, en un “diseño gráfico prehistórico” al hablar de las pinturas rupestres.

respeto a los códigos que garantice la comunicación con el público, y la pertinencia de los lenguajes visuales.

“La importancia excesiva dada al movimiento de vanguardia en el contexto de la historia del diseño gráfico se basa en el error teórico de ver al diseño gráfico como una forma de arte [...] se lo concibe solamente a partir de una perspectiva estética sin una suficiente consideración de significación social y comunicativa”

Al igual que Bonsiepe, Frascara intenta discriminar al diseño del arte, toda vez que *“el modelo tomado a partir de las bellas artes y el modernismo enfatizó la innovación como un factor determinante y vio la innovación solamente en relación al campo estético visual/formal”*. El artículo repasa el contexto disciplinar de los años '50 y '60 cuando comienza la preocupación por la comunicación y racionalización del diseño, de la mano de la psicología perceptual, la teoría de la información, la legibilidad y la semiótica. Gracias a estos aportes, el diseño no puede ya seguir confundirse con el arte. Así y todo, unos párrafos más adelante, al precisar cuáles serían las habilidades necesarias en un diseñador gráfico, se sostiene que *“el diseño gráfico es una actividad artística y racional”*³⁶.

Vale aclarar que con señalar estos momentos no se pretende abarcar todo el complejo entramado de coherencias y contradicciones que se establecen por aquellos años –y muchas de las cuales aún perviven– en torno a la idea de “diseño”. Esto sería, tal vez, el objeto de un estudio más amplio que necesariamente exceda el terreno de las publicaciones especializadas que conforman el nuestro. Sirva entonces sólo a modo de muestra y para poner de relieve algunas dicotomías básicas ya planteadas: diseño/arte, proyectualidad/comunicación, teoría/práctica, industrial/gráfica, y todas las demás que puedan esconderse detrás de las que aquí citamos.

Bibliografía

Libros y artículos en revistas:

Arfuch, Leonor; Chaves, Norberto; Ledesma, María. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

Ballent, Anahí. *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina*. Buenos Aires, Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, FADU, UBA, 1995.

Bonsiepe, Gui. *El diseño de la periferia*. México, GG, 1985.

Bonsiepe, Gui. *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999.

Borthagaray, Manuel. “Universidad y política. 1945-1966” en *Revista Contextos*, núm.1, FADU, UBA. Buenos Aires, octubre 1997.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI, 1990.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1990.

Frascara, Jorge. *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1998.

³⁶ Jorge Frascara, *Diseño gráfico ¿arte o ciencia social?*, op. cit.

García, Graciela; Labella, Viviana; Rey, Alejandra; Rodríguez Marengo, Verónica. *Panorama histórico del Diseño Gráfico Contemporáneo*. Buenos Aires, CP 67 Editores, 1987.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

Maldonado, Tomás. “El diseño y la vida social” en *Boletín CEA*, núm.2. Buenos Aires, FAU, 1949.

Maldonado, Tomás. *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.

Maldonado, Tomás. “Proyectar hoy” en *Revista Contextos*, núm. 1. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, octubre de 1997.

Méndez Mosquera, Carlos y Perazzo, Nelly (comp.) *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

Méndez Mosquera, Carlos. “Retrospectiva del Diseño Gráfico” en *Revista Contextos*, núm.1. Buenos Aires, FADU, octubre 1997.

Saavedra; María Inés; Artundo, Patricia. *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires, Serie Monográfica N 6. Instituto Payró. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

Verón, Eliseo *La semiosis social*. México, Gedisa, 2004.

Revistas:

Revista *Nueva Visión*. Números 1, 2/3, 4/5, 6/7, 8/9. Buenos Aires, 1951-1957.

Revista *Summa*. Buenos Aires, 1963-1968.

Revista *Tipográfica*. Buenos Aires, 1987-1989.