

TRADICIONES DISCIPLINARES EN LA CONFORMACIÓN DEL DISCURSO DEL DISEÑO GRÁFICO. HERENCIAS, LEGADOS Y HORIZONTE DE PROYECCIÓN

VERÓNICA DEVALLE

I. ALGUNOS EPISODIOS DEL DISEÑO EN LA ARGENTINA

En los términos más generales de la historia de las disciplinas, la tensión entre préstamos y construcciones propias ha sido un lugar común que a la vez que oficia de diagnóstico, también levanta advertencias. Y es que la misma idea de “tributar” a otros campos del saber es vista, con bastante frecuencia, como una debilidad, un signo de dependencia. Fuera de posicionamientos vernáculos –como los descriptos–, una serie de trabajos, entre los que se destacan textos pioneros de la historia cultural (Foucault 1966, 1969) y de la sociosemiótica (Verón 1987:87-156), ya han señalado la íntima correspondencia entre la serie disciplinaria y la serie social. Dicho en otros términos: la presencia de similares inquietudes en diversas disciplinas responde más a los interrogantes histórico-culturales de una determinada época que a los desarrollos estrictamente disciplinarios. El propósito de las siguientes reflexiones es, precisamente y con esta hipótesis, repasar los acontecimientos más significativos del diseño gráfico en la Argentina para dar cuenta del modo en que puede leerse su especificidad –en este caso la puesta en forma visual y audiovisual, que como tal es una puesta en sentido– a la luz de los regímenes discursivos (histórico-sociales).

En 1985 se abrieron las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Pese a su afamado “vanguardismo”, Buenos Aires no

era pionera al respecto, sino todo lo contrario. En 1958 ya se había creado, por instancia de César Jannello, la carrera de Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo (sin especificar en principio de qué diseño se trataba) y en el período 1960-1963 la Universidad Nacional de La Plata se encontraba elaborando los documentos preliminares que le permitieron lanzar una experiencia pionera de enseñanza del Diseño Industrial y de Comunicación Visual en la Argentina en su Facultad de Bellas Artes (Bonsiepe y Fernández 2004:2-5). De este modo, y hasta mediados de los años ochenta, los diseños reconocían –mediante la acreditación universitaria– las artes como lugar de pertenencia, en concordancia con todo un pasado que había ubicado en el arte concreto y el proyecto de síntesis de las artes la emergencia de una nueva cultura visual (Bill 1953:4; Perazzo 1983; Méndez Mosquera y Perazzo 1997:5-15), y también como modo de tributar a aquellos diseñadores pioneros que se habían formado en escuelas de artes y habían devenido diseñadores a partir del trabajo en el oficio.

Con esos antecedentes, en 1985 se abren las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial en la UBA, dentro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. La decisión no es menor, pues por primera vez en la Argentina el diseño como un saber universitario aparece vinculado institucionalmente –en los términos de la enseñanza superior– con la arquitectura. Efectivamente, el aparente golpe de timón que formula la Universidad de Buenos Aires al ubicar a Diseño Gráfico y Diseño Industrial en el interior de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo resulta novedoso si consideramos solamente la tradición artística como referencia inmediata del diseño y del diseño gráfico en particular. Sin embargo, ese mismo gesto devela la presencia de otra tradición que, cernida en torno a los postulados de la arquitectura moderna, trae a la Argentina –para los años cuarenta y cincuenta– los postulados de la Bauhaus y una relectura de las vanguardias estéticas. En este punto, la presencia del pensamiento de Moholy-Nagy es señero, en la medida en que en él confluyen, por un lado, los postulados del constructivismo soviético y, por el otro, y dado su protagonismo en la Bauhaus, el proyecto de una real fusión de las artes en un todo mayor, que para aquel entonces resultaba claramente la arquitectura. En relación con el diseño gráfico propiamente dicho, interesa recuperar esta particular figura, pues de la temprana lectura de textos como *Vision in Motion* y *The New Vision* que realizan Alberto Le Pera, César Jannello y Gastón Breyer, entre otros, es que comienzan a construirse las bases conceptuales (Breyer, Doberti y Pando 2000) del diseño en la Argentina, formulado en primera instancia en la confluencia entre inquietudes formales (que luego serán morfológicas), técnicas y sociales. Y también constituye el primer laboratorio de un pensamiento que vincula críticamente la producción de formas con la producción de sentido. Este proyecto se cristaliza claramente en 1969, con la creación de la materia Semiología en la carrera de Arquitectura de la UBA a cargo de César Jannello.

Los años setenta son el momento de surgimiento –a nivel internacional– de la inquietud por las metodologías del diseño y el interrogante acerca de la especificidad

de cada uno de ellos y su relación con el arte y la arquitectura moderna. La pregunta por la metodología y los pasos del proyecto, de alguna manera, desplaza la anterior inquietud, cernida en torno a las formas de ver, de producir formas y articular forma con sentido. Desde aquí, bien se puede sostener que la necesidad por formalizar en términos disciplinarios los diseños eclipsa el momento experimentalista originario y, con excepción de lo sucedido en la Universidad de La Plata, coloca a la arquitectura como referente mayor –en términos históricos y también jerárquicos– del conjunto de los diseños. Sobre este panorama cuyo eje es disciplinario, se proyecta a su vez un momento de repolitización de la sociedad que, a la par del viraje hacia la izquierda en América Latina, pone en crisis los postulados más tradicionales de las diversas áreas del saber. Es así como los principios de la arquitectura moderna son cuestionados severamente, en la medida en que la tipología de usuario universal no coincide con la diversidad de características sociales, demográficas y culturales existentes por fuera de Europa. El protagonismo de lo político en el orden de prioridades regionales impone una agenda en el interior de las universidades donde lo social –y su conflictividad– aparece como la razón última y principal de todo espacio del saber y del hacer. Este período se interrumpe abruptamente, en el caso argentino, en marzo de 1976, cuando se produce el golpe de Estado que inaugura siete años de dictadura sangrienta, el cese del Estado de derecho y de todo movimiento político y social.

Luego de años negros para la historia de América Latina en general y para Argentina en particular, con la reapertura democrática se renueva el impulso por crear una Bauhaus en el Río de la Plata (Devalle 2009a:358-390; 2009b:41-74) y, en ese marco, en 1984, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA invita a Tomás Maldonado. En el aula magna, dicta una conferencia –aún recordada– que se llamó “El proyecto moderno”, donde vincula modernidad, proyecto, trabajo del proyectista, movimiento moderno de la arquitectura y democracia. Como todo momento de refundación, supuso una clausura y una apertura, cifradas en torno a las tradiciones legítimas e ilegítimas de los diseños; y, como la mayoría de los gestos modernos, resultó una combinación equilibrada entre clasicismo y novedad ¿Qué tenía de novedoso y qué de clásico? ¿Y por qué marca un antes y un después en la consideraciones de los diseños en tanto disciplinas? El elemento clásico residía en la ubicación de la acción del proyectista en un proyecto político más amplio que es el de la modernidad. Una acción tributaria de ciertas utopías libertarias que indicaban que para poder ser verdaderamente libres hay que haber saldado la deuda con el reino de la necesidad. En ese sentido, y en clara referencia a las escuelas de diseño como Bauhaus, proyectar es cambiar las condiciones de vida o, para citar a otro referente del diseño (Simon 1973:87), pasar de lo existente a lo deseable. El aparente tono moral de este tipo de sentencias escondía en realidad una lectura política, abiertamente política, en un contexto donde la idea de ciudadanía aparecía tramada con la de democracia, libertades, derechos, Estado de derecho, entre otras.

Pero el planteo contenía también una clara novedad, por lo menos en la Argentina. Se trata de la introducción del neologismo “proyectualidad” como sustrato de la praxis del proyectista. Un término que, como bien lo recuerda Bonsiepe (1999:102), fue inventado por Tomás Maldonado sobre el fin de su experiencia ulmiana (Méndez Mosquera y Perazzo 1997:4) cuando piensa en la necesaria incorporación de la idea de planificación de comunicaciones de masas (visuales) con la articulación de necesidades objetuales y de hábitat. La proyectualidad, ahora sí, común denominador de Arquitectura, Diseño Industrial y Diseño Gráfico, era ese saber técnico social que desde el presente podía intervenir la realidad, modificar conductas, introducir valores éticos, siguiendo en todo momento una clara vocación democrática, ambiental y social. El sentido de dicha acción era el despliegue de la planificación, la racionalidad en acción, la posibilidad de controlar, sopesar y evaluar todas las variables que intervienen en la complejidad que supone en sí misma la idea de intervención y transformación. De esta forma, Arquitectura quedó comandando el dominio del proyecto.

2. SABERES Y TRADICIONES DEL *PROYECTO*

En la historia de las disciplinas, la delgada y delicada línea que separa una familiaridad de una dependencia abierta tiene que ver con los saberes que en determinado momento histórico se reconocen como propios o cercanos. El gesto de Maldonado por explicar y bautizar el vínculo “natural” entre Arquitectura, Diseño Industrial y Diseño Gráfico es epistemológico en un punto –si se reconoce como natural la relación entre estas disciplinas–, pero también es político si el análisis se ubica en un sitio un poco más incómodo, que es la revisión histórica de las tradiciones disciplinarias que se consideran legítimas. En este punto, como todo saber, el proyecto y la proyectualidad han sido históricamente construidos, y la legitimidad que hoy ostentan los “lazos familiares” es real, existe y tiene validez si se la reconoce en tanto *constructo*.

El caso referido es sumamente interesante porque permite trabajar sobre los árboles familiares disciplinarios, aquellos que vinculan la biología con la química, la sociología con la demografía, la lingüística con la semiótica, entre otros. En estas filiaciones se reconocen cercanías y distancias, y puede verse claramente el modo en que se agrupan problemas, se construyen objetos de estudio, se reemplazan algunas gramáticas por otras, se adoptan y hacen propios los lenguajes de ramas del conocimiento que en otro momento eran considerados absolutamente foráneos.

Para el caso que nos convoca, y recordando la incomodidad que produce el término “bellas artes”, es conveniente adelantar que en Argentina –siguiendo el modelo francés–, la enseñanza de la arquitectura había estado ligada hasta fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta a la enseñanza de la ingeniería, ocupando un lugar subsidiario en las facultades de ciencias. Con excepciones como el moderno polo constituido por la Universidad Nacional de Tucumán durante el primer gobier-

no peronista, la mayoría de la enseñanza de la arquitectura se había desplegado dentro de las facultades de ciencias, directamente vinculada a la ingeniería y manteniendo una dura batalla por el reconocimiento académico de la arquitectura concebida como arte. Un arte decimonónico que enarbolaba banderas como la “composición”, el “estilo”, la “belleza”, entre otras, y que se alimentaba a la vez de discursos vinculados al carácter cultural-artístico de la práctica. Con la llegada de problemas sociales vinculados al reconocimiento de las ciudades con poblaciones masivas, corrientes como el higienismo empiezan a problematizar la idea de hábitat. Paralelamente, las disciplinas sociales –también preocupadas por la masa– desarrollan innovadoras teorías sobre la propaganda, el control social y las funciones de los cuerpos y de los organismos. Es, entonces, factible pensar que el surgimiento de la problemática de las “funciones” no es privativa de un área del conocimiento, sino de toda una época que en cada uno de sus espacios del saber ancla esta pregunta a un corpus específico.

Los conceptos que viajan de un campo a otro, o que emergen en simultáneo en diversos campos, no necesariamente conservan las connotaciones originarias. Se instalan a su vez en una gramática que de alguna forma los condiciona. Ese es el caso, por ejemplo, de la idea de función, que en sociología desempeñó un rol analítico prescriptivo. Dicho de otra forma, si se considera el cuerpo como metáfora de la sociedad, resulta sencillo colegir que el propósito es la conservación de un cierto equilibrio, una armonía entre las partes y el de evitar el conflicto, que siempre caotiza. Una postura completamente distinta a la de las teorías del conflicto social, empezando por el mismísimo Karl Marx y siguiendo con toda la saga de pensadores que han reflexionado sobre la dinámica de las sociedades de masas en escenarios conflictivos como América Latina. En arquitectura, el término asume otros sesgos porque se encabalga con la idea de intervención y de modificación. En este sentido, por lo menos en una primera instancia, no se lo puede acusar de conservador.

Los ejemplos referidos son útiles para comprender que la determinación de lo propio y de lo ajeno en una disciplina es una tarea bastante compleja que, en una primera instancia, se cruza con una serie de riesgos. El primero de estos riesgos es la pérdida de la capacidad de comprensión de esta dinámica cuando está atravesada por una normativa esencialista, es decir, cuando se apela a lo que Foucault llamaba *gendarmería conceptual* (Terán 1995:14). La contrafigura, muy vinculada a la retórica de las ciencias sociales, también es riesgosa: se trata del relativismo que diluye cualquier especificidad. Efectivamente, poco se puede avanzar en términos de una reflexión en torno a lo específico de una disciplina si se opta por recortar y recordar cómo debe ser, olvidando su problematización (tanto de sus objetos como de sus lenguajes y métodos), como también si desde el principio se le niega cualquier carácter específico al tomarla como un caso más de un fenómeno macro (valgan como ejemplo aquellas posturas que sostienen que todas las disciplinas y los cuerpos institucionales son actores de la dominación y con esa sentencia clausuran el análisis).

En este sentido, el reponer la especificidad de un área del conocimiento y de la intervención no implica negar los préstamos, vecindades y antagonismos. Supone, antes bien, la construcción de la problemática con un cierto nivel de autonomía, que incluye también su comprensión como una formulación histórica. La idea de la sustentabilidad y la problemática ambiental es actual y urgente y escapa a la agenda de un área del conocimiento, del mismo modo en que la libertad y la democracia fueron medulares en la reapertura y redefinición de las carreras universitarias luego de las sucesivas dictaduras en América Latina.

Desde aquí, resulta particularmente útil reflexionar sobre el hecho de que lo propio y lo ajeno a una disciplina se vertebran sobre las tradiciones que se convocan y sobre las legitimidades que se van construyendo históricamente. En este sentido, vale el contrapunto entre algunas formas en las que las disciplinas proyectuales y las disciplinas sociales han pensado el “problema”, es decir, se han constituido como espacios del saber y del hacer.

3. PENSAR EL PROBLEMA DESDE EL PROYECTO Y DESDE LAS DISCIPLINAS SOCIALES

Para un metodólogo y para un proyectista, el problema no se declina de la misma forma, y en esto reside gran parte de las dificultades de los enfoques interdisciplinarios que comprometen a las ciencias sociales y a los diseños –que también son llamados “ciencias de lo artificial” (Simon 1973:1)–. La distinción entre un problema de investigación, que supone su construcción como un problema del conocimiento y, por el otro, un problema de la realidad, que supone el diagnóstico y la resolución vía la intervención, es bastante compleja. Efectivamente, no es lo mismo pensar las condiciones de producción de un pensamiento que el intervenir en la realidad, aunque bien pueden complementarse. En este sentido, abundan los proyectos de investigación que proponen soluciones aun antes de haber construido el problema, porque –por lo menos en el ámbito de la formulación de proyectos de investigación dentro de las disciplinas proyectuales– el problema incomoda y está para ser evaluado y solucionado.

Por el contrario, para quien se precie de haberse formado en las ciencias sociales, lo problemático es la ausencia de problemas. Y, si no los hay, es porque de alguna forma se ha naturalizado la conflictividad en el mundo y se toma a la realidad como un dato y no como un terreno de problematicidad y de posible reformulación. Para decirlo en los términos de un proyectista: en ciencias sociales se busca analizar el diseño de los conceptos con los que la misma ciencia opera o, para utilizar una expresión barthesiana, “la cocina” conceptual.

Son comprensibles, entonces, las series de dificultades que enfrentan y desafían a quienes intentan pararse en zonas afines y dispares, en la medida en que el problema es del orden de la comunicación: se oye lo mismo y se escuchan cosas distintas. A la

hora de formar equipos interdisciplinarios esto puede ser muy potente o conllevar sonoros fracasos.

Evidentemente, la sinonimia aquí puede jugar malas pasadas y precipita la falta de diálogo y actualización entre campos epistémicos que poseen afinidades. Es el caso, por ejemplo, de la sociología que ha sostenido que una de las novedades de los últimos años ha sido el pasaje de una sociedad logocéntrica a una iconocéntrica, el reemplazo de lo verbal por lo visual. Los analistas culturales han descubierto el dominio de la imagen en la sociedad posmoderna –o de la modernidad líquida (Bauman 2003:3)–, pero no se han preguntado por el papel fundamental que ocupa el diseño en esta puesta en forma de lo visual, que es una puesta en sentido y, por lo tanto, configura gran parte de lo que se denomina dimensión simbólica. En los últimos años, los Estudios Visuales –emparentados a los Estudios Culturales– han abierto este debate, instalando el problema de la politicidad de lo visual y de lo espacial, la consideración de lo visible como un territorio privilegiado para analizar las dinámicas de época o para seguir un derrotero que todo lo resume: cuánto lo visual tiene de social y cuánto lo social tiene de visual (Mitchell 1987, 2005; Mirzoeff 2002). Y también es llamativo que un segmento importante de estos argumentos coincida –desde otras perspectivas– con preguntas que pueden ubicarse tempranamente en los años cincuenta, particularmente en la reformulación teórica y en la praxis que supuso el proyecto de síntesis de las artes, enunciado previamente en Bauhaus, desplegado en las vanguardias constructivas, alimentado por el concretismo y con una fuerza y presencia inusual en, por ejemplo, la revista *nueva visión* que en el período en el que se editó (1951-1957) sentó gran parte de las bases disciplinarias de la reformulación académica de la enseñanza de la arquitectura en Hispanoamérica, a la vez que contribuyó a la configuración de lo que hoy se conoce como morfología.

Lo mismo sucede respecto de las formulaciones teóricas sobre la comunicación que se manejan –en forma mayoritaria– en el interior de las carreras de diseño gráfico o de diseño de comunicación visual. Efectivamente, el sostener que la comunicación acontece tal como fuera formulada por los modelos cibernéticos (Shannon 1948:379-423; Wiener 1948) en los años cincuenta implica entenderla como un simple acto de transmisión de información, reduciendo la producción e interpretación del sentido –que involucra la articulación compleja de historia, ideología y mundos de la recepción– a la llegada a buen puerto del mensaje (Arfuch y Ledesma 1997:3-44). Bajo este presupuesto se evalúa la “eficacia de los mensajes” (Frascara 1998:10-15), su éxito o fracaso. Se desconoce así una gran parte de la producción semiótica de los últimos cincuenta años que, justamente, al recuperar la idea de semiosis, da cuenta de la dimensión histórico-discursiva-social de toda producción significativa. Pero para poder dar ese salto es necesario rever los presupuestos trans-disciplinarios de los diseños y poner en abismo el concepto de usuario, destinatario y/o receptor de las piezas.

Resulta central, en este punto y para las disciplinas proyectuales, repensar el modo en que se ha abordado la relación entre la producción de sentido y lo social (Verón 1987:87-156).

4. TEORÍA Y PRÁCTICA

Finalmente, es asimismo llamativa la pervivencia de la separación entre teoría y práctica (conocimientos teóricos y conocimientos prácticos), en la medida en que evidencia una concepción instrumental del pensamiento y de la acción –instrumentalidad que se inicia en la separación misma entre uno y otra–, y analizar sus consecuencias. Entre ellas, y no siendo un aspecto disciplinario menor, el convencimiento de que las acciones (proyectuales) se autojustifican por el objetivo al que apuntan. Desde aquí la teoría resulta un acompañante del proyecto como un discurso, una posible argumentación. Efectivamente, esta separación desconoce el hecho de que las formas de intervención en el mundo parten de acciones que son conceptos y, simultáneamente, consolidan y transforman las formas en que se percibe y actúa en la realidad.

En este sentido, la consagración de las disciplinas solo a partir de lo que “hacen” –usualmente propio de posturas profesionalistas– instala la forma de evaluación de la acción en los términos de lo eficaz y produce una serie de problemas vinculados a la pervivencia o crisis de los principios que sostienen la especificidad de las disciplinas. A modo de ejemplo, lo sucedido en los años noventa cuando en América Latina el Estado dejó de marcar la agenda pública. Si el diseño consiste, entre otras cosas y como se dijo, en el pasaje de lo existente a lo deseable, la pregunta que sobreviene es: ¿quién formula lo deseable y bajo qué parámetros? En la región y durante la década del 90, el Estado y, en consecuencia, el concepto de lo *público*, fueron reemplazados por lógicas propias de las políticas neoconservadoras. De este modo, y en forma inédita, el mercado comenzó a trazar la agenda política y la agenda de las políticas públicas. En consecuencia, ya no existía un *universal* formulado por el Estado, sino los particulares intereses que se daban cita en las transacciones económicas. No es casual que en ese contexto la crisis sobre el otro para quien se proyecta haya llegado a los espacios universitarios, como tampoco lo es que determinadas ramas del diseño gráfico y de la arquitectura crecieran asombrosamente y que el urbanismo, el diseño industrial, el diseño textil comenzaran a languidecer a un ritmo vertiginoso.

Para concluir, se han señalado estos casos con el fin de considerar que, en el interior de las disciplinas, tanto las visiones profesionalistas como también las academicistas descansan en configuraciones epocales. Olvidar, entonces, el modo en que las épocas regulan los sistemas de pensamiento/acción, es naturalizar el mundo, naturalizar la realidad y pensar que solo se puede intervenir y pensar a partir de lo dado. Algo que, desde ya, va contra toda la tradición crítica que ha perfilado tanto la enseñanza universitaria como las formulaciones pioneras de los diseños en América Latina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, L., CHAVES, N. Y LEDESMA, M. (1997) *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.
- BAUMAN, Z. (2003) *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BILL, M. (1953) *Form*. Basel: Karl Werner Verlag.
- BONSIEPE, G. (1999) *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- BONSIEPE, G. Y FERNÁNDEZ, S. (2004) *Diseño 2004. Investigación, industria, país, utopías, historia*. La Plata: Ediciones Nodal.
- BREYER, G., DOBERTI, R., PANDO, H. (2000) *Bases conceptuales del Diseño*. Buenos Aires: Ediciones Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo UBA.
- DEVALLE, V. (2009a) *La travestía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. “El análisis cultural. Nuevas perspectivas para pensar el Diseño” en Arfuch, L. y Devalle, V. comps. (2009b) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- FOUCAULT, M. (1969) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1990.
- _____. (1966) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1990.
- FRASCARA, J. (1998) *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MÉNDEZ MOSQUERA, C. Y PERAZZO, N. comps. (1997) *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MIRZOEFF, N. (2002) *What is Visual Culture?* London: Taylor & Francis Ltd.
- MITCHELL, W.J.T. (1987) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (2005) *What do Pictures want?* Chicago: University of Chicago Press.
- PERAZZO, N. (1983) *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Gaglianone.
- SHANNON, C. (1948) “A mathematical theory of communication” en *Bell System Technical Journal* (27), 379-423 y 623-656.
- SIMON, H. (1973) *Las ciencias de lo artificial*. Barcelona: ATE.
- TERÁN, O. (comp.) (1995) *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- VERÓN, E. (1987) *La semiosis social*. México: Gedisa.
- WIENER, N. (1948), *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. París: Hermann & Cie Editeurs.