

EL DISEÑO GRÁFICO EN LA ARGENTINA::
VERÓNICA DEVALLE

Palabras claves: “diseño gráfico”, “disciplina”, “historia”

Resumen 50 palabras:

El texto aborda los modos de historización del Diseño Gráfico. Se sugiere la necesidad de realizar una operación teórica que lleve de una historia de los objetos hacia una historia de las concepciones que rigen la producción de objetos en el Diseño.

GRAPHIC DESIGN IN ARGENTINA::

Key-words: “Graphic Design”, “History”, “Discipline”

English abstract:

The article deals with different approaches to the historical analyses of Graphic Design. It is suggested that the theoretical conception evolve from the history of objects to the history of rules that govern the production of objects in Design.

Desde hace varios años atrás nos ha llamado la atención el crecimiento del Diseño Gráfico en la Argentina. Marquesinas, folletería, publicidad, revistas, gráfica televisiva, cinética, animada, se fueron instalando cotidianamente al punto de desplazar en el imaginario social la clásica referencia a la ilustración y el dibujo por el diseño de imagen. En el espacio académico, con posterioridad a la creación de las carreras de Diseño Gráfico en la Universidad de La Plata y en Cuyo -que datan de los años '60 y finales de los '50 respectivamente (pioneras sin lugar a dudas)- numerosas casas de altos estudios en la Argentina fueron creando e incorporando el Diseño como carrera universitaria. En dicho período también, la aparición de softwares y formas informatizadas de producción, circulación y consumo de comunicación visual dieron, en el marco de la globalización de los mercados y de los productos, la posibilidad más contundente para la explosión de esta

profesión a escala mundial, constituyendo uno de los pilares de la venta de bienes y servicios. Estos motivos impulsaron una primera investigación sobre el impacto del Diseño Gráfico en la vida cotidiana y el modo en que los jóvenes en particular tomaban los dispositivos de enunciación visual como una nueva forma de construir identidades culturales de referencia y pertenencia. Aquel primer trabajo derivó hacia las formas sociales de percepción del Diseño Gráfico, y lo que resultaba –a nuestro entender- más interesante: la aparición de formas legítimas e ilegítimas de ejercicio de esta práctica. Estábamos entonces frente a un campo disciplinario y profesional que ya había construido su propia normativa de trabajo y criterios internos de validación.

Sin embargo, al acercarnos precisamente a aquellos dispositivos discursivos que daban cuenta de saber hacer del Diseño Gráfico o dicho en otras palabras, perfilaban el campo y las fronteras de lo que debía entenderse por tal, nos llamó la atención la indefinición y poca jerarquización de los productos de la gráfica. Aquel panorama de alguna manera señalaba la ausencia de un principio de clasificación sobre el Diseño Gráfico y el territorio donde se hacía más evidente era precisamente el de su historia. Coexistían y coexisten historias del Diseño Gráfico donde éste asume las formas conceptuales más diversas: desde un simple conteo material de productos, hasta su presencia como una suerte de antídoto vital contra las malas prácticas estilísticas del arte decimonónico. En el ínterin, lo encontramos vinculado a la historia de las imágenes, el desarrollo de la técnica y la relación entre productos gráficos y sus formas sociales de lectura y consumo.

En la Argentina, la distinción entre lo que puede ser considerado objeto del Diseño Gráfico y lo que no puede serlo, se remonta a un viejo debate -europeo, pero que en América Latina asume otro tipo de connotaciones. Efectivamente, dentro la breve historia del Diseño Gráfico (DG) en la Argentina, las crónicas de los productos de la gráfica no faltan, y coexisten contradictoriamente con hipótesis teóricas más puntuales acerca de su origen moderno. Desde esta última perspectiva el DG emerge como producto de un debate en el seno del campo de la plástica, desarrollado por la vanguardia *Arte Concreto* y luego *Arte Concreto Invención*, a mediados de los años '40 del siglo pasado.

El hilo conductor de la argumentación reproduce en parte la lógica de surgimiento del Diseño en Europa. Teniendo en cuenta entonces, que el DG es un subproducto del movimiento general de constitución del Diseño, y descontado el hecho de que éste hace su aparición como un nuevo dominio en el escenario europeo en el proceso que abarca y supera la enseñanza tradicional de las Escuelas de Artes y Oficios, el legado de las vanguardias, la experimentación sobre los lenguajes con las que algunas de ellas colocaron su signo distintivo (particularmente el Cubismo y el Constructivismo), y la visibilidad de un mercado masivo con una fuerte demanda de una nueva forma de acceso a los productos cotidianos, la hipótesis más convincente sobre cómo se desarrolla y despliega la profesión y disciplina del DG en la Argentina, retoma estos antecedentes e indaga su pertinencia en el escenario del Río de la Plata. Solo que aquí, este tipo de acontecimientos, no coinciden con sucesos transcurridos en Europa entre principios y mediados del siglo XX, no por ausencia de tales debates, ni de instituciones como las Escuelas de Artes y Oficios, sino porque el horizonte de comprensión social de los mismos era otro.

Efectivamente, resulta innegable que el *Arte Concreto* europeo –con la figura de Max Bill a la cabeza- constituye la primera elaboración de un programa radical para las artes. Desde 1936 cuando Bill retoma el concepto de “lo concreto” en oposición a “lo abstracto” (desarrollado por Van Doesburg) el principal propósito de esta vanguardia fue el de experimentar con los elementos básicos de lo puramente plástico, rompiendo con el tradicional concepto de volumen, figura, fondo y referencia, entre otros. Así, los artistas concretos buscaron dar cuenta de las unidades mínimas del espacio plástico, diluyendo las barreras que separaban la pintura de la escultura y arquitectura. El posicionamiento concreto permitía comprender que la realidad plástica debía estar definida por el punto, la línea y el plano, el color, la forma, el espacio y el movimiento. De ahí la imposibilidad de “reconocimiento” de figuras en las obras. Pero si bien la geometría resultaba ser uno de los principales puntos de partida, no se trataba de “geometrizarse” el mundo, sino de constituir una mirada artística desde los elementos

propios de la plástica. La distancia con los movimientos no figurativos descansaba precisamente en este punto: disolver la correspondencia referencial entre arte y mundo, al instituir la autonomía del procedimiento artístico-plástico. Para ello, los concretos tomaron como modelo de referencia a la ciencia, desarrollando una pronunciada fe en la tecnología como modo de restablecer lo que se consideraba perdido: el verdadero valor plástico, la imagen pura interactuando con estructuras mayores, integrándose a un entorno funcional.

Resulta interesante constatar la coincidencia con la tradición bauhausiana del segundo período, en particular la búsqueda de otros criterios que fundasen el espacio de lo perceptible, o para citar una expresión que da cuenta de todo un universo conceptual “una nueva visión”. Percepción, visión, íntimamente ligadas, constituyeron el horizonte de referencias del hacer de los concretos en la medida en que el proceso artístico, de ser concebido como otra realidad

—otro punto de presentación del mundo— presuponía una nueva disposición de la mirada, aquello que lejos de detenerse en el tema, pudiese ver la estructura, el principio constructivo de un orden y la apertura hacia un campo de referencias donde se ponía en escena la relación entre hombre y entorno.

De algún modo, aparecía reeditada la tradición de *De Stijl* en su búsqueda por imponer en el territorio de la plástica una metodología analítica que garantizara demoler la muralla entre arte y vida. Una suerte de antesala de un método racional que, trabajando en distintas escalas, abarcase desde una imagen hasta la planificación de una ciudad. Nos encontramos frente al dominio de la *Buena Forma*, que en los países angloparlantes será denominado, no casualmente *Good Design*.

Siguiendo esta línea, a mediados de los años '40 del siglo pasado, surge el *Movimiento Arte Concreto* en la Argentina, como un espacio desde donde instalar no solo las afirmaciones más radicales del concretismo europeo, sino y fundamentalmente como la primera aparición de una fuerte crítica local al concepto tradicional de Bellas Artes y la actualización simultánea del legado de las vanguardias estéticas. Si bien Arden Quinn, Gyula Kosice, Juan Melé, Rhod Rothfuss, Lidy Prati, fueron integrantes importantes del movimiento (algunos de ellos rompieron con el concretismo rápidamente), lo cierto es que Edgar Bayley y Tomás Maldonado fueron las figuras claves en la medida en que construyeron el cuerpo teórico del mismo. Particularmente, el recorrido interdisciplinario de este último, sumado a una versatilidad que lo lleva a asimilar todo planteo extra-artístico como argumento a favor del Arte Concreto, y su temprano interés en el Diseño Industrial, obligan de alguna manera a leerlo como un protagonista y uno de los principales referentes internacionales de los orígenes del Diseño como disciplina y posteriormente del campo proyectual como dominio. Siendo una figura de tanto peso, su biografía parece encerrar los misterios del pasaje de la plástica al Diseño.

La búsqueda de la fusión de las artes, su integración en una unidad mayor, pueden llegar a iluminar el parentesco entre el planteo concretista y los presupuestos constitutivos del Diseño. No obstante, existen motivos que exceden lo biográfico. A principios de los años '50 el mundo ya había cambiado y con él las concepciones vanguardistas sobre el arte y la producción de objetos. Las novedades europeas y americanas se comenzaban a conocer en la Argentina y con ellas los planteos de Bauhaus y los debates en torno a la industria. El mundo ya no era el mismo, y lo que en el período de entre guerras no dejaba de ser un debate instalado en el seno del arte y de las Escuela de Artes y Oficios, ahora se perfilaba como un problema mayor. Se trataba de la industria y del desarrollo industrial en la segunda posguerra, la activación del mercado y el pasaje de un capitalismo que lejos de buscar nuevos mercados apostaba a la reconstrucción de los suyos y al pleno empleo. El mundo industrial necesitaba, cantidad, calidad y una línea de producción que no se detuviera. La tecnología, la ciencia, la investigación sobre los productos eran las claves que podían garantizar una rápida recuperación. Este es el momento en el que surge el problema de la producción industrial de objetos cotidianos. Se trata de la definitiva consagración del Diseño, pero entendido solamente como el Diseño Industrial.

No deja de ser sorprendente que a la hora de referir al Diseño Gráfico, se siguiera pensando en los términos de Arte Gráfico, Arte Publicitario, Ilustración o en las versiones más elaboradas: Tipografía.

¿Si el Diseño Gráfico nace entonces de esta gran ruptura, si ya existía el concepto de Diseño en los años '50 en la Argentina, por qué la gráfica no pasaba simultáneamente del estatuto de arte u oficio al estatuto de Diseño? Dicho en otros términos: Si existe un núcleo conceptual que funcione como constante de diversas prácticas, su surgimiento ¿no supone de suyo la presencia de dicho fundamento en todas las prácticas comprometidas? Si el cuestionamiento a la referencia artística de la forma derivó hacia la conceptualización del Diseño ¿por qué no se pensó a la gráfica como Diseño Gráfico?

Lo cierto es que, lejos de considerar al Diseño Gráfico como se lo entiende hoy en día, los años '50 habían marcado la necesidad de articulación entre lo estético y lo funcional pero con un anclaje industrial. De ahí que al hablar de Diseño, se pensara estrictamente en el Diseño Industrial. Lo que hoy entendemos por gráfica, no era más que un servicio, un anexo a la presentación de formas útiles, síntesis de los aportes de la ciencia, la técnica, la estética, orientadas a una suerte de mercado que se podía –tranquilamente- direccionar desde el Estado. Los tiempos, hoy por hoy, no son los mismos, desde ya.

Con estas aclaraciones quisiéramos señalar que –a diferencia de las lecturas más canónicas sobre el Diseño en el país- entendemos que el Diseño Gráfico en particular se inicia como profesión en la Argentina en el momento en que la lectura industrialista deja paso a una lectura vinculada al mercado de servicios, y que este fenómeno puede ser ubicado en los años '60. No es casual, entonces, el temprano interés que despierta el Diseño en la ciudad de La Plata vinculada, como ninguna otra, a la experiencia didáctica de la HfG de la ciudad de Ulm, Alemania, con su consabida reformulación de la pedagogía Bauhaus y que –conjuntamente con antecedentes como los del *Royal Collage*- impulsarán en personalidades pioneras (tal el caso de Almeida Curth) la necesidad de creación de las carreras de Diseño (Industrial y de Comunicación Visual) tempranamente, más precisamente en 1963. El nacimiento en los años '60 de las carreras de Diseño Industrial y de Diseño en Comunicación Visual como carreras separadas (aunque compartían dos años de cursada en común) ya nos está marcando la percepción de una franca diferencia entre ambas, y una distinción en sus objetos –no factibles a una lectura reduccionista donde lo industrial gobernara a lo gráfico o a la inversa. También nos dice del proyecto de país donde sus egresados debían insertarse. Pero la trágica historia de la dictadura iniciada en marzo de 1976, ensañada particularmente con la población de La Plata no dejará de repercutir en sus jóvenes universitarios, y el silenciamiento y desaparición de sus profesores, autoridades y cuadros juveniles interrumpe el decurso de las carreras en general. Los diseños no serán la excepción.

A partir del año '84 y '85 con la reapertura democrática, las carreras de Diseño en la Argentina comienzan a ser creadas en otras universidades nacionales. Se inicia, el segundo período de consolidación del Diseño como disciplina universitaria, vinculado –en la percepción de la mayoría de su población- a la creación de las carreras en el marco de la Universidad de Buenos Aires¹. Al calor de la primavera democrática, se rediseñaron los diseños, pensándolos como herramientas de consolidación del Estado de Derecho, las virtudes cívicas y la democratización de la sociedad argentina. Diseñar para los jóvenes, para las ciudades y tener una fuerte presencia en el espacio público eran, sin lugar a dudas, los objetivos prioritarios (basta con analizar los documentos fundacionales de la creación de las carreras en la mayoría de las universidades nacionales). Una etapa idílica donde todavía no quedaba en claro todo lo que se había perdido con las interrupciones al orden constitucional, ni los nuevos rumbos que adquirirían nuestra economía y política.

Efectivamente, 1989 resulta también un año fundacional, pero con otro sesgo. El cambio presidencial vino acompañado de una serie de profundas reformas al Estado, uno de cuyos pilares fue el proceso de privatizaciones de las empresas públicas. Una historia aparentemente lejana al Diseño. Sin embargo, tenemos que recordar que uno de los primeros gestos en el proceso de privatizaciones fue el recambio general del la

imagen de la empresa –no siempre acompañando una profunda actualización e innovación en infraestructura- y que allí el Diseño Gráfico en particular adquirió una importancia y visibilidad pública inusitada. Desde ese momento, en un contexto marcado por la ampliación del mercado de servicios, el Diseño Gráfico irá creciendo y el Diseño Industrial irá casi extinguiéndose. Cambios que deben ser explicados por el modo en que se articula la lógica interna de la disciplina con las transformaciones estructurales del país, donde el imaginario juega un rol por cierto no menor. Sobre este punto en particular, durante el mismo período resulta llamativa la ausencia de una lectura crítica en relación al modo “neutral” en que se opera en el recambio de imagen, amparado en una lectura tecnicista de la profesión. De este período datan el *boom* de la imagen corporativa y la cercanía entre el Diseño y el marketing. A partir del 2001, con otro giro operado en la historia, los diseños emergerán en su multiplicidad, destacándose el diseño de indumentaria, el Diseño Textil y recobrando protagonismo el Diseño Industrial. Por su parte, el Diseño Gráfico en la encrucijada de tener que responder a lo actuado en el período anterior ha abierto un debate en torno a la ética y el rol social de la profesión.

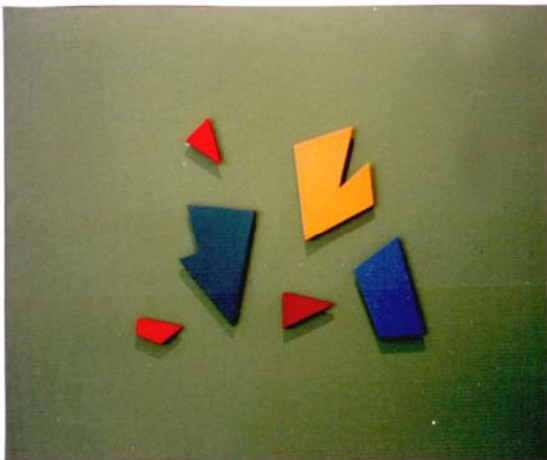
Estos cambios, marchas y contramarchas de los diseños nos dicen algo que excede un planteo en los términos estrictos de la lógica interna del campo, los debates diferenciadores y las “razones de ser” del Diseño. Hablan, por el contrario, de sus modos de existencia que aparecen vinculados directamente a los acontecimientos macro de nuestra historia. Historiarlos, restituyendo especificidad pero a la vez un marco comprensivo más amplio, resulta todo un desafío. Efectivamente, el dar cuenta de la dinámica interna, de los discursos que fueron sedimentando a la práctica del Diseño, como a la vez, de las razones externas que indican nortes más lejanos en sintonía con los grandes cambios sociales, culturales, económicos y políticos es todavía una tarea pendiente.



Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922)
Una Forma y Series, 1952
Óleo sobre tela
150 x 70 cm



Alfredo Hlito (Buenos Aires, 1923 - 1993)
Formas y Líneas en el Plano, 1953
Óleo sobre tela
50 x 100 cm



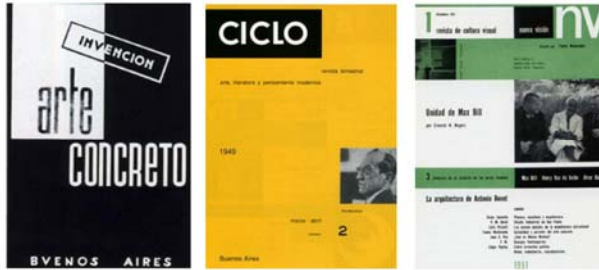
Raúl Lozza (Alberti, Prov. de Buenos Aires, 1911)
Pintura N° 171, 1948
Óleo sobre madera
92,5 x 119,5 cm



Juan Del Prete (Chieti, Italia, 1897 – Buenos Aires, 1987)
Fracción con Elementos Geométricos, 1949
Óleo sobre cartón
48,5 x 68,5 cm



Enio Iommi (Rosario, Santa Fe, 1926)
Línea Continua, 1948
Alambre, Bronce y Madera
35 x 15 x 17 cm



Tapas de revistas:
Asociación Arte Concreto Invencción
Ciclo
Nueva Visión N 1

ⁱ Probablemente por desconocimiento y por el efecto centralista de Buenos Aires, se tiende a asociar el surgimiento del Diseño con esas fechas, pero no deja de ser una grave omisión. Cuyo y La Plata fueron señeras y en el caso de La Plata su trayectoria fue verdaderamente fundacional en las formas de comprensión y de enseñanza de los diseños.

Bibliografía:

- AICHER, O. **El mundo como proyecto**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1994.
- ARFUCH, L.; CHAVES, N.; LEDESMA, M. **Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos**. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- BONSIEPE, G. **El diseño de la periferia**. México, GG, 1985.
- Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño**. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999.
- BORTHAGARAY, M. "Universidad y política. 1945-1966" en **Revista Contextos**, núm.1, FADU, UBA. Buenos Aires, octubre 1997.
- CRISPIANI, A. *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: del Arte Concreto al Diseño para la Periferia*. Buenos Aires, *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, núm. 74. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, diciembre 1996.
- "Belleza e invención" en *Revista BLOCK*, núm.1. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, agosto 1997.
- "Entre dos mundos: el largo viaje de la *Buena Forma*" en revista *Block* N 6, marzo de 2004
- FOUCAULT, M.. **La arqueología del saber**. México. Siglo XXI, 1990.
- **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas**. México, Siglo XXI, 1990.
- FRASCARA, J. "Diseño Gráfico ¿Arte o ciencia social?" en **Revista Tipográfica**, núm.8. Buenos Aires, junio 1989.
- **Diseño Gráfico y Comunicación**. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1998.
- GARCIA, G.; LABELLA, V.; REY, A.; RODRIGUEZ MARENGO, V. **Panorama histórico del Diseño Gráfico Contemporáneo**. Buenos Aires, CP 67 Editores, 1987.
- GONZALEZ RUIZ, G. **Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad**. Buenos Aires, EMECE Editores, 1994.
- MALDONADO, T. **El proyecto moderno**. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1984.
- **El Diseño Industrial reconsiderado**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.
- MEGGS, P. **Historia del Diseño Gráfico**. México. Editorial Trillas, 1983.