

EL DISEÑO GRÁFICO EN LA ARGENTINA

*Verónica Devalle**

Desde hace varios años, llama 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— 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 en el modo como los jóvenes, en particular, tomaban los dispositivos de enunciación visual como una nueva forma de construir identidades culturales de referencia y pertenencia (Devalle, 1997). Aquel primer trabajo derivó hacia las formas sociales de percepción del Diseño Gráfico y, lo que resultaba más interesante, la aparición de formas legítimas e ilegítimas de ejercicio de esta práctica. Los investigadores nos encontrábamos, 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 acercarse precisamente a aquellos dispositivos discursivos que dan cuenta de un saber hacer del Diseño Gráfico o, en otras palabras, que perfilan el campo y las fronteras de lo que debe entenderse por tal, llama la atención la indefinición y poca jerarquización de los productos de la gráfica. Aquel panorama, de alguna manera, señala la ausencia de un principio de clasificación sobre el Diseño Gráfico y el territorio donde se hace más evidente es, precisamente, el de su historia. Coexistían y coexisten historias del Diseño Gráfico donde se asumen 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 de 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) donde aparece en juego el problema de la forma y las disciplinas o áreas pertinentes para la intervención.

Dentro de la breve historia del Diseño Gráfico 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 Diseño Gráfico emerge como producto de un debate en el seno del campo de la plástica, desarrollado por la vanguardia, primero como *Arte Concreto* y, luego, como *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 Diseño Gráfico 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 Diseño Gráfico en la Argentina retoma estos antecedentes e indaga su pertinencia en el escenario del Río de la Plata. Sólo que en Argentina 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 radicalmente crítica de una referencia y filiación artística tradicional para el abordaje del problema de la forma. Desde 1936, cuando Bill retoma el concepto de “lo concreto” en oposición a “lo abstracto” (desarrollado por el artista neoplasticista Van Doesburg) el principal propósito de esta vanguardia fue 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 de la 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 donde la función y la estructura legitimaran el dominio de las formas.

Así, se fueron marcando una serie de elementos importantes para comprender la aparición de un nuevo tratamiento de la imagen. Efectivamente, 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” (Maldonado, 1993). 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— suponía una nueva disposición de la mirada, aquello que, lejos de detenerse en el tema, pudiese ver la estructura, el principio constructivo de un orden de las formas, la integración de las mismas a un todo funcional 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 del grupo *De Stijl* —derivado del neoplasticismo— 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, abarcara 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 sólo 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, la biografía parece encerrar los misterios del pasaje de la plástica al Diseño.

La elaboración del problema de la forma, 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 ello, 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 (Whitford, 1991; Wingler, 1976) y los debates en torno a la industria. El mundo ya no era el mismo, y lo que en el período de entreguerra 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 que excedía la paternidad) sobre el campo de la forma. 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. Éste fue el momento cuando la problematización de la forma deja de reconocer en el arte a su principal interlocutor y se desplaza hacia el territorio de la elaboración de productos 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 hacer referencia al Diseño Gráfico se siguiera pensando en los términos de Arte Gráfico, Arte Publicitario, Ilustración o en las versiones más elaboradas como 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 por sí, 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 la gráfica como Diseño Gráfico? Pocas prácticas comprometen tan íntimamente a la forma como el proceso de producción de lo visual.

Lo cierto es que, lejos de considerar al Diseño Gráfico como se lo entiende hoy en día, los años 50 habían consolidado una versión sobre el dominio de la forma y sobre 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.

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 cuando la lectura industrialista deja paso a una lectura vinculada al mercado de servicios y que este fenómeno puede ser ubicado en los años 60. Allí, de alguna manera el signifiante “comunicación” y los medios que lo materializan (en particular la televisión) ocuparán el lugar que en los 50 tenía “la industria”. Sobre un trasfondo social o, más específicamente, sobre un nuevo imaginario social, la pregunta por la forma funcional se trasladará de los utilitarios de la vida cotidiana a los mensajes y al poder de la significación visual. 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 Hochschule für Gestaltung 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 es el caso de Almeida Curth) la necesidad de crear las carreras de Diseño (Industrial y de Comunicación Visual) tempranamente, 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 en común) marca la percepción de una franca diferencia entre ambas y una distinción en sus objetos, no factibles a una lectura reduccionista donde lo industrial gobierna 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 curso de las carreras, en general. Diseño no será la excepción.

A partir de los años 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 Aires. 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 del orden constitucional, ni los nuevos rumbos que adquirirían nuestra economía y nuestra 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 de 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 una visibilidad pública inusitadas. 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 como 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 con modo “neutral” 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, 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.

LA HISTORIA EN LAS MUESTRAS Y EXHIBICIONES

Las dificultades, marchas y contramarchas que supone la historización de una disciplina y de una profesión se advierten en una anécdota que, creo, resulta indicativa de la situación por la que atraviesan a nivel conceptual los diseños y que se trasluce en las formas de su periodización.

El año 2002 tuve la oportunidad de trabajar como pasante por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en el armado de la primera exposición sobre Diseño Argentino a realizarse en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires. Fui convocada porque se necesitaban colaboradores *ad honorem*. El pedido fue aceptado rápidamente porque el tema resultaba interesante y sería la primera experiencia en una tarea semejante. Resultaba tentador ver, desde dentro, las formas de clasificación del material industrial y gráfico (mayoritariamente gráfico), las periodizaciones establecidas y, centralmente, las categorías de agrupamiento y distinción de las piezas a exhibir.

Se sabía que la muestra comprendería las décadas 40, 50, 60, 70 y principios de los años 80. Una segunda muestra que cubriera el período 1980-2000 estaba proyectada para el año 2004. A pesar de la envergadura del trabajo al momento de enfrentarnos con el *corpus*, los criterios de clasificación del material no estaban aún establecidos. Sólo quedaba en claro que era necesaria una separación entre lo producido en forma “manual” y lo hecho a partir del ingreso masivo de la computadora personal Mac Intosh y de diversos programas de Diseño. De ahí que el desdoblamiento del Diseño Argentino en un primer período (del 40 a los inicios de los 80) y un segundo momento (de los 80 hasta el 2000) obedecía, antes que a cualquier otra cosa, a un parámetro ligado a las formas de producción del Diseño, aunque también era coincidente —en la Universidad de Buenos Aires, en particular— con la creación de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial. A nivel nacional, 1984 marcaba, asimismo, la reapertura democrática luego de los siete años de la última dictadura.

Sin embargo, a pesar de que mediados de los 80 era una fecha de separación —una de esas fechas que los historiadores buscan a la hora de periodizar porque permitía un barrido en las dimensiones políticas,

académicas y culturales— el criterio que primó era el profesional. En este caso, la distinción pasaba por la incorporación a las formas de producción y de proyectación del *software* y la llegada de los procesos de digitalización.

Pero, bien mirado el asunto, se abría una nueva dimensión al problema porque si a primera vista era indudable que se respondía a un parámetro dictado por el *modus operandi* del trabajo del Diseño, no menos cierto era que éste se encontraba, a su vez, reglado por un discurso que no era estrictamente disciplinario aunque se encontraba “naturalmente” vinculado al imaginario de la disciplina. En pocas palabras, el corte que separaba ambas exposiciones era tecnológico. Si esto era así, como lo era, se sobrentendía que la tecnología resultaba constitutiva del hecho del Diseño. La pregunta que me sigo haciendo es ¿Por qué? ¿Es la tecnología constitutiva del Diseño? ¿En qué grado lo es? En forma paralela a esta conceptualización del Diseño se sumaba el hecho de que, en los términos de la más pura constatación empírica, la frontera elegida era inapelable, pues, resultaba y resulta fácilmente reconocible —para todos los que tienen mínimamente entrenado el ojo— distinguir un trabajo realizado bajo el parámetro de un boceto manual o de un programa informático. Rechazar estos parámetros implica discutir casi en los términos de un absurdo. Es claro, evidente, y no necesita demasiadas explicaciones. Pero ¿Lo es?

Quisiera que no se me malinterprete. Más allá del grado de provocación que tienen estas preguntas, más allá de la molestia que puede provocar el volver a tocar temas harto trillados, como resultan ser las identidades e incumbencias del Diseño (ser proyectual, ser científico, ser artístico, ser tecnológico) más allá de ganarme la antipatía del enfoque “duro” dentro del Diseño, me parece que la pregunta es pertinente y legítima. Indica, antes que un pueril desafío, una inquietud por analizar el modo de sedimentación de los sentidos que construyen al “universo del Diseño”. Y las formas en que se operó y se opera esa sedimentación.

Interesa señalar que trabajar desconociendo la sedimentación y tomándola como una formación habitual —en este caso del Diseño— encierra algunos peligros, entre otros, la ausencia de una historia que escape a la cronología y taxonomía de las “cosas dadas”. Algo de esto sucedió en la muestra, en la medida en que no se eligió una forma particular de considerar al Diseño y, a partir de allí, dar cuenta de sus momentos e hitos emblemáticos. Se tomó, por el contrario, al Diseño como un ente dado y se dividió el material por décadas y especies (folletería, manuales institucionales, afiches, revistas, señalética, etc.).

Los cortes resultaban, entonces, y, paradójicamente, naturales y absurdos. Naturales, porque respondían a la natural visión y división de las “cosas del Diseño”; absurdos porque se sospechaba de la arbitrariedad del corte. La primera pregunta, pendiente en este caso, era ¿Cuál es el criterio de

demarcación? ¿Las décadas son un testimonio visible de la ampliación y transformación del Diseño? ¿Los objetos están correctamente agrupados? ¿Es posible establecer otros criterios más vinculados a la lógica interna de los Diseños que a la periodización convencional o a la clasificación en especies, géneros y subgéneros? De ser así nos quedaba pendiente una teoría de los géneros, de las “cosas del Diseño” y del factor tiempo actuando en el interior de la disciplina.

Este primer diagnóstico, la falta de una teoría del Diseño, permitía responder a las razones del caos taxonómico e impulsaba en los corazones activos el desafío por proveer teoría. Algo, que muchos sentenciamos como una necesidad. Sin embargo, mirado desde otra perspectiva, en realidad no nos encontramos frente a prácticas sin historia, sin teoría y sin conceptos. Creo, antes bien, que nos encontramos frente a una sólida historia y teoría del Diseño que ha sido naturalizada y, por lo tanto, se presenta como natural y sin conceptos.

En esto debemos notar la herencia de un pensamiento binario, que suele asociarse a la perduración del platonismo y su separación entre el mundo de las cosas y el mundo de las ideas. Vivimos el día a día en las cosas, y las ideas parecen si no vacantes, minoritarias (tramitadas por los pocos que se reúnen a discutir, pensar y dialogar mientras los demás “hacen”).

Lo interesante, como sucede con la mayoría de las disciplinas regladas por procesos de institucionalización, es que las bases conceptuales se encuentran tanto en los discursos inherentes al Diseño —precisamente en las mesas redondas, las jornadas de debate, los congresos, seminarios, materias, libros, documentos fundacionales, publicaciones generales— como también en estos pequeños gestos, en nuestro ejemplo, en las formas de clasificación del material. No es que no haya teoría ni concepciones sobre la práctica del Diseño, como sostienen algunos. Hay teoría de la reconocible y también hay teoría de la diaria (podríamos llamarla así). En relación a esta última —que es la que aquí me interesa, es decir una “teoría sin teoría”— los conceptos sobre lo pertinente y lo no pertinente, lo ajustado a los parámetros de la disciplina y lo externo están, sólo que —como la carta robada— muchas veces no están donde se los busca. Cuando se los busca en los debates, en las mesas de discusión, en las investigaciones, los podemos encontrar, pero, de una manera débil y, en todo caso, siempre sujeta a discusión.

Lo que no se discute, sin embargo, es lo evidente. Y la evidencia se encuentra en los lugares más a la vista, en los gestos, en los programas, en las divisiones por áreas, en las clasificaciones de las muestras, en la distribución de los espacios. Ellos muestran y documentan jerarquías, niveles de importancia, razones de ser y de existir, proximidades y lejanías. Ellos dicen desde el sentido común, que se sabe es el menos común, y, por cierto, el más ideológico.

Verónica Devalle

Un criterio análogo al que encontramos en los manuales de historia del Diseño Gráfico (Blanco, 2005; Meggs, 1983; Sattué, 1989; Selle, 1975). En sus páginas descubrimos, no sin cierta inquietud, que la Comunicación Visual tiene una historia que coincide con la historia de la humanidad.

En las sociedades ágrafas había Comunicación Visual. Los egipcios aportaron el papiro, los chinos los ideogramas, Gutenberg la imprenta, etc. Y, efectivamente, resultó ser así. Es innegable, tan innegable como que este tipo de historias reproducen el modelo binario, el que bien sentenció Foucault en *Las palabras y las cosas* (1990). Por un lado, las ideas; por el otro, los objetos. Y a la hora de clasificar, el universo de lo datable, fechable y separable está del lado de la cosa.

Resulta, entonces, sorprendente la ausencia de un modo de historiar que permita reconstruir el proceso de constitución del Diseño, ya no como una práctica gráfica o industrial sino, antes bien, como una disciplina. Existen diferencias enormes en las formas de conceptualización entre lo producido en las cuevas de Altamira o en los escritos medievales y las actuales formas de manifestación del universo visual dominado por la lógica del Diseño.

Efectivamente, y a modo de ejemplo, en el intervalo entre las primeras Biblias impresas (con sus editores, artesanos y el saber del oficio) y sus actuales ediciones, faltan los criterios disciplinarios que existen hoy en día y que son propios del Diseño como una profesión institucionalizada. Entre una y otra, en otros términos, se instala como diferencia constitutiva el saber proyectual.

Retomar una historia de las cosas, sin más, significa entonces desconocer una historia de las concepciones sobre las cosas, tarea que ya fuera realizada por la historia del arte, y que —dada la rica transformación y el protagonismo del Diseño como disciplina en los cincuenta años que cuenta en su haber en la Argentina— acontece con cierta urgencia.

*Universidad de Buenos Aires**
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Charcas 359, 8vo A. CP 1425
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina)
vdevalle2005@yahoo.com.ar

BIBLIOGRAFÍA

- AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- ALIATA, Fernando y LIERNUR, Francisco. (comp.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires: AGEA, Clarín, 2004.
- 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.
- BILL, Max. Catálogo de la Exposición “Problemas actuales de la pintura y la escultura suiza”. Zurich: 1936.
- BLANCO, Ricardo. “El diseño en la Argentina (1945-1965)”, en *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo X. Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes, 2005.
- *Crónicas del Diseño Industrial en la Argentina*. Buenos Aires: FADU, 2005.
- BONSIEPE, Gui; DE PONTI, Javier; FERNÁNDEZ, Silvia; GAUDIO, Alejandra; MANGIONI, Valentina. *Diseño 2004. Investigación, Industria, País, Utopías, Historia*. La Plata: NODAL, 2004.
- BONSIEPE, Gui. *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires: Infinito, 1999.
- *El diseño de la periferia*. México: GG, 1985.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel. “Universidad y política. 1945-1966”, en *Revista Contextos*, N° 1. Buenos Aires: FADU, UBA (octubre 1997).
- CHAVES, Norberto. *Seis diseñadores argentinos de Barcelona*. Barcelona: Santa & Cole, 2006.
- CIRVINI, Silvia. *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta, 2004.
- CRISPIANI, Alejandro. “Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma”, en *Block 6* (marzo de 2004): 40-49. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- “Belleza e invención”, en *Block 1* (agosto 1997): 61-70. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- DEVALLE, Verónica. “El diseño en la conformación de identidades culturales juveniles”. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1997.
- “Diseño Gráfico ¿Arte o ciencia social?”, en *Revista Tipográfica*, N° 8, Buenos Aires: junio, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1990.

Verónica Devalle

- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* México: Siglo XXI, 1990.
- FRASCARA, Jorge. *Diseño Gráfico y Comunicación.* Buenos Aires: Infinito, 1998.
- GLASER, Milton. *Graphic Design.* New York: The Overlook Press, Woodstock, 1983.
- GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo. *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad.* Buenos Aires: EMECÉ, 1994.
- HOLLIS, Richard. *El Diseño Gráfico.* Barcelona: Destino (Thames and Hudson, 1994), 2000.
- JACOB, Heiner; FERNÁNDEZ, Silvia; DE PONTI, Javier; MANGIONI, Valentina; GAUDIO, Alejandra. *Diseño Hochschule für Gestaltung, Ulm, América Latina, Argentina, La Plata.* La Plata: NODAL, 2002.
- KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta.* Buenos Aires: Gaglianone, 1985.
- MALDONADO, Tomás. "Proyectar hoy", en *Revista Contextos* 1 (octubre 1997): 54-59. Buenos Aires, FADU, UBA.
- *Lo real y lo virtual.* Barcelona: Gedisa, 1995.
- *El Diseño Industrial reconsiderado.* Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- *Vanguardia y racionalidad.* Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MEGGS, Philip. *Tomás Gonda. A life in Design.* Virginia: Virginia Commonwealth University, 1993.
- *Historia del Diseño Gráfico.* México: Trillas, 1983.
- *El proyecto moderno.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1984.
- MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos y PERAZZO, Nelly (comp.) *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos.* Buenos Aires: Infinito, 1997.
- "Retrospectiva del Diseño Gráfico", en *Revista Contextos* 1 (octubre 1997): 46-53. Buenos Aires, FADU, UBA.
- PERAZZO, Nelly. *El arte concreto en la Argentina.* Buenos Aires: Gaglianone, 1983.
- SATTUÉ, Eric. *El Diseño Gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días.* Madrid: Alianza, 1989.
- SELLE, Gert. *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del Diseño Industrial.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- WHITFORD, Frank. *La Bauhaus.* Barcelona: Destino Thames and Hudson, 1991.
- WINGLER, H. M. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, Chicago.* Cambridge: Mass. 1976.