

■ Historia de las concepciones e historia de los objetos. Un acercamiento a los modos de narrar el pasado del Diseño

Lic. Verónica Devalle, DG Diego CABELLO, DG Laura Corti

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA)

Investigadores que participaron en la elaboración del trabajo:

Verónica Fiorini, Vanina Farias, María Laura Mosquera, Anabella Rondina, Hernán Nazer,

El principal propósito del trabajo es abrir una serie de interrogantes acerca del modo en que hoy en día se lee la historia del Diseño, en particular del Diseño en Comunicación Visual y del Diseño Gráfico en nuestro país. A partir del trabajo de investigación que realizamos desde el año 2003, hemos comenzado a problematizar el campo semántico del Diseño, bajo la convicción de que no sólo hoy en día los límites disciplinarios se encuentran en constante redefinición, sino que incluso en aquellos momentos en los que aparentemente existía un amplio consenso sobre las actividades proyectuales, el sustrato sobre el que se asentaban los supuestos de la disciplina y la profesión no siempre conservaban la postulada solidez y homogeneidad. Dicho en otros términos: que la historia del Diseño como entidad plena y acabada es producto de la historiografía del Diseño y no de los hechos en bruto tal como emergen en el pasado. Hecha esta primera aclaración, al modo de -por cierto- una provocación, presentaremos el marco general del trabajo en curso.

El texto que estamos presentando es la articulación de dos investigaciones. Por un lado el análisis de las primeras revistas que trabajan conceptualmente sobre el Diseño en el país. Por el otro, los pasos iniciales de la investigación en curso «Documentos del Diseño Gráfico. Un estudio del corredor Buenos Aires – La Plata en el período 1949 – 1985». Programación UBACYT 2004-2005.

En este último proyecto nos propusimos analizar el cuerpo discursivo del Diseño Gráfico haciendo dos recortes. Uno de índole espacial –solo nos limitamos a lo acontecido en Buenos Aires y La Plata- y el segundo temporal –hemos tomado fechas que son 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 Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual en la Universidad de La Plata.

1985, la creación de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial en la Universidad de Buenos Aires.

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

Hasta el momento¹, hemos analizado los nueve números de la revista *Nueva Visión* (1951-1957), 268 números de la revista *Summa*, y los nueve primeros números de la revista *Tipográfica* (desde 1987 cuando aparece, hasta el año 1989 que es el límite de nuestro recorte temporal). Paralelamente comenzamos a trabajar sobre los documentos fundacionales de las carreras de Diseño Industrial y Gráfico en la UBA, y a compilar los documentos fundacionales de las carreras de Diseño en UNLP.

Intentamos en todo momento reconstruir la génesis y consolidación del campo del Diseño, en particular del 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 Diseño².

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 en la exposición de los acontecimientos por todos conocidos sino en los desajustes que provienen del análisis del corpus, desajustes que dan cuenta de estas dos lecturas (producción y reconocimiento).

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.»³

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, 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,

hipotetizando 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 son usuales. 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. Recuperando entonces el impulso pionero de *NV*, aparece la revista *Summa* como una de las voces privilegiadas de esta profunda transformación en el campo de la Arquitectura, del Urbanismo y también de los diseños.

Fundada por el Arq. Carlos Méndez Mosquera en abril de 1963, la publicación⁴ 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*. El 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*.⁵ De esta manera, *Summa* pretende mostrar el quehacer y realidad latinoamericana al resto del mundo, sin dejar de lado por ello, materiales 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 en mayor o menor medida por los vaivenes políticos y económicos por los que atraviesa el país, y por cambios a nivel de direcciones o colaboraciones editoriales.⁶

Desde el punto de vista de los contenidos, se puede afirmar que a lo largo de sus páginas siempre están presentes obras y proyectos de arquitectos argentinos y extranjeros considerados figuras relevantes para la época y que, en la mayoría de los casos, son 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. El mismo criterio de inclusión o exclusión puede apreciarse en lo concerniente a otro tipo de prácticas como las del diseño industrial y gráfico.

Si bien pueden observarse cambios en la organización de los contenidos en forma de secciones editoriales⁷, la Arquitectura conserva un lugar protagónico en relación con sus otros dos compañeros de tríada temática (la tecnología y el diseño). Las diferencias registradas a lo largo de los números relevados permiten periodizar los artículos de la revista. Sin entrar en detalles, los períodos se caracterizan por focalizar ciertas temáticas y abordajes, y además de llevar el sello distintivo de sus diversos editores, prefiguran el estado del debate en torno de la Arquitectura y, ahora sí, de los diseños. Así como los primeros cuatro números se proclaman 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 dan cuenta de temas que se perfilan 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. 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, y los interlocutores de privilegio parecen ser dos instituciones claves del desarrollismo: la empresa y el mercado. No aparecen delineados, por otra parte, límites precisos de incumbencia del campo del DG, aunque sí intentos por definir actividades diferenciales como la publicidad, el desarrollo de marca y la gráfica para exposiciones.

En el momento de su maduración como proyecto editorial, se separan las notas vinculadas a la arquitectura y al diseño en forma de dos secciones editoriales independientes. El criterio de clasificación de los artículos que componen esta última sección apunta a 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».

Más adelante, 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 mensualmente. Al poco

tiempo cambian los editores y todo el perfil de la publicación. De este modo, *Summa* llega 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. En estos momentos, 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 sistemática⁸, el lugar destinado al Diseño (mayormente el DI). 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.

Es imposible en tan poco espacio dar cuenta de 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 propiciadas por la misma editorial⁹. 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 centros educativos universitarios de América y Europa.

En forma simultánea a la salida de *Summa* a la calle como referente de la Arquitectura, en 1987 es creada la revista *Tipográfica (tpG)*, con el subtítulo *comunicación para diseñadores*. 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—. 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 grupo de discípulos encabezados por Carlos Méndez Mosquera) imponen desde la oficialidad intelectual y académica¹⁰.

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 editoriales¹¹ y en varios de los artículos que figuran en su interior¹². Algunos de ellos son, lógicamente, aquellos referidos o escritos por los protagonistas de la experiencia, pero pasa sin demasiada preocupación a ponerse en duda o directamente contradecirse en muchos otros¹³. 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. 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, UBA 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.

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 diseño¹⁴, validando pertenencias y roles dentro del campo profesional y académico, a la vez que clausurando toda posible deriva discursiva.

Algunas reflexiones a modo de conclusión

Frente a esta efervescencia e inquietud por sedimentar un área tan amplia y rica en problemáticas que no se ajustan estrictamente a la tradicional dicotomía entre ciencias exactas y ciencias sociales, una pregunta vuelve recurrentemente a los escenarios del debate teórico, los ejercicios de las prácticas profesionales y a las aulas: ¿qué une a estas disciplinas? Las respuestas son obvias aunque no presentan la misma escala de análisis. Entre ellas citamos simplemente al pasar: su vocación proyectual, un particular enfoque, una metodología, una esencia, una trayectoria, una misma problemática desagregada en temáticas diversas (lo comunicacional, lo espacial, lo objetual). Las definiciones sobre lo que constituye lo propio, son en este espacio en particular y, a diferencia de lo que sucede en otros ámbitos, motivo de reflexión permanente. De esta forma poseen una riqueza poco común: la del desacuerdo.

Sin embargo, lejos de pensarse la situación como promisoría, se invoca el principio de la homogeneidad disciplinaria, que aparece claramente desmentido una vez que abordamos la superficie discursiva de estas disciplinas. Una homogeneidad que se transforma en una suerte de petición de principio científica y opera por censura al considerar vago, confuso y poco serio aquello que no posee linealidad cartesiana, principio, desarrollo y fin, y un único y estable sentido. La historia social de las ciencias se ha encargado, por suerte, de desmentir estos principios.

Así planteadas las cosas, aquello que es una potencia, se transforma en debilidad. Y a la inversa, se fortalecen «verdades» que de hecho son indemostrables. En otras palabras: difícilmente se pueda desvincular al Diseño del *modus operandi* de la ciencia más ortodoxa partiendo de principios sedimentados en el contrato de lectura científico.

Para dar cuenta de esto último, hemos tomado ejemplos cercanos, los de nuestra investigación. Como dijésemos, tuvimos que traer a escena la versión más difundida de la historia del Diseño en el país que nos cuenta que éste nace sólido y acabado de la mano de Tomás Maldonado quien en 1949 ya escribe el primer artículo sobre Diseño. Asimismo, fue necesario recordar que la hipótesis que sostiene la familiaridad entre las distintas carreras de esta casa de estudio considera la proyectualidad como un nexo común a las distintas disciplinas. Por último, no olvidar que todo empieza con el Movimiento Moderno. Y es efectivamente así, si consideramos la historia de los acontecimientos como momen-

tos emblemáticos en una cronología, tarea que logra toda lectura en reconocimiento de un texto fundacional. Ahora bien, esto también posee sus dificultades, por cierto no menores. Si nos ajustamos a lo realmente acontecido, si vamos a apostar por esta opción metodológica, podemos llegar a plantear hipótesis que por sí solas no explican la emergencia de una zona de problemas afines, pero que son absolutamente factibles en el proceso de la semiosis y en el abanico desplegado en toda gramática de reconocimiento¹⁵. Por ejemplo, que el advenimiento de los Diseños es producto del embate peronista sobre las Universidades Nacionales, o la partida de Maldonado a Alemania, o bien la disputa entre los mismos artistas concretos, o finalmente de las políticas desarrollistas. Este tipo de historias, repiten si saberlo un presupuesto ontológico. Se presentan como verdades por fuera de una instancia discursiva, y fundamentalmente confunden a las disciplinas con los objetos por ellas generados. Objeto y sentido, verdad y discurso aparecen desligados, correspondiendo a los segundos ajustarse a la transparencia de los primeros. Montada sobre los acontecimientos desprovistos de una construcción de sentido, la historia del Diseño no puede más que presentar a éste como una entidad plena, homogénea y estable – confundiendo la mayoría de las veces con las «cosas» por él producidas-, y a la interpretación como un ajuste -correcto o incorrecto- sobre los hechos– efectivamente sucedidos. Si partimos de estos presupuestos, entramos en el callejón sin salida al que hiciésemos referencia al principio. Es decir, darle entidad y sentido al objeto de la reflexión por fuera de su interpretación. En última instancia, repetimos el modelo positivista de las ciencias exactas que buscaban la verdad en el «hecho». El esquema de análisis es el mismo que conlleva al encuentro de un dato, la corroboración de un fenómeno o la recurrencia de un experimento. El grave problema que se presenta no es la debilidad del esquema sino antes el desdibujamiento del problema. Perdemos tonalidades sumamente interesantes al reproducir el modelo analítico. Desde aquí, la polisemia es un problema y la estabilidad y homogeneidad de una definición, representa todo un triunfo.

La historia del arte ya ha realizado un enorme progreso al respecto: ha pasado de una historia del arte a una historia de las concepciones artísticas. Creemos, en definitiva, que este paso fundamental debe ser asumido por el Diseño si se trata de salir del recuento de «hechos de diseño» para pasar al análisis de las ideas que los gestaron. Hecho este cambio, podremos encontrar –no sin sorpresa- que lo que entendemos por Diseño, varía de una formación histórico-social a otra.

Notas

- ¹ Hemos actualizado los datos al momento de entrega del trabajo, es decir julio de 2006.
- ² 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.
- ³ Tomás Maldonado «El diseño y la vida social» en *Boletín CEA* n 2, Buenos Aires, octubre, noviembre de 1949.
- ⁴ 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.

- ⁵ Durante el primer período de vida de la publicación (años '60), resulta llamativa la recurrencia de ciertas consignas que funcionan como marcos teóricos. Entre otros, la presencia de un discurso dominante con una fe ciega en la adopción de buenas técnicas de comunicación y aplicación de correctos procesos de producción como medio más eficiente para alcanzar el sueño de un mundo más igualitario.
- ⁶ 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.
- ⁷ En medio de esos cambios, se encuentran secciones estables a lo largo de los veintisiete años analizados: la clásica Arquitraba (a partir de octubre del 69), Noticias, Comentarios bibliográficos y el lugar otorgado a Empresas y Productos nacionales.
- ⁸ 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.
- ⁹ «*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).
- ¹⁰ 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.*»
- ¹¹ *Tiempo de participación*, op. cit.; *Ha pasado un año* (editorial), *tipoGráfica* 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.
- ¹² Algunos de ellos son, lógicamente, aquellos referidos o escritos por los protagonistas de la experiencia Di Tella: Guido Di Tella, *La gráfica del Di Tella (1960/70)*, *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 7-8; Juan Andralis, *El «aura» del Di Tella*, *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 17-18. Otros provienen de voluntades más ligadas a lo académico: Silvia Fernández, *Ariadna y el hilo mágico*, *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 42; Nelly Schnaith, *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*, *tipoGráfica* 4, abril 1988, p. 26-29.
- ¹³ Por ejemplo: Eduardo López, *Ese oscuro objeto del diseño*, *tipoGráfica* 5, agosto 1988, p. 31. Aquí se pone en duda, aunque muy solapadamente, la posibilidad del diseño como «proyecto» en tanto racionalidad.
- ¹⁴ Al respecto: Carlos Venancio, *De urgencias e importancias*, *tipoGráfica* 6, noviembre 1988, p. 40.
- ¹⁵ Verón, Eliseo. *La semiosis social*. México, Gedisa, 2004.

Bibliografía:

- ANDRALIS, Juan «El 'aura' del Di Tella», *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 17-18.
- DI TELLA, Guido «La gráfica del Di Tella (1960/70)», *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 7-8;
- EDITORIAL «Ha pasado un año» (editorial), *tipoGráfica* 4, abril 1988, p. 5.
- FERNÁNDEZ, Silvia «Ariadna y el hilo mágico», *tipoGráfica* 3, diciembre 1987, p. 42
- LÓPEZ, Eduardo «Ese oscuro objeto del diseño», *tipoGráfica* 5, agosto 1988, p. 31.
- MALDONADO, Tomás «El diseño y la vida social» en *Boletín CEA* n 2, Buenos Aires, octubre, noviembre de 1949.
- SCHNAITH, Nelly «Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual», *tipoGráfica* 4, abril 1988, p. 26-29.
- VENANCIO, Carlos «De urgencias e importancias», *tipoGráfica* 6, noviembre 1988, p. 40.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social*. México, Gedisa, 2004.