

logramos detenernos unos pocos minutos para poder comprender algunos conceptos.

Pues pensemos que en la época de Justiniano no existían las agencias de publicidad para hacer campañas, sin embargo la comunicación a través de la imagen fue por demás efectiva. El cristianismo a través de un lenguaje simple y simbólico pudo expresar la esencia del dogma para las grandes masas analfabetas, y además logró ser el elemento cohesionador del imperio romano desintegrado en occidente por las invasiones bárbaras. Es decir, tuvo una importancia fundamental para occidente y sabiendo eso, tuvo que desarrollar una estrategia de comunicación.

Sin ninguna duda, Justiniano y los teólogos de ese tiempo fueron concientes de lo que significaba el ícono para un proyecto político y religioso, que sabemos, fue exitoso. La ley de jerarquía, la perspectiva invertida, la planimetría, la falta de apoyo de las figuras, la tendencia a no superponer imágenes en función de la claridad narrativa y otros códigos de ese lenguaje visual, fueron indicadores intencionales de un orden religioso y político que occidente adoptó.

A algunos diseñadores de finales del 1800, estos modos de representación de los cuales se ocupaba el arte, no les fueron desconocidos ni inútiles, ya que consideraban que en el arte había algo continuo, por lo cual cada acto de creación tenía siempre alguna herencia del pasado. Es decir, que ya para ellos en la creación había una especie de apropiación y resignificación de estéticas, aunque esto no fuera explícito. Tal es el caso, por ejemplo, de los diseños de Alphonse Mucha.

Sabemos por algunos historiadores que en la Navidad de 1894, Mucha estaba casualmente en la Compañía Impresora Lemercier haciendo trabajos de corrección para un amigo que había tomado licencia, cuando repentinamente, por no haber diseñadores disponibles, tuvo que hacerse cargo de un pedido urgente de la actriz Sarah Bernhardt. Si bien hasta ese momento el diseñador de sus afiches era Eugène Grasset, la urgencia de la obra teatral Gismonda que iba a presentarse para el Año Nuevo, le abrió un camino definitivo al éxito a Alphonse Mucha.

¿Por qué el afiche de Gismonda impresionó tanto a Sarah Bernhardt, qué tenía de original en su mensaje y su lenguaje?

Pues basta comparar el afiche con las imágenes de Justiniano y Teodora para ver que acertadamente Mucha utilizó toda la iconografía bizantina para decir sutilmente que la actriz era algo supraterrrenal, divino... Envolvió su silueta en una aureola contrastada en un fondo dorado que semejaba a un mosaico, mientras aplanaba y estilizaba su cuerpo hasta perder el apoyo en un plano que se fundía en valores tenues hasta el blanco o vacío. Toda una síntesis de los íconos cristianos se proyectaba en la imagen de la actriz.

¿Cómo esta diva no iba a reconocer la excelencia del diseño que Mucha le presentaba? Aunque ella no hubiera sido consciente de los recursos utilizados para tal mensaje, los íconos instalados en la cultura de occidente actuaban y se hacían comprender resignificados en el afiche. Sin embargo lo excelso, lo superior que impactaba en los espectadores no era algo casual ni inconscien-

te para Mucha, era producto de un acto de observación y reflexión sobre la historia que encontró su lugar y su momento justo para plasmarse.

¿Qué hubiera pasado de Alphonse Mucha si no hubiera tenido un conocimiento de la historia del arte y la construcción de sus lenguajes visuales, pero en especial del bizantinismo y el cesaropapismo del que tomó detalles exactos y totalmente reconocibles en sus afiches? Tal vez hoy no estaríamos hablando de él.

Lo que a veces parece “innecesario” es lo que permite ahondar en la profundidad de la creación. El destinar un tiempo a nutrirnos de procesos artísticos pasados, entendiendo las causas y los modos que llevaron a otros a generar diversas creaciones, es lo que nos da los recursos para que podamos crear lo que corresponda en nuestro justo momento.

Lo que a veces se cree “inútil” es lo que nutre el proceso de la creación y siempre es tiempo ganado en el futuro.

Resistencia y claridad

Jorge Gaitto

Nunca discutas con un idiota, la gente podría no notar la diferencia.

Kant

Siempre he renegado de la “justificación del proyecto”, durante todos estos años, a cuanto alumno tuve a mi alcance le he recomendado que trabaje con libertad, sin necesidad de dar ninguna justificación acerca de su accionar o de sus respuestas gráficas frente a un ejercicio de diseño. Por cierto también he insistido en evitar el planteo “memoria descriptiva”, ya que surge natural y lógica de la descripción literal del objeto gráfico que se está presentando y que por lo general, tenemos frente a nosotros.

En uno y otro caso, lo que terminarán ensayando, obligados, es a desentrañar un discurso inverso, literal y obvio, que les ayude a dar una buena coartada al hecho de diseño que acaban de cometer.

Estoy convencido que hay que trabajar en el proceso, desde el ajuste, el señalamiento y la guía, hasta la puesta en crisis, esto servirá para reflexionar y rectificar o ratificar el rumbo, el pensamiento o el partido, que servirá como base y sustancia a la memoria y el desarrollo del proyecto.

Siguiendo una traza más razonable, prefiero trabajar en una línea que los ayude y favorezca; que resulte conciente y se transforme en una posibilidad metodológica frente a problemas similares.

Aún cuando el “método” sea un producto del azar, el autor debe ser conciente de este hecho, y evaluar el resultado, que deberá ser siempre ajustado al requerimiento, y no otra cosa.

¿Por qué empeñarnos en la complejidad, cuando podemos ser simples? Si el *brief* es ajustado, si el programa es correcto, si las ideas son claras y la demanda es concreta, el camino está allanado.

Frente a esta postura, me resulta por lo menos urticante, cierto tipo de prácticas en “profesionales del diseño”,

donde mediante ardidés textuales y escabrosos laberintos multiformes intentan convencer a quien corresponda, que el azul utilizado en su diseño es la resultante de aplicar una fórmula sencilla, que rara vez se olvida y que implicaría dotar a este humilde color de una carga comunicacional altamente significativa emparentada con la nobleza, la bondad, la humildad, el prestigio y vaya a saber uno que otro valor, utilizado siempre a conveniencia. Del mismo modo se plantea seriamente el caso de dotar y exigir, en consecuencia, a una fuente tipográfica valores tales como señorío, confianza, desarrollo, jerarquía, rapidez, solvencia, simpleza, y tal vez, si queda lugar, legibilidad.

Respecto de los “emergentes” morfológicos, sería necesario un tratado específico, que lejos de estar sustentados en aquellas teorías de la percepción desarrolladas hace ya algún tiempo por gente como Rudolf Arheim, se disparan hacia nuevos horizontes, pero adaptables, es bueno reconocer. Aquí es donde todo se vuelve maleable, pero con cierta rigidez. Todo es duro, pero blando a la vez; cerrado pero con apertura; estable pero con movimiento; singular, pero plural; y otras incongruencias por el estilo.

Entonces, ¿No sería más franco y saludable, no sería mejor en definitiva un planteo más humilde y creíble, donde la croma utilizada haya surgido de un situación ligada al mayor y mejor contraste, o si acaso por simple analogía, o por diferenciarse de la competencia?

¿No suena más creíble, un desarrollo morfológico a partir de una búsqueda centrada en la síntesis formal, en la proporción; o por oposición entre el estudio de la *gute form* de Max Bill en la Escuela de Ulm, y el *serendipity* o hallazgo fortuito referenciado por el sociólogo Robert Merton en 1957?

En relación a la tipografía, no sería poco pedir que tenga un buen rendimiento en distintos cuerpos, que acompañe al signo o que lo enfrente, que tenga un buen desarrollo de variables y una caja amplia, o simplemente por que sí, si es que así lo desea.

Debe ser tan duro y lastimoso tener que buscar una justificación a ese hecho de diseño, para convencer con texto, lo que no se sostiene con su propio discurso, que yo creo que será mejor que, por lo menos a mí, no me expliquen nada.

“Los mundos nuevos deben ser vividos antes de ser explicados” Alejo Carpentier (1904-1980)

Y esto no es simplemente un planteo o una postura frente a una discusión, es la convicción que algo se puede hacer, al respecto refiero el sugestivo título de una desaparecida publicación editada en la FADU, UBA, en 1994 por G. Valdés de León: *Otro diseño es posible*.

Como apertura, tratando de aportar soluciones y no quedarnos en el planteo del problema o mejor decir en el “estado de arte”, considero conveniente revisar, volver a leer, o leer por primera vez, si aún no se hizo, lo que entiendo es bibliografía fundamental.

O en todo caso recordar, con todas las acepciones terminológicas posibles, inclusive la que aporta Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos*: Recordar, Re Cordis, Volver a pasar por el corazón.

Punkt und Linie zu Fläche (Punto y línea sobre el plano), éste es el título del famoso libro escrito por Wassily

Kandinsky (1866 Moscú / 1944 Neuilly-sur-Seine), durante la etapa en que trabajó como profesor en la Bauhaus. En él se advierte el claro predominio de la mentalidad racionalista del que estaba imbuida la famosa escuela de Weimar. De acuerdo con su postura teórica, toda composición se debe articular en base a las tensiones dinámicas surgidas de la combinación de los tres elementos básicos, el punto (como elemento primigenio de una tensión en reposo), la línea (como fuente de energía direccional) y el plano (como campo donde se han de organizar o componer las tensiones). Para Kandinsky, esas tensiones deben responder a los impulsos surgidos de una necesidad interior libre, no referencial, sustentada exclusivamente en su propio lenguaje (el de los elementos básicos y el del color como poseedor y evocador de sonidos y emociones). Fruto de estas teorías, surgen una serie de pinturas de claro rigor geométrico, en las que Kandinsky conjuga equilibradamente puntos de configuraciones y tamaños diversos con elementos lineales de características diferentes, combinados con los colores primarios y sus complementarios. Estas obras corresponden a la segunda etapa de la producción artística de Kandinsky, la que cubre desde 1921 hasta 1944, año de su muerte.

En 1912, se publica en Munich: *Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte), que Kandinsky escribe en 1910. En él se concentra toda la poética en alianza con un discurso filosófico, y teje filiaciones entre el discurso pictórico y el musical. El texto se gesta a un tiempo como síntesis y programa de trabajo.

¿No se ha tomado de la lingüística, acaso, la minuciosa clasificación de las figuras retóricas? Desde su adaptación, se ha trabajado para el análisis sintáctico y semántico de las piezas comunicacionales, y han aportado claridad y la posibilidad de nuevas miradas.

El diseño debe acabar por (de) generar su teoría, pero no será sin los invalorable aportes de la historia, sea para aceptar y adaptar, sea para enfrentar y generar nuevas miradas desde su hacer comunicacional.

“Ocurre que no es un color locamente verdadero desde el engañoso punto de vista realista, sino un color sugestivo de una emoción cualquiera de ardor de temperamento” (Van Gogh, 8 de septiembre de 1888).

Las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo, (Cartas a Théo) escritas con asiduidad a lo largo de veinte años, constituyen simultáneamente una autobiografía, y una confesión de estética invalorable. Resulta una fuente inagotable de recursos, su lectura se vuelve imprescindible, genera una apertura al extraordinario mundo de la percepción, la sensibilidad y la creación.

En la revisión no puede faltar otro extraordinario maestro del color como Eugene Delacroix (1798-1863), de quien Paul Mantz luego de visitar su exposición escribió: “yo no sabía que se podía ser tan terrible con el azul y el verde”.

Está más que claro que estamos hablando de pintura, pero también está claro que estamos hablando de diseño.

Frente a la confusión general, y la deshonestidad proyectual, resistencia y claridad.

Referencias bibliográficas

- Galeano, Eduardo (2003) *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Kandinsky, Wassily (1920). *Punkt und Linie zu Fläche* (Punto y línea sobre el plano) Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Kandinsky, Wassily (1912). *Munich, Uber das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte). Andromeda, 1997.
- Marc, Franz y Kandinsky, Wassily: *Correspondencia* (Prol. Francisco Calvo Serraller), Editorial Síntesis S.A., 1994.
- Valdés de León, Gustavo Adolfo (1994). *Otro diseño es posible*. Cátedra Valdés, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Van Gogh, Vincent: *Cartas a Theo* (1888) Editorial Paidós, 2004. España.

¡Los alumnos no leen!

Carmen Galbusera Testa

¡Los alumnos no leen! Esta frase, dicha con frecuencia y distintos grados de dramatismo, es habitualmente escuchada y comentada por nosotros los docentes universitarios, cuando nos reunimos para intercambiar impresiones y apreciaciones acerca del curso de nuestros procesos didácticos y pedagógicos, y muestra una parte de nuestra preocupación actual por las características del perfil y de la formación de nuestros alumnos, a quienes consideramos en consecuencia faltos de suficiente capacidad de interpretar textos, sintetizar, elaborar, conceptualizar, etc., a partir de la lectura de bibliografía que les proveemos desde nuestra cátedra o cualquiera sea el espacio académico donde ejercemos nuestra actividad docente, ya que vale la aclaración, la falta de lectura se refiere a textos literarios, ensayos, novelas, cuentos, poesía, provenientes de la literatura “tradicional”.

Pero he decidido no conformarme con esa opinión tan taxativa que varias veces me he escuchado decir, por cierto con una connotación negativa, pues que no queden dudas: que “¡Los alumnos no leen!” Es un comentario sin duda utilizado para expresar nuestro pesimismo y desazón frente a los avances de la tecnología globalizada en la era digital e informática y sus efectos en la formación de nuestros niños y jóvenes. También, y en consecuencia con esta falta de hábito de lectura y su reemplazo por nuevas formas hiper-textuales de construir conocimientos, algunos colegas docentes expresan que las mentes de nuestros alumnos resultan por lo tanto “fragmentadas”...

Que he decidido no conformarme significa que me he propuesto intentar indagar un poco más allá de la superficie de la aseveración, y esto es debido a que yo misma he empezado a sospechar, o a poner en duda, que esta afirmación sea totalmente cierta, y además, que así como está planteado, tenga efectos negativos y deformantes de la intelectualidad de nuestros estudiantes.

Pero, ¿Es realmente necesario que los jóvenes lean? La necesidad y la urgencia de la lectura se han convertido ya en un lugar común del discurso educativo y hasta de la charla cotidiana.

Uno de los aspectos a considerar en variadas fuentes de información que he consultado acerca de este debate es el de las “crisis de la lectura” y “crisis de lectores”, y algunos factores más o menos relacionados: índices de hábitos de lectura en nuestra sociedad, influencia de nuevos medios de comunicación, el futuro del libro y de las nuevas tecnologías...

En segundo lugar, el papel de la escuela como institución en la que la propia sociedad ha delegado gran parte de la responsabilidad en cuanto a la eficacia de este aprendizaje...

¿Existen realmente tales “crisis de la lectura” y “crisis de lectores”?

No hace mucho tiempo, aunque no recuerdo dónde, leí que son innumerables las ocasiones que, al final del día, cualquier individuo socializado recurre en sus prácticas cotidianas a las técnicas lectoras. Desde la lectura del boleto de colectivo, tren, subte, que ha tomado para ir a su actividad, después de haber leído tal vez, en su casa, las instrucciones de un folleto o las noticias en el diario o en la TV, un mensaje de texto en su celular, un resumen bancario o de haber escrito algunas notas o tareas para hacer. Y dicho mecanismo se repite en los niños, cada vez que reconocen la etiqueta de la botella de jugo o de leche, cuando miran los carteles de publicidad en la vía pública o cuando llegan a su clase y deben dejar su abrigo en la percha donde figura su propio nombre.

Es decir, salvo el caso del analfabeto, aquél que no ha accedido nunca a esta forma específica del aprendizaje humano, el resto de los humanos socializados recurrimos con mayor o menor frecuencia, con mayor o menor dominio, a la lectura y a la escritura.

Cuando se habla de “crisis de la lectura”, solemos asociar ese concepto con los hábitos relacionados con la literatura, con el acceso y el conocimiento de las obras y autores clásicos y/o actuales, con los cambios de gustos e intereses en los lectores, y muchas veces combinamos estos factores con las ventas de libros o con la frecuencia en el uso de las bibliotecas. Y esto es así porque también está evolucionando el modelo de lector, como concepto vinculado a la capacidad para gozar con el acceso a las grandes obras literarias, para emocionarse y conmoverse con las creaciones artísticas basadas en el uso de la palabra, y vinculado también con la búsqueda del contacto sensible con los libros como soportes, y encontrar en ellos elementos para un goce sensible.

Dentro de esta evolución de los hábitos de lectura y escritura, solemos realizar comentarios del tipo: “antes los jóvenes leían más que ahora”, o que en un “ambiente urbano o social más favorecedor se lee más que en un ambiente rural o desfavorecedor”... Si bien estas afirmaciones pueden ser ciertas, no sería inoportuno un replanteo crítico de ciertos lugares comunes, pero, sobre todo, no perder de vista que la lectura y la escritura conforman un instrumento al servicio del desarrollo humano y que la propia sociedad, más que imponer o prestigiar un uso determinado, debe responder a la exigencia de crear las mejores condiciones para que cada lector o escritor pueda aprovechar en su beneficio las inmensas posibilidades de tales técnicas en su desarrollo personal. Es inevitable, por lo tanto, cambiar las imágenes o esquemas acerca de lo que entendemos por “lector culto”, a favor de un lector