

Tras los rastros del hacer. Una aproximación al diseño en la periferia de la periferia



Gisela Here*

Palabras clave: periferia - conurbano - vanguardias - diseño

Bordes, contornos, límites, periferia. Distintos nombres para nombrar un mismo y extenso territorio cuya denominación tiene sus orígenes en una mirada occidental y burguesa, hija del binomio desarrollo/subdesarrollo. Hablamos de un escenario en el que habitan tensiones que se definen en batallas culturales entre la resistencia o la asimilación del pensamiento monolítico de los centros urbanos. Si nos posicionamos desde la cultura local hegemónica –que desde el siglo XIX ha situado el foco en Europa y Estados Unidos–, Latinoamérica no ha sido más que un espacio ligado a la exotización de sus propias manifestaciones culturales, paradójicamente, en el interior de su propio territorio. Esta tendencia ha dominado también la tradición académica, construyendo una imagen de lo Latinoamericano que se materializa con el concepto de “periferia”, en una clara intención de edulcorar aquello que anteriormente había sido denominado “tercer mundo” o “subdesarrollo”.

Si bien mucho se ha escrito a nivel macro, partiendo de la mirada de ese “centro”, podríamos deducir que si trasladamos esta problemática a una escala más pequeña, en nuestro país (asumiendo nuestra condición periférica) la mirada del “centro” estaría instituida en la Ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, tendríamos aquí otra periferia: una *periferia de la periferia*. Con esta definición, nos referimos

* Diseñadora Gráfica y Magíster en Diseño Comunicacional (FADU/UBA). Docente de Historia del arte y el diseño, UNPAZ. También da clases en UNDAV y FADU/UBA.



al conurbano en tanto compone una periferia dentro de otra periferia más vasta. De este modo, esos anillos irregulares que se desplazan bordeando los límites del centro urbano configuran una transición como un abismo cuya escala es directamente proporcional a la lejanía con este.

La *periferia de la periferia* existe y nadie puede negarlo. Late en los bordes del borde, se cose a sí misma en los límites del límite y se expande para tejer realidades propias, vínculos e identidades que dialogan de manera difusa –pero rítmica– con las lógicas del centro. En este contexto, las visualidades generadas en la *periferia de la periferia* no constituyen una trivialidad, mucho menos una cuestión de superficie, sino que encarnan identidades revisitadas, historias de victorias pero también de carencias, recuerdos de un pasado pujante y una existencia que se reinventa a sí misma constantemente con cada día.



En este sentido, entendemos que si de visualidades hablamos, la disciplina del diseño ocupa un extenso terreno de acción que nos permitiría pensar las particularidades de las manifestaciones gráficas originadas en el seno de la *periferia de la periferia*. Sin embargo, nos preguntamos desde qué posicionamiento es necesario concebir el diseño para tal objetivo, teniendo en cuenta que en nuestro país la herencia disciplinar es de corte eurocéntrico y proyectual. En consecuencia, es fundamental asumir que el diseño emerge como la manifestación de un “proyecto moderno”,¹ democrático y revolucionario, con una fuerte impronta utópica y universalista. Esta condición histórica de la disciplina resulta clave a la hora de posicionarnos como sujetos capaces de mirar desde esa lente las manifestaciones gráficas conurbanenses.

Es por eso que consideramos que es necesario poner en crisis este posicionamiento, pues la *periferia de la periferia* encarna historias y tramas complejas que exceden la pretensión universalista de la tradición moderna del diseño. Entonces nos preguntamos: ¿qué significa entender el diseño en la *periferia de la periferia*?

Los avatares de diseñar en y para la *periferia de la periferia*

La propia experiencia como diseñadora, nacida y criada en el conurbano oeste, adquiere la suficiente relevancia como para producir un giro momentáneo y escribir parte de este ensayo en primera persona. Sin mayor preámbulo diré que, desde muy temprana edad, pude conocer una mínima faceta de la realidad gráfica de la *periferia de la periferia* a partir del oficio de las imprentas barriales y de las letras que tomaban vida propia y mutaban en los sellos y letrógrafos que usábamos en el almacén de mis padres.

Sin embargo, lo particularmente potente para detectar lo distintivo del diseño de la *periferia en la periferia* fue el oficio de cartelista de mi tío Rolando, quien a pocas cuadras del hogar paterno daba vida a carteles en letras volumétricas de chapa y neón. Si había algo que le sobraba a mi tío era oficio, pero un oficio que era mitad intuición y mitad virtuosismo de la técnica del corte y ensamblaje de materiales. Recorrer el barrio y reconocer los carteles que él había hecho hacía que mi mirada esté constantemente pendiente del paisaje y de cada detalle visual del entorno.

Tal vez haya sido ese interés temprano en la tipografía lo que me condujo a estudiar Diseño Gráfico durante la segunda mitad de los noventa, en la Universidad de Buenos Aires. Con gran esfuerzo, mis padres lograron financiarme los primeros años de la carrera para, más tarde, comenzar a autosustentarme mediante trabajos en imprentas y centros de copiado barriales. Dicha experiencia, forjada hace ya veinte años a las puertas de la crisis de 2001, dejó marcas respecto a entender una vida atravesada por la academia, por un lado, y el diseño como un oficio que se construye en un taller, por otro.

¹ Maldonado, T. (1984). El proyecto moderno. En *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, pp. 61-62.



Esto tiene su síntesis en una tensión irreductible entre las enseñanzas y las visualidades propias del centro y las vivencias en el interior de la *periferia de la periferia*. El borde del borde, transitado una y otra vez durante años, significó asumir mi existencia en dos lugares al mismo tiempo, con la sensación de no pertenecer a ninguno. Diseñar en la *periferia de la periferia* significó reflexionar sobre los vaivenes de ese diálogo con el centro. Y poder comprender que lo propio del territorio excedía cualquier práctica y teorización aprendida en el contexto institucional de una universidad de los centros urbanos. De algún modo, traer aquello que era legitimado en el centro para ser aplicado en la periferia suponía, en primer lugar, lo que Gui Bonsiepe denominaba un acto de “mímesis” y, en segundo lugar, anular el peso de una tradición conurbana fundada en el hacer y los oficios.

Es a partir de esta anécdota que surge la necesidad de investigar qué es lo propio del diseño en la *periferia de la periferia*, cuáles son sus lógicas internas y las particularidades que lo diferencian del diseño de los centros urbanos. Tal vez este ensayo no logre dar respuesta a todas las preguntas aquí planteadas, pero sin lugar a dudas, configurará el terreno para poder responderlas y elaborar futuras afirmaciones.

Las limitaciones de una definición universal del diseño

El teórico y diseñador graduado en la ya mítica Escuela de Ulm, Gui Bonsiepe, en una de sus más importantes obras llamada *El diseño de la periferia*, ha reflexionado sobre las tensiones existentes entre lo que se diseña en los países centrales y la producción local de la periferia. El autor afirma que la periferia ha adoptado, por lo general, una política de mímesis respecto de lo que se produce en el centro, entendiendo esta acción como una “corriente benevolente del paternalismo central”.²

Según Bonsiepe, esta realidad responde a una concepción del diseño como entidad monolítica, en la que no pueden diferenciarse las realidades intrínsecas que hacen a los contrastes entre centro y periferia. Dicha reflexión nos conduce nuevamente a pensar sobre nuestro territorio. Se vuelve una necesidad poder entender el lugar en el que el diseño se asienta y si, efectivamente, una definición universal y monolítica del diseño es pertinente.

² Bonsiepe, G. (1985). *El diseño de la periferia*. Barcelona: Gustavo Gili.

En primer lugar, pensar en el advenimiento del diseño como disciplina profesional en Argentina remite a una raigambre de corte proyectual y eurocéntrica (heredera de las vanguardias históricas y las escuelas de Bauhaus y Ulm) que no podría ser tal sin la figura del artista plástico y diseñador Tomás Maldonado, artífice y “nexo” entre el arte y el diseño, quien impulsó la emergencia de los diseños en pleno desarrollismo económico durante las décadas del cuarenta y cincuenta.³



Ahora bien, ¿qué resonancias puede llegar a tener esta tradición en lo que hemos denominado *periferia de la periferia*? Podríamos argumentar que dicha tradición ha sido la base de la enseñanza del diseño en gran parte de las universidades del país, extendiéndose incluso a las universidades del conurbano. De todos modos, esta cuestión no es suficiente para pensar una aproximación que explique lo propio de las manifestaciones gráficas en el territorio. Es decir, si bien la tradición del diseño en Argentina tiene sus fuentes en las ideas forjadas en los centros urbanos, nos preguntamos otra vez si en la *periferia de la periferia* dicha tradición resulta pertinente a la hora de pensar sus particularidades. Consideramos que es preciso concebir una genealogía alternativa del diseño, un origen que sea consecuencia endógena de los propios procesos de la *periferia de la periferia*.

Es en este punto en el que se vuelve necesario plantear una primera hipótesis: el diseño en la *periferia de la periferia* tiene sus inicios en la tradición de ciertos oficios, como ser el de tipógrafo, cartelista o letrista. Entender la producción visual desde esta perspectiva excede los estándares de la disciplina y una definición universal del diseño. En todo caso, dicha producción adquiere su propio sentido en el interior de una comunidad diversa en relación con los vaivenes económicos, políticos y sociales del Gran Buenos Aires y su constante diálogo con el centro.

³ Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, pp. 113-136.

El diseño a partir del hacer y los oficios

En una polémica conferencia dictada en 1995, cuya temática principal era “El rol social del diseño”, el diseñador y crítico Norberto Chaves afirmó que el diseño no es ni más ni menos que un oficio.⁴ “El diseño gráfico es sólo un oficio, carece de meta propia, no posee otro objetivo que el que sus actores le imponen”,⁵ sostuvo Chaves, desatando así una polémica en torno a la concepción tradicional del diseño profesionalizado como institución monolítica.

Si bien los dichos de Chaves pecan de cierto reduccionismo pues elude la importancia de la formación teórica en los diseñadores y coloca a la disciplina en un lugar apático y pasivo, sus declaraciones no dejan de resultar un disparador que nos impulsa a reflexionar en torno a la relación del diseño con los oficios.

En un contexto particular, con historias e identidades diversas como lo es la *periferia de la periferia*, hemos llegado a la conclusión de que se necesita pensar al diseño desde un lugar alternativo, que implique una revalorización de los oficios, pues es notorio el hecho de que la génesis de las manifestaciones visuales tenga una impronta que la emparenta al dominio de los oficios gráficos más que al arte y lo proyectual.



4 Chaves, N. (2001). *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Gustavo Gilli, p. 89.

5 *Ibíd*, p. 90.

En este sentido, entran en crisis las definiciones modernas del diseño, incluso las más contemporáneas, ligadas a la reivindicación de las culturas populares bajo el ala del posmodernismo. El hacer y los procedimientos materiales son la base de la existencia de estas expresiones gráficas que podríamos considerar *piezas de diseño*, en tanto y en cuanto expresan visualmente determinada organización visual en un soporte para comunicar algo. Desde el dominio de una técnica, ya sea digital o analógica, hasta la improvisación espontánea sobre un soporte callejero, el hacer está presente para salirse de las lógicas proyectuales en un terreno en donde la espontaneidad domina la escena.

De mirar el diseño a través de los diálogos y juegos hegemónicos

El teórico y crítico de arte paraguayo Ticio Escobar⁶ sostiene que al campo del arte latinoamericano es necesario entenderlo como una serie de “cadenas de hegemonía”, en donde las principales ciudades, como Buenos Aires y San Pablo, asumen el rol de submetrópolis de los países centrales.⁷ A partir de estas, a su vez, se dispara una serie de juegos de hegemonía (de imágenes) hacia las pequeñas ciudades, en tanto las *periferias de la periferia*.

Desde este posicionamiento, es posible trazar una analogía con el diseño, para así dilucidar el hecho de que diseñar en la *periferia de la periferia* implica, en primer lugar, asumir una genealogía arraigada en los oficios, y por otro lado, tener en cuenta la tensión permanente –a modo de “cadenas de hegemonía”– en relación con el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires.

En este punto, podemos entender las manifestaciones visuales que acompañan el paisaje conurbanense en la contemporaneidad en dos sentidos. Primero, como afirmación de una diversidad que tiene su origen en la acumulación de capas históricas de una tradición arraigada, tanto en los oficios como en un nivel simbólico materializado, en tipografías e iconografías que han sido apropiadas (o aprehendidas) en ese juego hegemónico que se establece con el centro. Segundo, como aquello que Bonsiepe entiende en tanto “mímesis” de lo producido en el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires.

⁶ Crítico de arte, docente, fue secretario de Cultura durante la presidencia de Fernando Lugo (2008-2013). Actualmente, dirige el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (Asunción, Paraguay).

⁷ Fernández, J. (2013) : *Ticio Escobar y las claves del arte popular*. (entrevista). Recuperado de <http://cartografiasartecontemporaneo.blogspot.com/2013/04/ticio-escobar-y-las-claves-del-arte.html>

Un tercer sentido o la exotización de la *periferia de la periferia*



Si pensamos las manifestaciones visuales de la *periferia de la periferia* en dos sentidos, resta agregar una tercera dimensión que personifica la mirada del centro urbano hacia el conurbano. Una mirada que se instala con una óptica propia para hacer una lectura en la que la *periferia de la periferia* significa una otredad lejana, salvaje, pero irresistiblemente fresca y espontánea.

Analizando el caso macro que va desde los países centrales hacia los países periféricos, Gui Bonsiepe califica este movimiento de “esnobismo al revés”. Según el autor, esta postura es el reflejo de la necesidad de búsquedas alternativas en aquello que para el ojo de las metrópolis significa la “inocencia” de un paraíso perdido.⁸

Trazando el paralelo y llevándolo a nuestro territorio, en la última década se ha vivido en el diseño del centro cierta reivindicación estetizante de lo que, desde la mirada de la metrópolis, significa la visibilidad de la *periferia de la periferia*. Esto es, la apropiación de manifestaciones gráficas espontáneas, de determinados sistemas de impresión, y del cartelismo hecho a mano alzada. Esta tendencia no sería otra cosa más que la expresión de cierto descontento de los diseñadores respecto de lo que les ofrece el centro, materializada en cierta idealización exotizante del conurbano. Como bien lo expresa Bonsiepe, “basta con echar una mirada a la compleja realidad del Submundo Periférico para desvirtuar esta imagen idílica e idealizada”.⁹

8 Bonsiepe, G. (1985), *op. cit.*, pp. 18-19.

9 *Ibíd.*

Tal como podemos ver en las imágenes adjuntas, existe una mirada que exotiza al mismo tiempo que estetiza algo que, originalmente, fue producto de una realidad completamente ajena al lugar donde se la aplica. En otros casos, la apropiación es solo formal y visual: a modo de cáscara se toma la envolvente para vestir piezas cuyo sentido y función no tienen nada que ver con el contexto del que fueron extraídas.

En suma, cabe destacar el hecho de que este diálogo entre la *periferia de la periferia* y el centro urbano, más allá de la exotización y la permanente apropiación y resignificación de elementos e íconos tanto de un lado como del otro, establece el contraste entre realidades disímiles cuyas diferencias se materializan en el hacer visual. Entender el contexto sociopolítico de estas realidades excede los límites y el enfoque de este ensayo, sin embargo, eso no quita la posibilidad de colocar, en ese campo, parte de la coyuntura social que atraviesa la *periferia de la periferia* en su relación con el centro urbano.

Hacia los rastros del hacer en las manifestaciones gráficas



Para finalizar, quisiéramos retomar aquellas dos direcciones que encaran las manifestaciones visuales en la *periferia de la periferia*. Habíamos dicho que una de ellas se materializa como afirmación de una diversidad, en una acumulación de capas arraigadas en los oficios y en el nivel simbólico de tipografías e iconografías apropiadas en ese juego dialógico que se establece con el centro urbano. Este tipo de manifestaciones reflejan, por un lado, la persistencia y reafirmación de los oficios en tanto génesis de los diseños en la *periferia de la periferia*. Por otro lado, significan además, la necesidad comunicacional como función social en torno a un colectivo diverso, en donde la acción de diseño no pasa por la funcionalidad ni por un programa proyectual, sino por la inmediatez y la franqueza de un hacer gráfico.

Una segunda dirección de las manifestaciones visuales es la que Bonsiepe entiende en tanto “mímesis” de lo producido en el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires. Si bien es posible entender

esta dirección en función de la técnica digital y de los medios de impresión que habilitan un menor costo, lo cierto es que estas visualidades surgen como repetición de lo existente en el centro urbano. El uso de determinados clichés gráficos como ser las misceláneas, los juegos tipográficos en caja y ciertos efectos visuales en las fotografías, son la manifestación de tendencias o modas propias del centro que se reproducen acríticamente en la *periferia de la periferia*.

En síntesis, podríamos decir que el diseño en la *periferia de la periferia* es heterogéneo y diverso, pero al mismo tiempo, manifiesta en distintas capas de temporalidades las huellas de una tradición ligada a los oficios gráficos, que persisten y resisten como la herencia de un hacer artesanal, espontáneo y popular que ocupa el espacio público para devenir en marcación social, en constructor de identidades, y en aquello que habla de una historia bordada en los bordes, un relato periférico en la propia periferia. Una historia que es ajena a quien no habita o habitó ese límite y que, de algún modo, se convierte en un eslabón necesario a desentrañar para los futuros diseñadores de nuestra *periferia de la periferia*.