

tipoGráfica | Revista de diseño

AÑO XVIII - AGOSTO, SEPTIEMBRE

BUENOS AIRES, ARGENTINA, 2004

tpG 62

LENGUAJE ROBIN KINROSS Signos, escritura, tipografía

ENSAYO CHRISTIAN FERRER El todo y las partes

CONTEXTO CLAUDIA KOZAK Graffiti-esténcil en Buenos Aires: la imagen contra la pared

TIPOGRAFÍA THOMAS PHINNEY La experiencia OpenType

HISTORIA CLAUDE LECLANCHE-BOULÉ El espacio del juego constructivista y el espacio de la vida

EDUCACIÓN Y SEGURIDAD

ZALMA JALLUF

En los últimos años Latinoamérica ha vuelto a ser identificada con los viejos emblemas que alguna vez propiciaron el campo para su dominación. Desde el norte hacia el sur la violencia social denuncia los mismos síntomas. La educación ha dejado de guiar la política de los estados, de inspirar el proyecto de las naciones, para ser el resultado privado de esfuerzos particulares o loables voluntarismos. Autista, la economía se fue proclamando un fenómeno causal que impone su cultura, dejando de ser manifestación de una programación social. La justicia, crónicamente sospechada, trabaja entonces en la promoción de la injusticia. La corrupción se cristaliza en una inseguridad que socava los cimientos de una sociedad en lucha por crecer, esquivando la historia repetida de las falsas opciones que se ofrecen necesarias para mantener el orden: o las opresiones internas o las invasiones externas; o el dominio de los gobiernos totalitarios o la seudosoberanía de la vigilancia política. La inestabilidad dejó lugar a la consigna actual de la inseguridad; es la endemia de nuestro subcontinente.

En ese contexto, y después de diez años del más salvaje neoliberalismo, la mitad de los niños de la Argentina hoy son pobres, sin acceder a una educación completa y con un futuro de exclusión y desarraigo. La violencia social es apenas un índice de la que se proyecta cuando el futuro de esos niños se arreme a poblar el paisaje de la realidad.

Sin embargo, Latinoamérica tiene la riqueza de las experiencias vastas, múltiples y compartidas, simultáneas y brutales. Su independencia es tan joven como presente la memoria de la colonización. Y en ese referendo con un pasado tan inmediato, hay evidencia de que sólo la educación masiva y sistemática, popular y de excelencia, logró crear en nuestras naciones ciertos milagros generacionales de cuyos frutos todavía hoy nos alimentamos. No es la riqueza natural ni la prodigiosa geografía de nuestro subcontinente, no es la capacidad natural de proveer de alimentos al mundo, no son los vírgenes paisajes; es la educación en todas sus instancias, desde la alfabetización hasta el desarrollo autónomo científico, el que ha permitido y podría permitir frenar la cadena de los sucesos que pronostican un futuro poco venturoso.

La educación es el primer aliado; no podemos pensar en otro recurso para renovar la posibilidad de ser en Latinoamérica y oponer, al reinado de las corporaciones que modelan mercados, un equilibrio que involucre los destinos colectivos e individuales de todo un continente.



Signos, escritura, tipografía
ROBIN KINROSS

El lenguaje hablado, el principal tema de investigación de la lingüística saussureana, frente al lenguaje escrito o visible y sus condiciones materiales de producción.

10



Las partes y el todo
CHRISTIAN FERRER

La pornografía es una metáfora oculta que ejerce presión sobre conductas que no sólo se vinculan con las industrias del cuerpo y su representación sino también con otros géneros mediáticos.

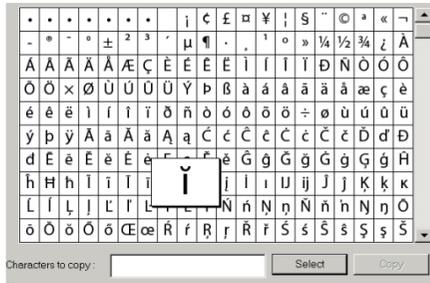
18



Graffiti-estencil en Buenos Aires: la imagen contra la pared
CLAUDIA KOZAK

El estencil es una técnica gráfico-testimonial que puede verse en el escenario público como una práctica provocativa para la mirada.

22



La experiencia OpenType
THOMAS PHINNEY

La elaboración de un formato de fuente único que incorpora lo mejor de Type 1 y TrueType y articula diferentes plataformas de uso.

28



El espacio del juego constructivista y el espacio de la vida
CLAUDE LECLANCHE-BOULÉ

La finalidad del movimiento ruso, iniciado por Vladimir Tatlin en 1920, fue extender el espacio de representación a los procesos sociales colectivos.

34

DIRECTOR
Rubén Fontana
Representante de la Asociación Tipográfica Internacional (ATyPI) en la Argentina

CO-DIRECTORES
Pablo Fontana / Soledad Fontana / Zalma Jalluf

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Marta Almeida

DISEÑO GRÁFICO
Lucas D'Amore

SUSCRIPCIONES
María del Carmen Varela

FOTOGRAFÍA
Nicolás de la Fuente

PÁGINA WEB
(bi)gital»

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Marta Castro

TRADUCCIONES
Peggy Jones / Martín Schmoller (inglés)
Evelyn Gerson (alemán)

ASESOR ADMINISTRATIVO
Esteban Ramírez

COLABORADORES
Cristina Calderaro **DISEÑO**
Calígrafos de la Cruz del Sur **AGENDA**
Griselda Flesler **ARCHIVO**
Mónica Gruber **EDUCACIÓN**
Lucas López **DE CULTO**
Daniel Roldán **ENSAYO**
Alejandro Ros **NOVAGRÁFICA**

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
María Laura Chiesa y Leonardo Spinetto **INFORMA**
Liliana Daviña **SEMIÓTICA**
Víctor García **BIBLIOGRÁFICA**
Mónica Kirchner **BIBLIOGRÁFICA**
Christian Le Comte **HISTORIA**
Eduardo Manso **TIPOGRAFÍA**
Roberto Márquez **INFORMA**
Eleonora Molina **INFORMA**
Eduardo Rodríguez Tunni **INFORMA**
Bettina Ulrich **CONTEXTO**
Mercedes Urquiza **INFORMA**
Diego Vainerman **TIPOGRAFÍA**

Fotografía de tapa: Focus

tpG ES UNA PUBLICACIÓN PRODUCIDA POR Fontanadiseño
Viamonte 454, 6° 12
C1053ABJ Buenos Aires, Argentina
TEL (54 11) 4311 1568
FAX (54 11) 4311 6797
E-MAIL info@tipografica.com
WEB www.tipografica.com

Los artículos firmados no expresan necesariamente la opinión de tpG y los editores no asumen responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Se permite la reproducción total o parcial del material de esta publicación que no lleve el signo © (copyright), siempre que se cite el nombre de la fuente (revista tpG), el número del que ha sido tomado y el nombre del autor. Se ruega enviar tres ejemplares de la publicación del material citado.

La tipografía utilizada para la composición de esta revista es Fontana no®: regular, bold, itálica y versalita; y Andralis no®: regular, itálica y versalita.

La tapa de esta publicación se imprime sobre papel ECONATURAL 250 g/m². Su interior, sobre LEDGER 115 g/m² y DAPPLE 120 g/m², todos ellos de ArjoWiggins | WITCEL.

Películas: dot prepress
Impresión: AGI
Impreso en la Argentina
Registro de propiedad intelectual n° 300103
ISSN 0328-7777

COMITÉ ASESOR
FÉLIX BELTRÁN México DF (México)
GUI BONSIPEE Colonia (Alemania), Florianópolis (Brasil)
NORBERTO CHAVES Barcelona (España)
JORGE FRASCARA Edmonton (Canadá)
ANDRÉ GÜRTLER Basilea (Suiza)
VICTOR MARGOLIN Chicago (Estados Unidos)
ALEXA NOSAL Nueva York (Estados Unidos)
MARTIN SOLOMON Nueva York (Estados Unidos)
YVES ZIMMERMANN Barcelona (España)

CORRESPONSALES
FÉLIX BELTRÁN México DF (México)
PABLO COSGAYA Rosario (Argentina)
NORBERTO CHAVES Barcelona (España)
SILVIA FERNÁNDEZ Colonia (Alemania), Florianópolis (Brasil)
HUGO KOVADLOFF San Pablo (Brasil)
EDUARDO LÓPEZ Mendoza (Argentina)
VALENTINA MANGIONI La Plata (Argentina)
DIEGO VAINESMAN Nueva York (Estados Unidos)

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN DE tpG EN TODO EL PAÍS
tipoGráfica
Viamonte 454, 6° 12
C1053ABJ Buenos Aires, Argentina
TEL (54 11) 4311 1568
FAX (54 11) 4311 6797

DISTRIBUIDORES EN LA ARGENTINA
BAHÍA BLANCA
ESCUELA SUPERIOR DE ARTES VISUALES (0291) 452 4146
BUENOS AIRES
LIBRERÍA CONCENTRA (011) 4788 9568
CLÁSICA Y MODERNA (011) 4812 8707
LA PARAGRÁFICA (011) 4815 8156
LIBRERÍA TÉCNICA (011) 4314 6303
CÓRDOBA
AMERINDIADOS (0351) 422 6817
AMERINDIALIBROS (0351) 422 4839
CORRIENTES
CEROTRES (03783) 435541
JUJUY
MABEL CHECA (0388) 15 500 4230
JUNÍN
ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA COMUNICACIÓN VISUAL DEL NOROESTE BONAERENSE (02362) 43 3012
LA PLATA
ADCV (0221) 427 5503 / 457 8646
CRISTIAN STAGNO (0221) 15 481 3349 / 480 2272
EL PASILLO LIBROS (0221) 15 465 1780
MAR DEL PLATA
RICARDO LANDA (0223) 494 7903
MENDOZA
LIBRERÍA TÉCNICA DE MENDOZA (0261) 429 0471 / 434 0307
NEUQUÉN
JAVIER CASTRO (0299) 443 0447
SAN LUIS
LA LIBRERÍA (0265) 742 7100
SANTA FE
ELIANA MÉRURI (0342) 455 5160
INSTITUTO SUPERIOR COMUNICACIÓN VISUAL (0341) 425 2984
LUCA LIBROS (03492) 429 6666
TUCUMÁN
SOLEDAD BUMBACHER (0381) 434 5125 / 421 3102

DISTRIBUIDORES EN EL EXTERIOR DEL PAÍS
BRASIL
FAU EBSO BRASIL (55) 21 224 0190
ESPAÑA
ACTAR (34) 93 418 7759
BINARIO LIBROS SL (34) 94 424 2391
ESTADOS UNIDOS
EBSO INDUSTRIES, INC. (205) 991 1234
FRANCIA
ROWECOM FRANCE (33) 1 69 10 47 00
HOLANDA
SWETS BLACKWELL BV (31) 252 435111
MÉXICO
EDITORIAL DESIGNIO (5255) 5335 1242 / 5616 8949
URUGUAY
ANTÍGONA LIBROS (59) 82 712 3120 / 82 601 7651

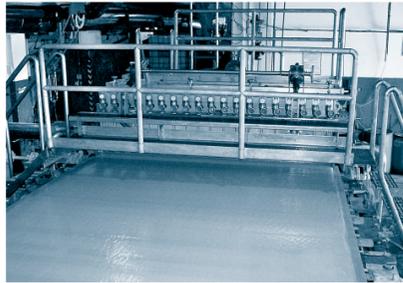
DE NATURALEZA EFÍMERA

CRISTINA CALDERARO

No todos los papeles son iguales; su composición y características pueden variar ampliamente. Todo trabajo realizado en papel requiere cuidados especiales, que no sólo se notan en el momento de la manufactura sino en especial a la hora de elegir un soporte. El diseñador o impresor debe tener conciencia de la calidad de su trabajo y sus consecuencias prácticas; un aliciente son los beneficios que se obtienen si se conocen de antemano las características de los papeles que se van a utilizar.

No obstante, existen otros factores naturales que impiden el buen empleo del papel y éstos son los agentes que influyen en su envejecimiento. Se pueden clasificar en agentes de deterioro internos, es decir, todos aquellos que se derivan de la manufactura, como los químicos que improntan la fibra celulosa del papel, y en agentes de deterioro externos, que provienen del medio en el que la obra se encuentra y su manipulación. La luz también es uno de los agentes físicos más dañinos, porque provoca cambios físicos de temperatura sobre la obra. La radiación puede causar decoloración, sobre todo en zonas de clima tropical donde el calentamiento por la luz solar es excesivo, aunque también la luz artificial por los rayos UV provoca deterioro en el papel. La temperatura actúa como catalizador, acelerando la degradación y la pérdida de las propiedades de los materiales, como la flexibilidad en el papel, que en un simple contacto puede quebrarse.

La humedad causa concentración de



Etapas en el proceso de creación del papel: la máquina de papel y el depósito en la planta industrial de Witcel.

agua que la celulosa absorbe; por ello, cualquier humedad en el ambiente, los espacios contaminantes y la luz contribuyen al desarrollo de microorganismos e insectos. No obstante, la ausencia de humedad hace que el papel pierda la estructura de la celulosa; será óptimo, entre otras cosas, mantener una temperatura y humedad baja, de 18 °C promedio. Los hongos y las bacterias proliferan en lugares calientes y oscuros con poca ventilación.

Cuando se usa papel como soporte para un diseño es importante tomar conciencia de que esté montado en un original libre de ácidos. En lo posible, lo que se denomina papel neutro o alcalino. En las necesidades de cualquier diseñador debe existir una pauta precisa de utilización de papeles estables y libres de ácidos, en particular si se trata de productos que deban resistir el deterioro y preservar imágenes tanto como sea posible. Las fotografías de archivo, los

libros de alta calidad y las reproducciones de arte se realizan en papeles alcalinos.

SEÑAS PARTICULARES. En otro tipo de papeles, su composición puede variar, pero para un uso diferente.

Existen papeles resistentes al deterioro por el uso o contra la agresión de agentes biológicos (hongos, bacterias, termitas), y otros que lo son por la incorporación de productos que dan al papel características de resistencia a la humedad o al fuego.

En otros casos, por ejemplo para evitar el fraude de documentos de valor, cuyas formas más comunes son la adulteración o la falsificación, se fabrican papeles especiales, llamados papeles de seguridad, donde en el encolado y la cohesión interna del papel se incorporan en masa componentes químicos que, en contacto con ciertos elementos, producen reacciones visibles que descubren el ilícito.

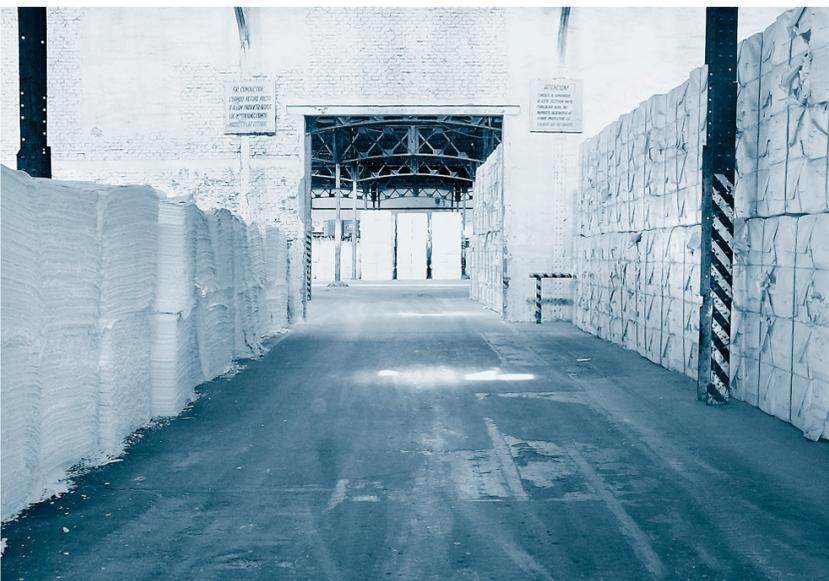
Estos papeles incrementan la seguridad del documento. En este campo, las fábricas especializadas garantizan la posibilidad de elaborar un amplio espectro de papeles de seguridad desarrollando papeles a la medida de las necesidades de los clientes y usuarios, desde un papel para entradas de espectáculos hasta el papel moneda. Hay además papeles especiales, determinados por organismos oficiales, que tienen un peso específico en la industria y cuyas características físicas y de seguridad están totalmente definidas.

Una forma general de agruparlos es dividirlos en dos grandes categorías:

GRUPO 1: Papeles que garantizan la autenticidad de un documento. Su objetivo es garantizar que un documento sea auténtico. A éstos pertenecen: los papeles que permiten marca de agua, papel en tres capas y los que incorporan diversas opciones de hilos de seguridad, de fibras de seguridad y de pigmentos de seguridad.

GRUPO 2: Papeles que permiten una protección contra la manipulación. Su objetivo es dificultar al máximo la modificación posterior de la información que se ha registrado en su superficie. Entre éstos se encuentran los papeles para cheques, pasaportes, carnets de identidad, billetes de lotería, etcétera.

Todos ellos tienen la posibilidad de composiciones específicas, incorporación de encolados especiales, fibras sintéticas y diversos tipos de reactivos químicos según determinadas necesidades. Witcel fabrica todos sus papeles con pastas ECF (libres de cloro elemental), lo que confiere al producto una mayor duración en el tiempo.



LA ESCUELA Y LOS MEDIOS

MÓNICA GRUBER

DIFERENTES LECTURAS. Cuando vemos televisión junto a un niño, podemos comprobar que no entiende el cine y la televisión como los adultos. Fascinados, por ejemplo, con la velocidad de los dibujos animados japoneses y el relato fragmentario que éstos suponen, a menudo terminan explicándonos a los adultos qué es lo que ha sucedido en la pantalla. Las posibilidades de esa comprensión dependen, por supuesto, de la familiarización con el medio, para poder decodificar el mensaje recibido.

Aprender a descifrar este código es algo similar a aprender a leer. El impacto de las imágenes se logra gracias a la acción que se presenta junto a los mensajes auditivos. Los niños y los adolescentes se incorporan al mundo de las imágenes sin necesidad de mediadores ni conocimientos previos; por ello, muchas veces ven acriticamente las imágenes, simplemente digiriéndolas tal como las reciben.

Un niño, al llegar a la escuela, es portador de un gran caudal de información, que ha recibido en forma fragmentaria, a través del consumo mediático (que ha realizado durante varios años en su hogar) y desconoce el modo de organizarla. Debemos reconocer entonces que no sólo la escuela actúa como socializadora, sino que la televisión, debido al gran caudal de mensajes (ideología, valores, etc.) que porta tiene una función similar.

CON LOS MEDIOS A LA ESCUELA. Desde hace varios años, a partir de la Reforma Educativa, las escuelas argentinas enfrentaron grandes cambios, que implicaron un proceso de actualización y capacitación docente. Una modernización que abarcó diversas áreas y que conllevó, además, la incorporación de los medios de comunicación como herramientas al servicio de la educación.

Sin embargo, aun hoy, muchas voces de desconfianza parecen mantenerse en algunos sectores reticentes al cambio. Lo cierto es que durante mucho tiempo, las opiniones dentro de las escuelas entre los que estaban a favor de los medios y los que veían en ellos el fin de la cultura crearon una gran polémica.

Resulta innegable que la sociedad posmoderna —y la argentina no es una excepción— se enfrenta a un gran problema: los niños cada vez están más alejados de los libros y de la lectura, ya que se hallan imbuidos de una cultura mediática. Debido al contacto y la cercanía con los medios por parte de los niños, la escuela se vio ante la disyuntiva de incorporar los medios como forma de zanjar



FOCUS

la distancia entre aquéllos y la escuela, o resignarse a perder a sus alumnos por continuar fomentando una «cultura libresca». El cambio era necesario. La opción, obvia.

El trabajo se convirtió así en un desafío: alfabetizar en la lectura de las imágenes y desarrollar una lectura crítica de éstas. La tarea comenzó primero con quienes ejercen la actividad formativa, para que fueran ellos los que luego continuaran en las aulas. De hecho, esta tarea se encuentra en plena marcha.

En algunos sectores docentes prevalece, aun hoy, el viejo prejuicio de considerar que por «poner un video», los objetivos han sido cumplidos, puesto que para ellos el video y la televisión sólo sirven para «mantener a los chicos entretenidos y no tener que dar clase». Esto, evidentemente, no es así.

Es necesario un aprendizaje, una «alfabetización», del mismo modo que en la lecto-escritura. En el caso de los medios audiovisuales, si bien las imágenes nos permiten un consumo inmediato, conocer sus elementos, cómo fueron creadas y aprender a leerlas conlleva una formación. ¿Qué quiso decir el autor de determinado mensaje audiovisual? ¿Cómo lo llevó a cabo? ¿Qué dicen las imágenes más allá de lo que manifiestan las palabras?

EL FIN DE LA INOCENCIA. Toda manifestación humana (artística, mediática) como tal es portadora de una ideología: la de su creador. Los mensajes de los medios, sean películas, documentales, videos, publicidades, etc.,

fueron creados por alguien, para transmitir un concepto. Tales manifestaciones no son tan inocentes como creíamos. Esta ideología se va a poner en evidencia a través del recorte de la realidad que realice aquél, desde la elección del punto de vista de lo que quiera mostrar, si desea influir sobre nosotros para que compremos algo o bien para transmitirnos algo. Ni siquiera un documental o las noticias de un noticiero son «reales»; alguien realizó una selección o recorte de toda la información circulante para transformarlo en noticia. Y detrás de toda selección subyacen una ideología y una construcción. Se trata de ficciones, ya que detrás de ellas hubo un proceso de selección y de construcción.

Sin embargo, la lógica con que operan los medios apunta a borrar las fronteras entre realidad y ficción. Tal borramiento se pone de relieve en el hecho de que muchos creen que si algo «está» en televisión, entonces «existe». Esto no es así. No debemos olvidar que los medios audiovisuales poseen gran cantidad de herramientas para fabricar todo lo que no existe y que, de este modo, podemos llegar a percibirlo como real.

A partir de una lectura crítica de los medios podremos, cuanto menos, localizar los puntos donde circula la ideología y tratar de sacar nuestras propias conclusiones. Éste es uno de los desafíos que se propone la escuela, para formar ciudadanos capaces de discernir la calidad y los contenidos de los mensajes con que los bombardean los medios en su vida cotidiana.

TYPE DIRECTORS CLUB 2004

EDUARDO MANSO

BOHEMIA. Toda tipografía comporta una filiación histórica, es la evolución de sus precursoras y, en cierta medida, el reflejo de una época. El tipo Bohemia (en un principio denominado Argot) está ligado a la atmósfera tipográfica de fines del siglo XIX y se inspira en los tipos utilizados en periódicos y revistas de los Estados Unidos. Recrea aspectos históricos no desde una perspectiva continuista, sino con soluciones contemporáneas y elementos distintivos. Experimenta con nuevas formas que modifican la estructura de la letra, dado que no se limita sólo a revestir el «esqueleto». En este sentido, la estructura de los caracteres se ha mantenido casi invariable desde hace siglos y los cambios que ha admitido históricamente son mínimos.

LA VERSIÓN REGULAR. Bohemia reúne las características de los tipos de transición y de los modernos; su eje principal es vertical. Sin embargo, el paso de los trazos gruesos a los finos es suave y armónico, evitando el énfasis vertical que caracteriza a tipos de su estilo. Esta «verticalidad» perjudica la legibilidad al romper el ritmo horizontal de la lectura y emplea más espacio al exigir un interlineado más amplio.

El contraste es una de las variables que marcan el punto de inflexión entre un tipo para titulares y uno para texto. En este caso fue un factor determinante del diseño que buscó el contraste óptimo para ambos.

Aunque es sutilmente condensado, este fenómeno se debe a la forma del arco y a las entalladuras pronunciadas. El arco es un factor de máxima importancia, ligado al reconocimiento de los caracteres y al ritmo del texto; constituye uno de los elementos distin-

PANORAMA DE LA EDICIÓN 2004

DIEGO VAINESMAN

Para la competencia número 50 del Type Directors Club (TDC), el número de participaciones fue de dos mil trescientas cincuenta y cinco de treinta y un países y mil trescientas treinta y seis de los Estados Unidos (57%). El total de piezas elegidas fue de doscientas cuarenta y siete de diecisiete países. Entre ellos se cuentan: Alemania, la Argentina (con la colaboración rioplatense de Daniel Wolkowicz y Gustavo Wojciechowsky), Australia, Canadá, Croacia, Eslovenia, España, Francia, Holanda, Hong Kong, Inglaterra, Israel, Japón, Noruega, Nueva Zelanda, Suecia y Suiza.

Una de las particularidades más interesantes fue el contraste de envíos de ciertas categorías. Mientras que el gran número de afiches desbordaban las salas, las memorias y balances no llenaron ninguna. El gran número de afiches quizás incidió en la elección de esta

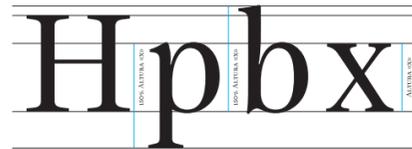


Si bien Bohemia es un tipo para texto, ha sido concebido sobre todo como tipo display, y es en los grandes tamaños donde afloran los detalles y los caracteres trascienden su dimensión meramente funcional para transformarse en signos autónomos. La familia se compone de cuatro estilos: Regular, Italic, Bold y Small Caps.

tivos de Bohemia. Asimismo, esta familia otorga variedad formal al tipo y rompe con la monotonía para que los caracteres se diferencien mejor. La forma cerrada del arco, combinada con formas abiertas (como la parte superior de la *a*) cumple con estas condiciones y propone así un acercamiento más humanista y no tan racional.

La personalidad se encuentra en letras decisivas como *n*, que tiene un concepto muy «femenino», y en soluciones poco frecuentes, como la forma abierta de *P*, poco habitual en los tipos de transición y en los modernos, y más usual en los antiguos, y traslada este detalle también a *B* y a *R*. *Q* quizá sea la letra con mayor idiosincrasia. Su colita mantiene el gesto caligráfico, que supone un vínculo histórico, pero se desliga del círculo, provocando una sutil ruptura y la adscripción a un estilo más contemporá-

competencia. Por primera vez un tercio de las piezas que ganaron correspondió a la categoría de afiches y los otros dos tercios, a las categorías editorial (libros y revistas); el resto, a logotipos, señalización, etcétera. No se puso de manifiesto ninguna nueva tendencia, pero quizá las competencias futuras empiecen a mostrar algunos cambios. En una de las reuniones del TDC, a las que asisten miembros, estudiantes y diseñadores, se presentó InDesign para diseñadores y tipógrafos, y ya se pudieron advertir los conflictos que tienen los diseñadores cuando se les presentan nuevas alternativas. Los que nacieron con Quark no pueden querer ver la diferencia, la generación *x* no tiene problemas de lealtad y el uso de InDesign se ve acrecentado en las universidades de diseño. Por suerte, de la polémica entre Quark vs InDesign, el único beneficiado será el diseñador.



Proporciones y alineaciones básicas.

neo. Esto es poco común en tipos serif, aunque se puede ver en sanserif actuales como Thesis, de Lucas De Groot, o FF Profile, de Martin Wenzel.

OTRAS VERSIONES. Bohemia presenta cuatro versiones: Regular, Bold, Italic y Small Caps. La primera mantiene entalladuras pronunciadas y hay un aumento en el contraste para evitar que se cierren los espacios interiores. La versión Italic, con una inclinación de 5 grados, intenta ser consecuente con la versión redonda, es sutilmente más liviana y estrecha. De modo tradicional, las Small Caps tienen una altura de «x» superior a la versión redonda. Aunque la tendencia actual es igualarlas, enfatizando el aspecto estético, esto va en detrimento de algunos usos específicos. En conclusión, se optó por mantener la tradición aunque se trate de un tipo fundamentalmente display.

A MODO DE FINAL. Bohemia se inició en 2000, fue suspendida hasta principios de 2002, se concluyó a fines de 2003 y próximamente será publicada por Linotype Library GmbH. Consta de cuatro variables iniciales, un sistema reducido pero suficiente. Este tipo no fue concebido para dar soluciones a grandes corporaciones, sino que intenta establecer un vínculo más íntimo, sensible y cercano; por ese motivo, y en consonancia con el pasado, la idea de *Type system* fue descartada desde un principio.

BOHEMIA (ARGOT)

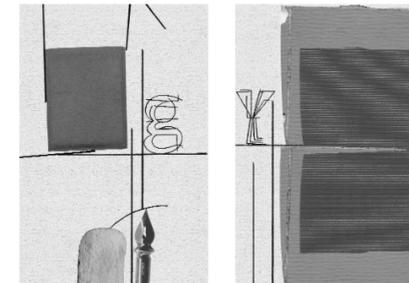
- Ganadora en el 4.º Linotype Library's International Type Design Contest 2003.
- Certificado de Excelencia en Diseño Tipográfico 2004, en el Type Directors Club de Nueva York.
- Seleccionada en la 21.ª Bienal Internacional de Diseño Gráfico de Brno 2004.
- Seleccionada en la Bienal Letras Latinas 2004.

REFERENCIAS

- Blanchard, Gérard. *La letra*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1988.
- Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Publishers, Vancouver, 1992.
- Bodoni, Giambattista. *Manuale Tipografico*, Octavo Corporation, Oakland, 1998.
- Carter, Mathew. «El diseño tipográfico para diarios y revistas», *tipoGráfica* 51 (CD-Rom), Buenos Aires, 2002.
- De Vinne, Theodore Low. «The Century's Printer on The Century's Type», *The Century Magazine*, Nueva York, 1896.
- Frutiger, Adrian. *En torno a la tipografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Martín Montesinos, José Luis y Mas Hurtuna, Montse. *Manual de tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2002.
- Noordzij, Gerrit. *Letterletter*, Hartley & Marks Publishers, Vancouver, 2000.
- Rodà, Isabel. *Scripta Manent, la memoria escrita de los romanos*, Museo d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2002.
- Tubaro, Antonio e Ivana. *Tipografía, estudios e investigaciones*, Universidad de Palermo/Librería Técnica CP67, Buenos Aires, 1994.

CEGUERA A LAS PALABRAS

BETTINA ULRICH



El diseñador Gustavo Espinosa comparte un destino personal con Alberto Einstein, Leonardo da Vinci, Walt Disney, John F. Kennedy y Charles Darwin, personas ilustres que eran disléxicas y que justamente por este motivo han tenido aptitudes excepcionales.

La obra creativa de Gustavo Espinosa está íntimamente ligada a su enfermedad. La dislexia,¹ en esencia, impacta de manera notoria sobre el desarrollo de la capacidad para la lecto-escritura. Sin embargo, estos dos aspectos constituyen sólo componentes menores de un síndrome muy complejo que primordialmente puede haber sido provocado por ciertas dificultades parciales para el desempeño en el campo de la motricidad, la percepción visual y auditiva, la elaboración temporal y la orientación espacial.

En el caso de este tipo de patología, se trata de alteraciones o trastornos en el desarrollo de ciertas funciones parciales del sistema nervioso central que se deben a una predisposición natural o son consecuencia de determinadas influencias externas, pero en ningún caso pueden atribuirse a un déficit de inteligencia, como se suele interpretar erróneamente con cierta frecuencia, sino a todo lo contrario: un número importante de personas disléxicas poseen un nivel de inteligencia superior a la media y tienen un potencial creativo extraordinario. Esta relación surge a partir de la estructura del pensamiento fundamentalmente no verbal de las personas afectadas, quienes no asocian las palabras con su ortografía, sino con una imagen. Estas imágenes se convierten entonces en portadoras de significados lingüísticos y, en consecuencia, los disléxicos tampoco construyen sus ideas a partir de las palabras, sino que las vivencian en función de imágenes tridimensionales, y en una oración estas «secuencias» se funden para constituir una verdadera película.

Podemos afirmar que en el caso de los creativos esta supuesta debilidad o falencia puede convertirse en una cualidad. Gusta-

vo Espinosa experimentó inseguridad antes de identificar la afección que padecía. En la actualidad, se beneficia por su potencial creativo y el inagotable mundo de representaciones que le permiten lograr trabajos sorprendentes. Precisamente en el proyecto que aquí se expone, denominado *Alfabeto*, se pone de manifiesto su manejo visual de las letras. Los caracteres dejan de tener un significado idiomático, sirven como cuadro, se transforman en elementos de configuración y se vinculan en esta función de manera armónica con los objetos y las formas geométricas.

El segundo proyecto fue realizado en colaboración con el Dr. Martin Müller, y constituye una serie de pancartas con anuncios que presentan los distintos aspectos de la dislexia y permiten visualizar las dificultades cotidianas que deben enfrentar las personas afectadas, la confusión en el manejo de los símbolos o los textos y la presión por la pertenencia a un grupo marginal. La dislexia no es una enfermedad visible y, por lo tanto, no puede ser reconocida de inmediato por otros. Estos anuncios tipo *collage* parecen señalar estas problemáticas, sin gestos condenatorios. Apuntan a incorporar al observador a un nuevo mundo que, de lo contrario, no podría llegar a percibir y permiten penetrar en la estructura del pensamiento de quienes padecen esta afección.

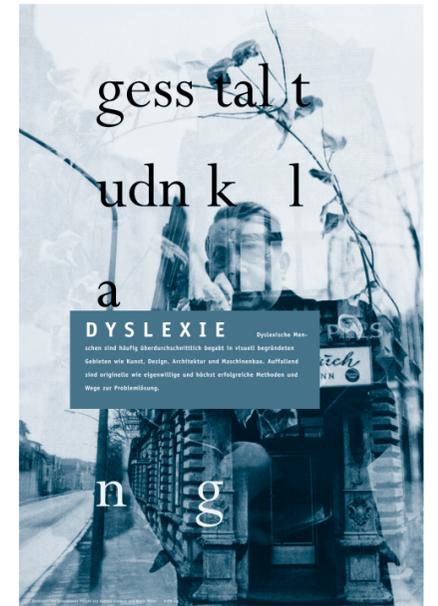
Un aspecto surge con claridad a partir de ambos proyectos: Gustavo Espinosa observa el mundo con una mirada propia y propone obras tan penetrantes que se presentan con un lenguaje sumamente nítido: claro, preciso, casi objetivo y, por lo tanto, original e inédito.

REFERENCIAS

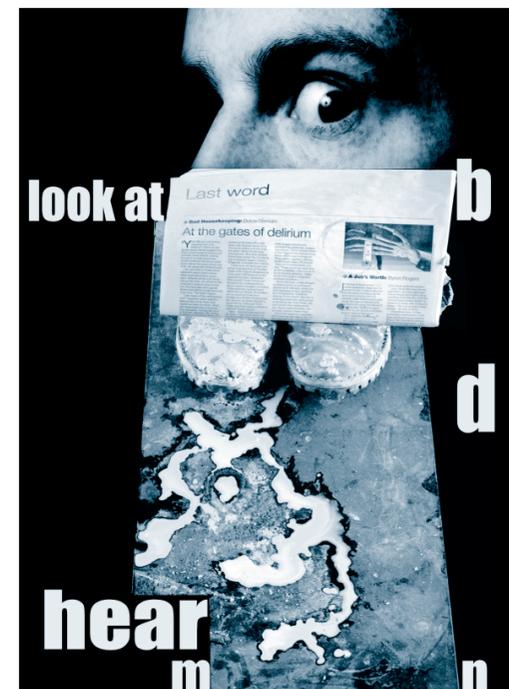
- Davis, Ronald D. *The Gift of Dyslexia, Ability Workshop Press*, San Juan Capistrano, California, USA, 1994.

NOTAS

- ¹ Dislexia, también denominada «ceguera a las palabras», es el nombre oficial de este síndrome según la Organización Mundial de la Salud.



Gustavo Espinosa (Cali, Colombia, 1944) se especializó, en sus inicios, en el campo de la fotografía publicitaria. A partir del tratamiento del color, el espacio y la abstracción, desarrolló los proyectos *Alfabeto* (Alfabeto) y *Awareness of Dyslexia* (El conocimiento de la dislexia). En una etapa posterior de este último, Espinosa profundizó en una serie de imágenes realizadas en la imprenta de la Universidad de Derby destacando las propiedades y cualidades de la impresión tipográfica en madera.

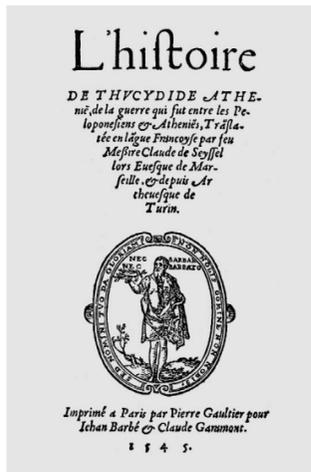


TIPOGRAFÍAS LLAMADAS GARAMOND

CHRISTIAN LE COMTE



CLAUDE GARAMONT. Nació a fines del siglo **xx** en París, donde trabajó como tipógrafo independiente y editor. Talló punzones desde pequeño y trascendió su época ejerciendo influencia sobre tipógrafos de la actualidad. Murió en París en 1561.



1. Página en la que Garamont (con *f* final) figura como editor junto a Barbé.



2. Ampliación redibujada por Mardersteig de distintos tipos tallados por Griffo para *De Aetna*. Garamont se basó para su tipografía en la tercera *a*, la segunda *c* y *p* y la primera *e*, *o*, *m* y *n*.

Al componer un texto en Garamond es necesario elegir entre las diversas interpretaciones de esta tipografía, ya que cada una de las versiones posee distintas características. Entre las más de ciento treinta adaptaciones de tipografías llamadas Garamond se encuentran algunas más o menos fieles al original, copias de atribuciones erróneas y también denominaciones incorrectas. Por ello, al emplearlas será necesario hacer algunas preguntas iniciales.

¿QUÉ ES GARAMOND? La importancia de Claude Garamont en la historia de la tipografía es crucial. Él es a la tipografía lo que Cervantes a la literatura. Si alguien se propone «revivir» o «rehacer» la fuente de Garamont en nuestros días, es posible que sus esfuerzos sean tan inútiles como los de Pierre Menard en el cuento de Borges «Pierre Menard, autor del Quijote». En él Borges escribe «componer el Quijote a principios del siglo **xvii** era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del **xx**, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo, el mismo Quijote».

La tipografía denominada Garamond, entonces, puede ser una sola: aquella que diseñó Claude Garamont (figura 1), que se utilizó en los siglos **xvi** y **xvii**. Sin embargo, otro punto de vista muy acertado es el de Fred Smeijers, quien afirma: «Garamond es un producto del siglo **xx**, no del **xvii**». Con este enfoque, se podrían enumerar entonces una serie de factores históricos y estéticos, pero principalmente tecnológicos, que han propiciado la aparición de tipografías denominadas Garamond.

EL ORIGEN DE LA TIPOGRAFÍA DE CLAUDE GARAMONT.

El origen del estilo que caracterizó la producción de Claude Garamont no hay que buscarlo en Francia sino en Italia, a fines del siglo **xv**, especialmente en los trabajos de Aldus Manutius. En 1495, Manutius publicó el libro *De Aetna*, del padre Bembo. Este libro, según Beatrice Warde, «debe haber cruzado los Alpes en el bolsillo de algún hombre instruido y debe haber sido estudiado por los impresores franceses».

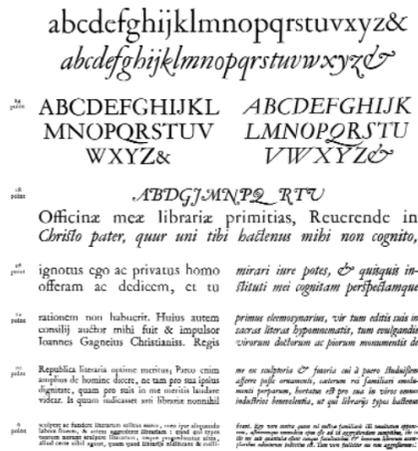
Los estudios del Dr. G. Mardersteig han demostrado que Garamont efectivamente poseía una copia de *De Aetna*, y Nicolas Barker aporta el siguiente dato: «Mardersteig identificó ocho caracteres [en *De Aetna*] de los cuales existen variantes [en el mismo libro]. Para siete de ellos, Garamont adoptó la

variante más excéntrica. De estas siete, con la excepción de un caso (las dos formas de *u*), Aldus dejó de usar todas las demás después de *De Aetna*» (figura 2).

LAS LETRAS DE GARAMONT. Debido a que en el siglo **xvi** las tipografías se tallaban para un cuerpo determinado, la forma de la tipografía de Garamont varía con el tamaño del cuerpo. A mayor cuerpo se da un mayor grado de detalle, pero también uno mayor de excentricidad, condensación y longitud de trazos ascendentes y descendentes, mientras que los cuerpos más pequeños están más simplificados. Por eso, para determinar las características de una familia se debe buscar un término medio (aproximadamente los 18 puntos) que en la época de Garamont se denominaba Paragonne (figura 4). Este tamaño también es el apropiado para la digitalización de una tipografía.

En general se puede decir que la tipografía de Garamont es elegante y a la vez despojada. Sus minúsculas, pero sobre todo las mayúsculas, están un poco condensadas si se las compara con la tipografía de Aldus. Su serif es más fino que el de sus predecesores italianos y tiene diferencias moderadas entre trazos finos y gruesos. La *e* tiene el ojo extremadamente pequeño y la barra horizontal, innovación proveniente de *De Aetna*, que Manutius dejó de usar, pero que fue adoptada por Garamont. La *a* tiene cabeza pronunciada y un cuerpo pequeño.

CLAUDE GARAMOND TYPEFOUNDER



3. Los Caractères de l'Université, de Jannon, son los tipos que equivocadamente se atribuyeron a Garamont. Impreso de Imprimerie Nationale (cuerpos de 36, 24, 18, 16, 12, 10 y 6 puntos).

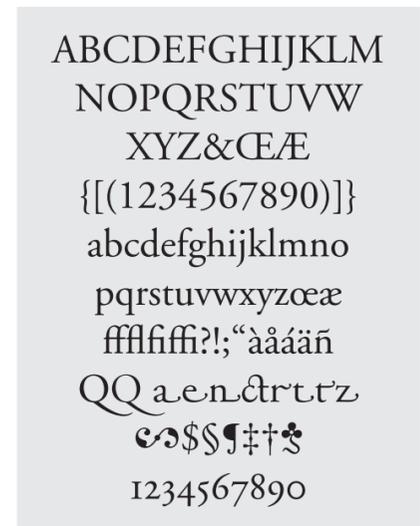


Otras características particulares del trabajo de Garamont son: el terminal de la *f* que cuelga. La *A* tiene en su vértice superior una muesca que también está sugerida en el vértice inferior de la *V* y la *M*. La *P* tiene un anillo que no se articula con el asta y la *G* tiene una pequeña saliente en la junta del trazo curvo con el vertical. La característica más valorada de esta tipografía es su excelente legibilidad, cualidad que se observa en todos los impresos que han llegado hasta nosotros.

DE GARAMONT A GARAMOND. La primera aparición de la tipografía de Garamont de la que se tiene testimonio es de 1531. Después de su muerte los punzones, matrices y tipos fueron adquiridos casi en su totalidad por el editor Christoph Plantin (1520-1589), quien poseía una imprenta en Amberes. Allí las matrices de Garamont fueron utilizadas para hacer tipos hasta alrededor de 1700. Durante los dos siglos siguientes los criterios estéticos cambiaron y estos tipos dejaron de usarse.

En el año 1898 unos tipos llamados Caractères de l'Université (figura 3), atribuidos a Garamont, fueron rescatados de la Imprimerie Nationale de París para la Exposición Universal. Esta atribución resultó ser el origen de las tipografías incorrectamente denominadas Garamond, ya que se ha demostrado que los tipos eran, en realidad, de Jean Jannon (fallecido en 1658), un imitador del estilo de Garamont.

A partir de 1917, fecha del primer *revival*



7. Adobe Garamond de 1989. Se distingue por las curvas suaves que junto a su equilibrio de trazos finos y gruesos hacen que tenga el aspecto de las tipografías parisenses del siglo **xvii**.

4. Impreso actual realizado con la Vraye Paragonne de Garamont correspondiente a la matriz **MA 97**, conservada en el Museo Plantin-Moretus. Esta Vraye Paragonne es la que sirvió de inspiración para el diseño de Adobe Garamond.

llamado Garamond (con *d* final) de la American Type Founders Company (ATF), esta tipografía comienza a tener éxito y todas las fundiciones desarrollan versiones propias, muchas copiando la de ATF y casi siempre basadas en aquella tipografía incorrectamente atribuida a Claude Garamont. Es así que, a partir de 1920, aparecen gran cantidad de versiones Garamond. En un ejemplar de *The British Printer* de 1960 se puede leer: «Como tipografía para composición de texto, estas nuevas series [Garamond] trajeron una chispa a los papeles voluminosos pero livianos que se consideraban indispensables para la publicación de novelas populares durante los años 1920 y 1930 y en publicidad de diarios y folletos. Fueron calurosamente recibidos por su forma firme y su seguridad en cuerpos grandes. En varias pequeñas imprentas, como también en las grandes, ellas [las Garamond] reemplazaron a la Cheltenham para convertirse en 'nuestra tipografía de calidad' y muchos linotipistas que trabajaron durante la época de entreguerras tuvieron sus primeras lecciones de tipografía con Garamond; en nuestros días es la única verdadera 'tipografía antigua' en muchas imprentas».

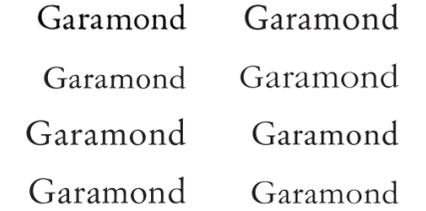
En la actualidad se siguen diseñando, copiando y digitalizando tipografías Garamond, que aumentan la confusión del significado de este nombre (figura 6).

UN REVIVAL DIGITAL. Después de analizar algunas de las tipografías digitales denominadas Garamond, es posible afirmar que este nombre no nos dice nada acerca de las características del producto. Las tipografías Garamond son sólo en algunos casos similares a la tipografía original de Claude Garamont. Este fenómeno se observa en otros *revivals* tipográficos como Bodoni o Caslon. Por este motivo, al hacer referencia a una versión digital de una tipografía clásica no alcanza con su nombre, sino que es necesario mencionar además la compañía que realizó el *revival*.

Las tipografías Garamond pueden clasificarse en cuatro grupos: las tipografías fieles a Claude Garamont (Adobe Garamond y Stempel Garamond), aquellas basadas en el trabajo de Jean Jannon (figura 5), por ejemplo Monotype Garamond y Garamond 3, y las tipografías que no guardan relación alguna con los diseños de Claude Garamont o Jannon y cuya denominación es, quizá, sólo un argumento de venta (tal como ITC Garamond). Con respecto a ITC Garamond, Lewis Blackwell escribe: «ITC tuvo un impacto enorme en este país [Estados Unidos]



5. Letra *M* de Monotype de 1924. Garamond serif casi lineal, en el estilo de Jannon y pronunciado. En la digitalización se trató de preservar la irregularidad de los tipos de metal.



6. La tipografía de Claude Garamont y siete de sus versiones (todas las muestras en 18 puntos): Vraye Paragonne de Claude Garamont, Garamond 3 Linotype-Hell A.G., Stempel Garamond, Simoncini Garamond (izquierda, de arriba a abajo) y Berthold Garamond, ITC Garamond, Adobe Garamond y Monotype Garamond (derecha, de arriba a abajo).

porque era un negocio nacional de tipos. Vendió a todos los pequeños suministradores, pero destruyó los tipos Garamont y Bookman». El último grupo lo conforman las denominaciones erróneas, como por ejemplo la tipografía Granjon de Linotype de 1928, que está basada, en realidad, en diseños de Claude Garamont, pero que justamente para evitar que se la confundiera con las tipografías Garamond basadas en Jannon, se llamó Granjon.

La realización de un *revival* es comprensible cuando se trata de rescatar el trabajo de un diseñador olvidado, o para tipografías que no están disponibles en tecnología digital, como Monotype Fournier, un *revival* basado en la tipografía de Pierre Simon Fournier. Pero otro es el caso de Garamond y sin duda, debido a la tecnología digital, aparecerán más versiones de Garamond. Este fenómeno de democratización de la tipografía, según Smeijers, no hace más que jerarquizar al tipógrafo, que en un futuro cercano será el único capaz de comprender el caos tipográfico provocado por el exceso de posibilidades.

En mi opinión, y luego de estudiar especialmente el caso del estilo de Garamont, sólo existen cuatro opciones: Adobe Garamond, Stempel Garamond, Granjon y Sabon. Entre ellas, por su fidelidad y respeto al modelo original de Garamont, se destaca la versión de Adobe, que logra captar mejor el espíritu de Claude Garamont para recrearlo con tecnología digital (figura 7). Para aquellos que insisten en seguir reviviendo la tipografía de Garamont, sólo debo recordarles que el Quijote ya ha sido escrito.

NOTAS

Se puede encontrar el nombre de Claude Garamont, con *f* final, en documentos de la época cuando se lo mencionaba como editor, pero también aparece con *d* en otros casos. Aparentemente su apellido original era con *f* pero se popularizó con *d* final.

Signos, escritura, tipografía

LENGUAJE

Tradicionalmente la lingüística se centró en el lenguaje hablado. La semiótica, por su parte, retomó el modelo del lenguaje de Saussure y lo utilizó para analizar todos los tipos de significación que no fueran los del habla –entre otros, la escritura, el diseño gráfico, la arquitectura y el cine–, aunque aún está en tela de juicio si este análisis logra dar cuenta de una ciencia de los signos que refiera a las condiciones materiales de su producción. En este sentido, el lenguaje escrito y la tipografía sólo pueden ser pensados desde su especificidad y su riqueza material.



ROBIN KINROSS

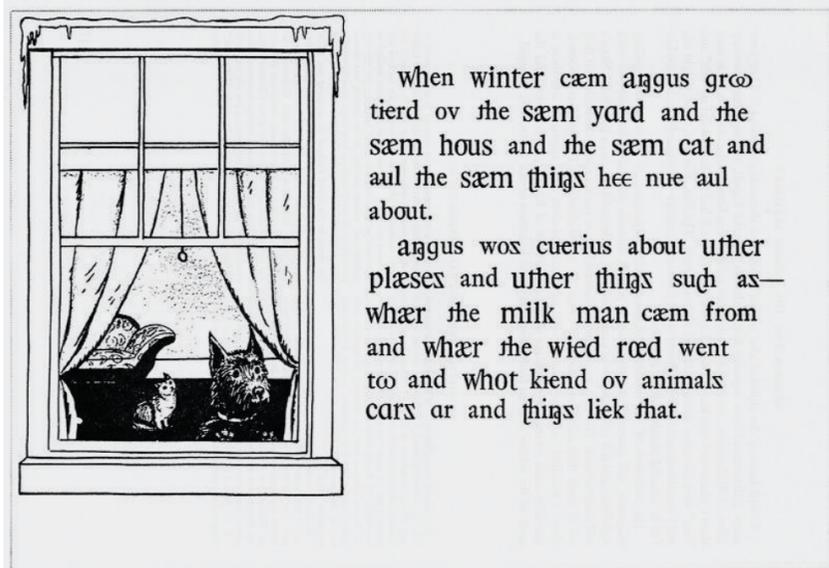


Es editor y director de la editorial Hyphen Press, en Londres. Es autor de *Modern typography* (Tipografía moderna) (1992, 2004) y *Unjustified texts* (Textos no justificados) (2002), y editor de *Anthony Froshaug* (2000).

(P. 11) TEMPLO DEL CIELO, BEIJING. Por las dudas, el mensaje se emite en dos idiomas. El cartel podría estar burlándose delicadamente de las delegaciones occidentales, que quizás estén participando en una conferencia sobre lingüística.



1. Por lo general el diseño gráfico está compuesto en su mayoría o totalmente por palabras. Los que no comprenden el idioma sólo pueden verlo en términos puramente visuales, aunque un enfoque abierto pueda intentar encontrar el significado. En su trabajo para el Nederlandsche Kabelfabriek, Piet Zwart jugó con las formas de los cables de alambre, acompañando a menudo estos juegos visuales con textos cotidianos: *If you wish, we design end-fastenings for special purposes* (Si usted quiere, diseñamos fijaciones para fines especiales), [aviso publicitario para NKf, 1931].



2. Desde el siglo XVI en Europa se ha intentado crear caracteres que se correspondan con el sonido del lenguaje hablado. La idea de una mayor relación entre lo oral y lo visual se ha considerado especialmente importante para ayudar a los niños a aprender a leer. Este ejemplo experimental muestra el alfabeto aumentado de Pitman que sirvió de base para la tipografía convencional del alfabeto inglés. En experimentos posteriores, los sustantivos y otras palabras de importancia fueron escritos en tipografía de mayor tamaño. (Marjorie Flack. *Angus lost*, Bodley Head, Londres, 1961.)

LA CIENCIA DE LOS SIGNOS. La semiótica ha sido una obsesión del diseño y la tipografía durante los últimos cuarenta años, por lo menos desde las investigaciones realizadas a fines de la década de 1950 y principios de la de 1960 por Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe en la Hochschule für Gestaltung Ulm. Al encontramos por primera vez con esta «ciencia de los signos», podría parecer evidente que debería ayudarnos en nuestra práctica, o por lo menos permitimos comprender los productos de ésta. Después de todo, los diseñadores gráficos utilizan elementos visuales en general accesibles y sobreentendidos –los glifos de una tipografía, fotografías, dibujos, signos gráficos de todas las especies–, del mismo modo que cuando hablamos o escribimos un lenguaje. El pensamiento semiótico ha querido transferir o extender las ideas de la lingüística a todos los ámbitos del mundo humano. Pero ¿hasta qué punto puede defenderse esta extensión?

Las ideas del teórico de la lingüística Ferdinand de Saussure, el profeta de la semiótica (o, para ser exactos, la semiología), dejan poco espacio para la palabra escrita o lo que podríamos llamar el lenguaje visual. «Un lenguaje y su forma escrita constituyen dos sistemas de signos diferentes. Este último sólo existe para representar al primero. El objeto de estudio de la lingüística no es la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada. La palabra hablada es el único objeto de estudio.» Para Saussure, el principal tema de investigación de la lingüística era el lenguaje hablado. En cuanto al objeto de la semiótica, sólo hizo un par de reflexiones superficiales, en particular respecto de su idea de «una ciencia que estudie la vida de los signos como parte de la vida social, que formaría parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general. La llamaremos 'semiología' (de la palabra griega *semeion*, signo)». Saussure consideraba a la semiología como una disciplina amplia, en la que la lingüística sería la rama más importante. Pero intérpretes académicos posteriores han intentado completar el concepto de semiótica aplicando el modelo del lenguaje al mundo material y social, a veces como una analogía flexible, otras, de modo más científico y estructurado.

Este aspecto ha creado confusión. Al intentar pensar en la tipografía y el diseño gráfico en términos semióticos (es decir, considerando que la gráfica está estructurada como un lenguaje), se está tratando con un objeto que ya es de alguna manera lingüístico, compuesto por el lenguaje. Se puede mirar un afiche y describir el modo en que funciona como un «signo». Pero funciona como un signo, en parte por el simple hecho de que está formado por palabras. Gran parte (no todo, por supuesto) del efecto de un afiche tiene que ver con las palabras que se leen. A veces da la impresión de que cuanto menos se comprenda el significado de las palabras, más impresionante será el análisis. Por ejemplo, para los que no conocen el idioma, parte del atractivo del trabajo gráfico constructivista soviético o el de Europa oriental se debe a que está sujeto a una interpretación, sin que importe demasiado lo que significa en realidad.

LA INDEPENDENCIA DEL LENGUAJE ESCRITO. Se puede identificar otra fuente de problemas en el modelo lingüístico. Durante casi toda su historia reciente, es decir, a lo largo de los últimos cien años, y todavía ahora, se ha dado por sentado que el objeto de la lingüística es el lenguaje hablado. El deseo de Saussure de que el lenguaje hablado fuese el «único objeto» de la lingüística se ha cumplido. Así pues, el lenguaje escrito ha sido pasado por alto casi enteramente por la lingüística. Y cuando de modo ocasional se lo menciona en debates sobre el lenguaje, se presume que es un mero espejo o un registro del habla. Este concepto se refleja en la idea de

que nuestros sistemas de escritura deben corresponderse, del modo más eficiente posible, a lo hablado. Siempre se ha acusado al idioma inglés de ser particularmente pobre en este sentido. ¿Por qué escribir la palabra *cough* (tos) de esta manera y no *kof*, que sería una transcripción fonética menos ambigua del sonido? Pero el inglés, tal vez más que otros idiomas, es un sistema mixto y sus convenciones ortográficas se deben a los idiomas de los que ha tomado prestado, y así da pistas sobre la pronunciación correcta. Las letras *gh* generalmente indican el origen alemán u holandés de una palabra. De todos modos, ¿qué es el inglés? En diversas regiones del Reino Unido se escucharán diferentes versiones del idioma, sin hablar de Jamaica, California, Nueva Zelanda o Paquistán. ¿Debería ajustarse la ortografía del inglés para que reflejara todas estas versiones del idioma? No, utilizamos convenciones ortográficas normalizadas, relacionadas de algún modo con las formas habladas, pero renunciando al objetivo imposible de una transcripción fonética del habla punto por punto.

3. **UN MERCADO, SHANGHAI.** Según Saussure, el lenguaje es un fenómeno amplio, lento y que todo lo invade. Permite un número casi infinito de transacciones comunes. 4. **PARADA DE ÓMNIBUS, BEIJING.** Para los occidentales, es una señal de «diseño de información», en parte gracias a los colores y mecanismos formales utilizados, y al uso de Helvetica. Les ofrece información precisa por medio de la palabra en inglés *bus*, y los números y horarios en alfabeto occidental. Sin embargo, deja bastante lugar a la incertidumbre.





5. CARTEL CALLEJERO, SAN PETERSBURGO. Suponemos que el cartel indica que el edificio incluye los números 172 a 180. Sin embargo, ¿por qué apunta la flecha en la dirección equivocada? ¿O simplemente nos indica ir hacia la izquierda y no guarda relación con los números? El nombre de la calle es «escritura alfabética». Los números podrían ser «escritura no alfabética». La flecha es un signo icónico. Sea cual fuere su significado, este conjunto se debe entender visualmente, no sólo verbalmente.

because my creator is skillful and knows what he is doing.' Everything beneath this level of quality might be informal but is clumsy as well. You can compare this quality with the quality of a Harris-Tweed jacket. Today we like to break away borders and maybe Harris Tweed is very formal and sophisticated due to some border-break-ing-away-trend.

6. ¿Escritura o tipografía? Podemos digitalizar los caracteres escritos a mano y crear una fuente a partir de ellos. Pero entonces el resultado será una tipografía, no una escritura. Esta fuente fue creada como un experimento personal por Fred Smeijers en 1992.

Lo cierto es que el lenguaje escrito tiene una vida independiente del habla, y este lenguaje visual es el campo en el que trabajamos como diseñadores gráficos y tipógrafos. Por ejemplo, ¿cómo debe fijarse en tipos el nombre de la Organización del Tratado del Atlántico Norte? *ОТАН* u *Otan*? Y si es *ОТАН*, ¿deben usarse mayúsculas pequeñas o grandes? Se trata de decisiones principalmente visuales y un teórico de la lingüística (del lenguaje hablado) no tiene mucho que decir al respecto. Éste es un buen ejemplo, ya que se trata de una palabra del lenguaje escrito ha introducido en el lenguaje hablado. De modo que ahora la palabra «Nato» (*Otan*), con su pronunciación, figura en los diccionarios ingleses y norteamericanos y no tiene relación alguna con ninguna otra palabra de otro idioma, sino que proviene de una serie de letras mayúsculas.

LA ESCRITURA Y LA TIPOGRAFÍA. Debemos mencionar otro factor de diferencia cualitativa del lenguaje visual: el de la multiplicación. Por lo común, el material de tipografía y diseño gráfico se reproduce dando lugar a múltiples copias idénticas. Sí, es cierto que el habla puede ser grabada y, por lo tanto, reproducida y también transmitida, de modo que muchas personas en contextos muy diferentes puedan escucharla. Pero esta multiplicidad del sonido no es intrínseca al habla que utilizamos todos los días. En contraste, se planifica y se elabora el diseño de una pieza gráfica o tipográfica –esto es lo que implica la palabra «diseño»– teniendo en cuenta el proceso de reproducción. Decidimos utilizar elementos gráficos que pueden reproducirse bien, o limitarnos a sólo unos pocos colores, o acortar el texto para que quepa. En el mundo del sonido se da un proceso análogo en la radiodifusión o en la grabación de música: una entrevista se edita para que dure sólo cinco minutos, o una pieza musical es editada según los minutos disponibles en un disco compacto. Pero esta analogía termina cuando se considera el material del que están compuestos el habla y lo gráfico. En el primer caso, se utilizan los sonidos frescos de la voz humana recién grabados. En el segundo, se usan elementos ya existentes (los tipos, la tinta o los colores disponibles en un método particular), o un texto escrito por la mano humana o imágenes dibujadas por ésta. Aquí llegamos a

5



7. Tres caracteres *t*, como aparecen publicados en el libro de Saussure.

otra diferencia esclarecedora: la que existe entre el lenguaje escrito y la tipografía.

¿Cuál es la diferencia esencial entre la escritura y la composición tipográfica? Cuando escribimos, el texto está en nuestra cabeza y lo fijamos en papel con nuestras manos. Somos nosotros los diseñadores o productores que creamos las letras y decidimos sobre el espacio en las letras y alrededor de ellas, conociendo el área de que disponemos. Pero con las letras de una fuente o tipografía estamos empleando materiales preexistentes, elaborados por otra persona. Usamos las manos sólo para presionar el teclado de nuestra computadora y luego para modificar la configuración de la página. La palabra «tipo» (en inglés, así como en algunos otros idiomas) significa lo que la palabra implica; un tipo de algo. Los caracteres de una tipografía están contruidos como módulos, para que se repitan, para que se ajusten a un gran número de contextos distintos. Sus diseñadores no tienen modo de saber cuáles serán estos contextos, pero harán lo posible por anticiparse a todas las variaciones en las que puedan llegar a combinarse las letras. En las pocas ocasiones en que los filósofos o teóricos del lenguaje analizaron el lenguaje escrito, no se hizo esta distinción respecto de la tipografía, y como resultado sus argumentos pierden peso.

LA DIFERENCIA. Saussure dio importancia al mundo social por ser el lugar donde vive el lenguaje. Los signos de un lenguaje (la palabra «árbol», por ejemplo) evidentemente no mantienen una relación natural con su significado –idiomas distintos tienen palabras diferentes para designar el mismo objeto–, y en ese sentido son «arbitrarios» o «no motivados». Pero no dejó de señalar que un idioma funciona porque existe una convención social sobre los significados. Los teóricos post estructuralistas dejaron de lado este énfasis sobre lo social porque se centraron solamente en lo arbitrario y en la idea de que «creamos nuestros propios significados». En el campo del diseño gráfico y la tipografía, en las décadas de 1980 y 1990, este concepto llevó a la elaboración de muchas teorías dudosas. Se alentaba la complejidad de un producto simplemente sobre la base de que cada uno de nosotros determina el significado de manera diferente y por eso (según este argumento) las cosas debían aparentar tener muchos significados. Pero un enfoque saussureano del lenguaje se centra en lo normativo y lo cotidiano. Para Saussure el lenguaje es como un río que avanza lentamente, un gran sistema que hace posible un nú-

mero casi infinito de transacciones corrientes. Está lejos del mundo exótico y de alta tensión de la cultura del diseño en Occidente y el mundo occidentalizado.

Otro giro inesperado que se le dio a la teoría saussureana se basó en el concepto de «diferencia». En un fragmento de *Cours de linguistique générale* (Curso de lingüística general), Saussure usó la palabra escrita para hacer una «comparación útil» del modo en que funciona un lenguaje (hablado). Y descubrió que: «1. Los signos que se utilizan en el lenguaje escrito son arbitrarios. La letra *t*, por ejemplo, no tiene ninguna relación con el sonido que denota. 2. Los valores de las letras son puramente negativos y diferenciales. De modo que la misma persona puede escribir la letra *t* de maneras tan diferentes como podemos ver en los caracteres de la figura 7. Lo único esencial es que su letra *t* se diferencie de la *l*, la *d*, etc. 3. Los valores en el lenguaje escrito se basan únicamente en los contrastes dentro de un sistema fijo, que tiene un número determinado de letras. Aunque no signifique lo mismo, este punto está muy relacionado con el punto 2, ya que los puntos 2 y 3 derivan del primero. Como el signo escrito es arbitrario, su forma tiene poca importancia o, mejor dicho, sólo la tiene dentro de ciertos límites determinados por el sistema. 4. El método de escritura es irrelevante, ya que no afecta al sistema. (Esto también deriva del punto 1.) Si escribo en blanco o en negro, en caracteres grabados o en relieve, con una lapicera o un cincel, nada de esto tiene importancia respecto del significado».³

De paso, podemos observar que este enfoque del lenguaje escrito o visible, mencionado aquí sólo para compararlo con el objeto principal sobre el que se argumenta (lo hablado), pasa por alto lo fundamental y específico de la forma en que funciona el lenguaje escrito. En éste y en la tipografía, el hecho de que algo esté «en blanco y negro, tenga caracteres grabados o en relieve», puede ser de vital importancia. Así es como funciona el lenguaje visible: se basa en la elección de los materiales, el tamaño, el color, la textura y todas las demás características del mundo que producimos con nuestras manos y vemos con nuestros ojos.



8. En el ámbito de la tipografía deconstructivista se intentó poner en práctica el concepto de múltiples interpretaciones por medio de una disposición visual no lineal. Sin embargo, debido a la naturaleza fija del texto impreso sólo se puede presentar una interpretación visual: la del diseñador. De *Offramp*, n° 6, 1996, publicado por Southern California Institute of Architecture.

8



9

9. En el lenguaje escrito, la naturaleza material de los caracteres forma parte de su significado. En esta lápida de un explorador y su esposa se diferencian dos tipos de texto por el uso de dos técnicas de grabado diferentes: el grabado simple (los nombres de los difuntos y las fechas) y el grabado con relieve (el proverbio en la parte superior). El proverbio, en swahili, significa «Felices son los que creen en Dios». Grabado por Françoise Berserik, La Haya, 2003-2004.

La corriente intelectual llamada deconstructivismo tomó los conceptos de «arbitrario» y «diferencia» de la teoría saussureana, en la cual asumían una función particular que estaba justificada por el concepto de «acuerdo social» y les dio una vida propia. «Se desconstruye algo por un número de razones que pueden ser políticas, artísticas, filosóficas o expresivas de alguna otra manera. Las posiciones culturales/políticas como el feminismo y el marxismo llevan a cabo un trabajo de desconstrucción cuando descubren aspectos de nuestra sociedad que en apariencia son universalmente humanísticos pero en realidad reprimen las necesidades de una clase social para servir a las necesidades de otra.»⁴ Así, este concepto de «diferencia» se introdujo en la llamada «teoría de la identidad». La diferencia social se convirtió en un emblema que debía ser respetado: proclamar una identidad diferente, dentro de un conjunto de normas existentes, era un modo de convertir a todos los debates en cuestiones de etnia o género.

La idea de una humanidad común podía ser desechada y tachada de «esencialismo» o «humanismo» y acusada de intentar negar las demandas particulares de esa identidad. A veces, sobre todo en los Estados Unidos, la teoría de la diferencia se redujo a un simple individualismo liberal. «Yo soy yo, y no soy como ninguna otra persona.» La fuerza que se oponía a la identidad del individuo o de un grupo social en particular era la gran empresa. El concepto «empresarial» se convirtió en un insulto o en un término que, como mínimo, despertaba grandes sospechas.

Destacar las falacias de las premisas de la «diferencia» y la «identidad» no significa tomar partido por los que supuestamente se oponen a la diferencia (el Estado, las grandes empresas). Pienso que la teoría de la identidad debe cuestionarse precisamente porque sus argumentos contra estas fuerzas son muy débiles. Dejando de lado las importantes cuestiones políticas de nuestro tiempo, la necesidad de expresarse de los diseñadores gráficos del privilegiado mundo occidental no constituye un alegato demasiado fuerte. Nuestros argumentos deben ser más objetivos, más fácticos, más políticos. La premisa de la identidad individual siempre será absorbida por la gran empresa. La presión que se ejerce para comprar, consumir y estar a la moda está fuertemente relacionada con lo individual. El argumento más interesante y desafiante es otro.

LA ESPECIFICIDAD Y EL CONTEXTO. El pensamiento semiótico ha carecido de la capacidad para alejarse de sus definiciones y diagramas e ingresar al mundo corriente de la acción y la producción. Es-

te defecto deviene de sus conceptos rígidos sobre lenguaje y signo. Saussure nos presentó la idea básica de que los signos funcionan porque sus significados están determinados por un acuerdo social. Sin embargo, no explicó el proceso por medio del cual se definen estos significados. En su teoría, un lenguaje ya constituye un sistema determinado. Y la atención se centra sobre las palabras y no sobre las estructuras sintácticas. Muestra poca curiosidad sobre cómo generamos nuevas oraciones.⁵ Además, no toma en cuenta el hecho de que también podemos generar significados individuales. Un árbol que estamos mirando puede tener un significado particular para alguien, pero para nadie más (por ejemplo, su forma le hace recordar el mapa de Italia, el lugar donde nació). Esto alcanza para demostrar que los significados no siempre están determinados por un acuerdo social o «intersubjetivo».

La manera de resolver este aparente dilema es fácil. Sólo hay que admitir lo que ya debemos saber simplemente con abrir los ojos para ver el mundo que nos rodea. Creamos signos, construcciones semióticas, por motivos específicos y en condiciones específicas. El lenguaje escrito y la tipografía deben considerarse de esta manera, tanto como el lenguaje hablado. Y sólo será posible comprender el lenguaje escrito si se tienen en cuenta su especificidad y su riqueza material. Por consiguiente, no existe un signo abstracto dotado de un conjunto de significados determinados. En el típico ejemplo de la señalización, que advierte e informa a los conductores a través de iconos o símbolos, los que diseñan y ponen en práctica el código harán lo posible por fijar un significado a un signo, pero la comprensión dependerá del significado del signo que se intenta aprender. Este significado depende de la naturaleza de su aplicación y del contexto en el cual se encuentra el signo. Los signos fracasarán en su tarea si son demasiado pequeños para ser leídos, o complejos para ser leídos a gran velocidad, o simplemente si están colocados demasiado alto o demasiado bajo para ser vistos por el conductor, o se encuentran en un contexto que contradice al significado que se les quiso dar. Estas cuestiones pertenecen al campo del diseño pragmático. Una teoría de los signos que no admite este tipo de consideraciones no es una teoría realista.

Una teoría sobre el diseño gráfico y tipográfico debe incluir la producción. Debe poder describir el mundo material de la tinta y el papel, los píxeles y los puntos por pulgada, los plazos de entrega, las tensiones y las buenas relaciones en el lugar de trabajo, el trabajo nocturno y el cansancio físico, los errores humanos y mecánicos, así como el éxito humano y mecánico relacionado con la ejecución de un plan. Una «ciencia de los signos» sólo será viable si incluye a la física, a la economía, a la política, a la historia y al mundo común y corriente en el que vivimos. ■



10

10. Se puede asignar un significado a un signo, pero en la práctica los significados y las interpretaciones dependen de muchos factores circunstanciales: la cercanía con otros signos, obstáculos, etc. Esta es una imagen de alboroto o desorden visual habitual en las calles de Londres, 2004.

NOTA DEL AUTOR

Los planteos expuestos en este artículo se basan, en gran medida, en el trabajo sobre lingüística del escritor inglés Roy Harris, primero porque es traductor y analista de la obra de Saussure y luego porque definen una teoría original que incluye al lenguaje escrito. Para encontrar el trabajo de Harris tuve que pasar por la ciudad de Roma, donde fue respaldado por Giovanni Lussu en su original enfoque sobre las viejas preguntas acerca de la tipografía. Roy Harris ha sido un escritor prolífico. Entre sus libros relacionados con la temática de este artículo se encuentran su edición inglesa del *Cours de linguistique générale* (Curso de lingüística general) de Saussure (Duckworth, Londres, 1983) y su *Reading Saussure* (Leer a Saussure) (Duckworth, Londres, 1987). También: *The origin of writing* (El origen de la escritura) (Duckworth, Londres, 1986), *Signs of writing* (Signos de escritura) (Routledge, Londres, 1995), *Signs, language and communication* (Signos, lenguaje y comunicación) (Routledge, Londres, 1996) y *Rethinking writing* (Reconsiderar al lenguaje escrito) (Athlone Press, Londres, 2000).

NOTAS

- ¹ Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (Curso de lingüística general) (2ª ed.), Payot, París, 1922, p. 45. En este punto, y en todo el artículo, cito a Saussure según la traducción (al inglés) de Roy Harris.
- ² Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, p. 33. La «semiología» de Saussure se ha mezclado con la «semiótica», el concepto que deriva del trabajo de Charles Sanders Peirce. En este ensayo breve y no científico, no se establecen diferencias entre los dos conceptos.
- ³ Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, pp. 165 y 166.
- ⁴ Byrne, Chuck y Witte, Martha. «A brave new world: understanding deconstruction» (Un nuevo mundo valeroso: entender al deconstructivismo), *Print*, noviembre/diciembre, 1990, citado de la reedición, en Michael Bierut et al. (eds.), *Looking closer* (Mirar de cerca), Allworth Press, Nueva York, 1994, p. 117.
- ⁵ Para un ejemplo, véase *Cours de linguistique générale*, p. 149.

Las partes y el todo

ENSAYO

La pornografía es un género, antes literario y ahora audiovisual e informático. Su emancipación como tal no se debió sólo al consumo de sus aficionados, sino a una necesidad colectiva de identificar un género que diera cuenta de nuevas experiencias y expectativas. En la actualidad la pornografía nos interpela, de un modo indirecto, y este género antes denigrado es ahora motivo de atracción. La pornografía se presenta como un arquetipo que ejerce presión sobre costumbres y expectativas sociales desde el diseño de moda hasta otros géneros mediáticos.



CHRISTIAN FERRER

Es profesor de Filosofía de la Técnica en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Asimismo, es autor de *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable* (Editorial Pepitas de Calabaza) y *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica* (Editorial Colihue). Actualmente es miembro de los grupos editores de las revistas *Artefacto* y *El Ojo Macho*.



No está en su guarida –donde pernoctó por dos siglos– porque su antigua condición clandestina es ahora ubicuidad. En un tiempo fue un género literario editado en los dobleces de la ley y pasado de mano en mano. Luego, la fotografía transmutó las volutas de la imaginación letrada en imagen fija y unidimensional, posibilitando su circulación en ámbitos populares. Más adelante, el peep-show y el cine concedieron a la carne movilidad en el tiempo, y las revistas –como si fueran caleidoscopios– la multiplicaron. Las prohibiciones nunca dejaron de encorsetar sus desplazamientos, aunque ya era época de melenas y minifaldas. Pero en los años ochenta el video trajo aparejado el blanqueo de su biografía bastarda y el acceso al sancta-sanctorum familiar. Internet culmina la fragmentación de la piel para reconstituirla orgiásticamente, como una cornucopia o una hidra. Sin embargo, todos estos son efectos especiales causados por sucesivos impulsores técnicos. Entonces, ¿cómo hizo para escapar de la trasnoche y la catacumba hacia el resplandor de las pantallas en apenas un cuarto de siglo?

Larry Flynt es una película que intenta dar cuenta de esa transición. La historia –verídica, por lo demás– es lineal. A comienzos de los años setenta un hombre desafió al imperio erótico establecido por *Playboy* una década antes con una revista que superó en obscenidad y osadía a su rival. *Hustler* (El acosador) era la publicación que testeaba los umbrales de la tolerancia moral de la época. El hombre –Larry Flynt– enfrentó de allí en más oleadas de juicios por inmoralidad y un atentado que lo dejó en silla de ruedas e impotente de por vida. Con el tiempo, lo que comenzó con un pasquín terminó en un emporio multimillonario. Pero un prohombre de la derecha cristiana lleva a Flint ante los tribunales acusándolo de hacer escarnio carnal de su persona. Paso a paso el juicio llega hasta la Corte Suprema de Justicia. Éste es el momento de la narración en que el abogado del reo asume un rol protagónico, y tras su largo alegato en defensa de la tradición de libre pensamiento, la Corte falla a favor de Larry Flynt. La película termina con el «hombre de leyes» satisfecho y descansando en la escalinata del máximo tribunal norteamericano. La moraleja, a la vista: Occidente protege la libertad de palabra, aun para imprimir

revistas que en otro tiempo hubieran sido grabadas a fuego en el *Index Canonicum*. Cero casualidad: Milos Forman –director de la película– había huido de Checoslovaquia, país sometido a la censura. ¿Fue entonces la creciente ampliación de los derechos cívicos el acontecimiento que abrió un cauce a la imaginación pornográfica?

Cuando yo era niño existían varias revistas destinadas al público femenino. Algunas solían incluir fotonovelas románticas, salpimentadas con dosis medidas de desnudez y de osadía. Era la pornografía posible para las mujeres de entonces, tanto como las radionovelas lo fueron para sus antecesoras, y los galanes de cine y los folletines para un tiempo aun anterior. Eran balanzas en las que la diferencia existente entre el tipo ideal de marido y el verdadero era rigurosamente ponderada. Era la época de Corin Tellado. Y de la píldora anticonceptiva también.

La pornografía es el conmutador central que procesa los altibajos y variaciones de sus sucursales «honorables», a las que podría considerarse fachadas que usufructúan una franquicia. Esto concierne al turismo sexual y a la alta costura, a los sex-shops y a las fiestas de quinceañeras, a la presentación de la persona en la vida cotidiana y al diseño de la publicidad comercial, a la cirugía estética y a las despedidas de solteras, a las escenas de fantasía de las discotecas y a la elección del traje de bodas. En los bordes de muchas actividades acostumbradas, la pornografía establece relaciones osmóticas, sea con el cine de autor, la programación televisiva, las artes plásticas o el diseño de eventos. Son interferencias crecientes del arte del desnudo obsceno sobre las expectativas eróticas de la población. Así, el aliento y las fauces de la industria de la carne dan forma a la consideración actual sobre el valor del cuerpo. Precondiciones de una interpelación tan exitosa han sido el desvanecimiento del pudor y el ansia violenta de felicidad instantánea. Una vez emancipado, el comercio de imágenes carnales no puede sino empinar sus acciones hasta lo más alto de la bolsa de valores. Pero el proceso de desverguenza requiere diversos apuntaladores. Las distintas proveedurías de erotismo empaquetado no pueden comprenderse sino como despliegues de la «revolución sexual» iniciada en la década del 60. Son inescindibles.

Y los avances políticos de la mujer no dejan de estar en íntima complicidad con la liberación pornográfica de su clandestinidad. Ya es entrenamiento sensorial para un mundo en el cual la anatomía complacida y complaciente se considera el alambique de la felicidad, además de un bien de intercambio. De modo inevitable, el strip-tease se encuentra con las maquinarias de la excitación sobre una mesa de disección del cuerpo.

Boogie Nights también intenta dar cuenta de aquella transición. Un director de cine «Triple X» pretende ser el primero en filmar una película porno «digna», es decir, con guión, producción y actuación propios de la fábrica de sueños. Es en Los Angeles, año 1978. Ese director recluta una *troupe* de hombres y mujeres –del cameraman a los actores–, quienes conforman una tribu endogámica, o una comunidad utópica. En el ínterin, la invención de la videocasetera permite el arribo de sexo enlatado a los hogares de clase media, por correo o a través de los videoclubes. Inmediatamente llega la televisión codificada. En pocos años los compinches se transforman en estrellas de un género impúdico, ahora público, y las ganancias por película aumentan en forma exponencial. Después de varias peripecias que conducen a los personajes hacia distintas suertes, todo el grupo vuelve a reunirse al final, convencido de que su destino se juega en la industria de la pornografía. En una brevísima escena se condensa el camafeo ideológico de la película: el camarógrafo –negro– forma pareja con la actriz de las películas «condicionadas» –blanca–, y ésta queda embarazada. Ya en el momento del parto, y junto a los médicos que ayudan a dar a luz, el hombre filma el nacimiento del primogénito enfocando directamente la lente sobre la vagina de su esposa con el mismo punto de vista con que solía filmarla en situaciones menos santas. Pero una sociedad que facilita el registro fílmico de un nacimiento ya está dada vuelta, es decir, se ha vuelto obscena, y por eso mismo requiere un género sintomático que la represente. Ese género es la pornografía. Mientras *Larry Flynt* cuenta la leyenda norteamericana de la libertad de expresión, *Boogie Nights* narra la saga de la erección de la industria de la obscenidad.

Un tipo especial de belleza femenina es home-najeado, *a su manera*, por la pornografía. Es la in-

timidad despatarrada: las contorsiones imposibles; la mirada lujuriosa o impenetrable; la boca en cuarto creciente desplazando a las demás facciones; la voz enfatizada hacia el ronroneo o la procacidad; las piernas disparadas hacia ángulos inverosímiles; la lengua puesta a hablar por sí misma; la actitud de irónica sumisión o de urgencia hormonal; la sonrisa triunfante o perversa; el pecho ceñido con dos garras; la cola desenfundada sin tapujos; las exclamaciones y jadeos que parecen emitidos como por un altavoz vúlvido; el cuerpo arrastrado por el piso; en fin, la derrota del pudor. Es la belleza que florece en los burdeles, la que germina primordialmente desde la parte de *animalitas* de la condición humana. La pornografía es la fiesta de los minotauros: mitad humanos, mitad animales salvajes.

El paisaje psíquico que necesita narraciones pornográficas, *aun indirectamente*, ya no responde a marcos morales cuyos tamices serían el temor y la autorrestricción. Una época que anhela huir del sufrimiento y del aburrimiento, y que somete a las personas a encajar presiones insoportables, encauza sus «patologías» hacia oasis gozosos. Y en un mundo idílico, como lo es el de la pornografía, sus personajes están condenados a ser felices. Cierto que es una felicidad puntillista, y que el detalle y el primer plano no dejan ver el bosque. Pero un mundo tan detallado también puede ser visto como un intento provisorio de aprehender el cuerpo en su totalidad, como si el rompecabezas troquelado por fábricas y hogares, por maltratos y desdichas, sólo pudiera volverse a ensamblar *por partes*. El cuerpo profanado; también reivindicado. Pues así como el lenguaje íntimo contiene léxicos distintos de los proferidos en la plaza pública, también la visión del cuerpo en la intimidad requiere el deshojamiento de capas y capas de mascarada y etiqueta. Ambos mundos de vida se superponen ahora, aunque en el terreno de las creencias y las prácticas definidas por el patriarcado. En esas pompas pícaras levitadas desde el edén se postula un modelo de sociabilidad deseable que no es desemejante al propuesto por el marqués de Sade: la prostitución universal, o sea la inversión del contrato social. En una sociedad en donde la infidelidad es la variante menos digna del amor libre y en la que el derecho al harén personal ya es consigna, la voluntad de libertinaje trastoca el ideal liberal de la tolerancia. Subvertido el contrato, cada cual deviene camaleón; quizá crisálida.

La historia de la masturbación en el Occidente moderno aún no ha sido contada. Tampoco la de las imágenes que le sirven de tipos ideales, y de grúas. Es el mundo de las mil y una noches, cuyo epílogo finaliza con el vientre convertido en patíbulo para sí mismo. La pornografía –condensación babilónica– es la historia de la carne

masculina tentada, de su desplome y vendimia. «Onania» podría ser el nombre de su isla de utopía, en donde cada hombre puede afirmar fielmente que una actriz pornográfica es la mujer de sus sueños. Un arquetipo, como también lo son la vedette o la animadora de programas infantiles. Pero, a pesar de gemidos y discursos guturales, todo se parece a una película muda compaginada por un anarquista: la sombra chinesca predomina sobre el alboroto y la acefalía acaba coronada. En la sociedad de los pecadores solitarios la pornografía es el género que celebra a los órganos autárquicos del cuerpo.

El *bouquet* parece haberse destilado del mundo de los conspiradores. Y la lógica escénica hace pensar en aquelarres, o en adoraciones, o en ritos de iniciación. También en eventos más inofensivos, como las performances artísticas o las representaciones de títeres en las que no queda cabeza sin decapitar. O bien en experimentos comunitarios: la configuración pan-corpórea de un nuevo tipo de amistad, o de familia, o de asociación. Estaríamos ante el umbral de la poligamia. Se barruntan solapamientos, negativos de la realidad, en los que se evidencian acontecimientos que en el otro pliegue se desestimarían como postales del infierno. Son sus inversiones simétricas, *sus iluminaciones profanas*. También la noctiluca fosforesce mejor en la más absoluta oscuridad. Aunque la acción remite por necesidad a la pulseada, y al duelo, y a las tele-novelas, y al documental –con deslizamientos hacia el informe científico. Algo trans-género. Un rompecabezas, interrumpido y distorsionado continuamente. La pornografía sale a luz a causa del inmenso esfuerzo que hace «lo visible» para dar forma y figura a la imaginación públicamente inexpresable, la que sólo emerge en soledad o en la clandestinidad. Es el brote nocturno de una voluntad lumínica que recién comienza a resplandecer. Pero a pesar de innovaciones temáticas y de nuevos recursos técnicos, el género sigue fiel al inicio de la historia del cine: un primer plano exclusivo y casi estático. Es el esplendor de la monotonía.

La crónica negra del género lanza amarras hacia el cine de terror, el registro fotográfico de suplicios en cárceles iraquíes, las tesis post-estructuralistas del «desmembramiento del su-

jeto» y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez o Santiago del Estero. Es el vía crucis del cuerpo, y no su arrullo. Es indecible por ahora si se trata de una infección extirpable o de un defecto de nacimiento.

En la segunda mitad del siglo *xx*, el mercado del deseo modificó sus reglas y cambió su tablero a medida que los progresos de la revolución sexual y de la condición social de la mujer prosperaban y se legitimaban. Una consecuencia necesaria ha sido la transformación del cuerpo femenino en campo de experimentación científico y comercial. La cirugía, la dietética y la gimnástica resultan ser arsenales de la lucha por la supervivencia de las especies urbanas. Que la voz pública de la mujer entone ahora una sinfonía demandante y procaz no deja de ser otro corolario cantado. La encantadora de serpientes cede su puesto a la amazona justiciera. La imaginación pornográfica ha sido primordialmente un coto de caza masculino, y por lo tanto de ella se extrae más un autorretrato que un casting. Pero ya existe pornografía filmada por feministas; las artes plásticas –su personal femenino– han intimado últimamente con el género; y la sexología televisiva, simpática y permisiva, está comandada por mujeres. Y así sucesivamente. En la proyección futura de su suerte puede pronosticarse una suave reorientación hacia los intereses del segundo sexo, tal como ya ha ocurrido con los nichos de este mercado concedidos a los gays, los obesos y los exhibicionistas. Caso típico: en el año 2001 se publicó en París *La vida sexual de Catherine M.*, autobiografía estrictamente erótica escrita por Catherine Millet, curadora del pabellón francés en la Bienal de Venecia y directora de *Flash Art*, revista de estética de fama mundial. En doscientas cincuenta páginas son derrocados cientos de hombres, como si la autora quisiera dejar en claro que la vulva, antiguo espermero obligatorio, ya es guillotina sedienta para la mitad de la especie. También en ese año se estrenó en Francia un policial en el que varios hombres –violadores– son primero descabezados –según las reglas del género pornográfico– y luego asesinados. No se excluye el tiro de gracia. El largometraje se llama *Basse-moi*, es decir, «Cogeme». Seguramente era lo que los antiguos marineros creyeron escuchar de boca de las sirenas. ■

Graffiti-esténcil en Buenos Aires: la imagen contra la pared

El fracaso del modelo social, luego de la crisis de 2001, dejó a su paso un panorama de descrédito y escepticismo general. En un momento crítico, en el que es preciso renovar ciertos paradigmas de acción social, Buenos Aires se ve poblada, como pocas capitales internacionales, por una vieja técnica resignificada. Con una fuerte impronta local, el graffiti-esténcil se presenta como una protesta irónica y política en el espacio urbano.

CONTEXTO



CLAUDIA KOZAK

Es doctora en Letras (UBA). Ha publicado los libros *Rock en Letras*; *Las paredes limpias no dicen nada* (en coautoría con Gustavo Bombini, Istvan y Floyd) y, recientemente, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* (Libros del Rojas). En la actualidad dirige un proyecto de investigación sobre arte y técnica en la Universidad de Buenos Aires.



[p. 23] Todas las fotografías que se presentan a continuación pertenecen a Rastros Urbanos. Archivo Graffiti-estencilero de Emilio Petersen, tomadas de graffitis-estenciles realizados en Buenos Aires por Bstencil, BurzacoStencil, Rundontwalk y el Taller de Gráfica Popular.



Hubo un tiempo en que un tipo particular de palabra no institucionalizada, desligada de la pintada político-partidaria, ganó las calles en la Argentina. Fue hace (¿sólo?) veinte años, en los ochenta posdictadura, aunque sus antecedentes vernáculos se remontan incluso a comienzos del siglo xx. Las paredes se llenaron, en efecto, de frases ingeniosas, poéticas o lúdicas un poco a la manera de los graffitis del Mayo francés, aunque en un contexto diferente, y encararon con cierta frecuencia –pero no siempre– modos del decir político desde la ironía:

*Argentina va en vías de desarrollo, lástima que viaje en el Roca.
El dólar no baja, se agacha para tomar impulso.
En mi pieza tengo un póster de todos ustedes –El Che–.
Vos no desapareciste, por algo será.*

Hubo un tiempo, algo más adelante, en que estas palabras sufrieron un cierto borramiento, presionadas quizá por el mismo efecto de privatización de lo público de la época. Eran los noventa neoliberales. Las paredes vieron florecer entonces, ayer, digamos, diversas variaciones de la intimidad en público: declaraciones de amor, firmas de bandas de rock (o afines) que utilizaron el graffiti como autopromoción gratuita.

Y aunque nada de todo aquello se haya terminado a la vuelta del siglo, en el inicio de los dos mil a las palabras se sumaron imágenes contra las paredes de las grandes ciudades de manera prácticamente inédita para la Argentina. En materia graffitera, decididamente, siempre hemos sido aquí más verbales que icónicos.



Más allá del bastante incipiente graffiti *hip hop* –grandes piezas coloridas, trabajadas a partir del diseño de la letra, según estilos creados a comienzos de los setenta en Nueva York y ya internacionalizados en los ochenta–, una de las relaciones más potentes que se pueden establecer en la actualidad, y desde hace sólo un par de años en Buenos Aires, entre graffiti e imagen llega de la mano de una técnica milenaria: la plantilla o estencil. Varios grupos y numerosas personas sueltas deciden apropiarse de esta técnica como medio para *reimprimir* sentido a las calles. Aunque la visibilidad del fenómeno se hace evidente después de diciembre de 2001, el estencil fue usado en la Argentina tanto en la pintada política como en el graffiti en muchos contextos anteriores. Sin embargo, la acumulación de estenciles en las calles nunca se había visto como ahora. Prevalecen por lo general las imágenes pequeñas y los nombres de bandas de rock, pero hay también imágenes más grandes, incluso en tamaño real, como la bicicleta del artista plástico rosarino Fernando Traverso, estampada en varios sitios de la ciudad de Buenos Aires, que –como señala Emilio Petersen, autor de las fotografías que aquí presentamos

de un artículo recientemente publicado como parte de un proyecto conjunto entre la Argentina y México–, recuerda por su tamaño a la primera intervención de arte político en las calles al día siguiente de la recuperación de la democracia en diciembre de 1983: el muy conocido «Silueta-zo», durante el cual las Madres de Plaza de Mayo impulsaron la impresión sobre las paredes aledañas a la Plaza de Mayo de siluetas en tamaño natural de personas desaparecidas durante la última dictadura militar.

El uso del estencil como técnica gráfico-testimonial, artística o decorativa se remonta a la antigüedad e incluso a épocas prehistóricas. Muchas de las pinturas rupestres encontradas en diversos lugares del planeta fueron realizadas por medio de esta técnica aplicando pintura soplada sobre un molde apoyado sobre la roca. Los casos más comentados en este sentido son los de las figuras de manos encontradas en cavernas que datan de 22.000 años atrás. En la Argentina, uno de los sitios más conocidos que muestran pinturas rupestres es justamente la llamada «Cueva de las Manos», en la provincia de Santa Cruz, cuyas figuras de manos realizadas con esta técnica –las manos son los moldes, en tal caso– tienen aproximadamente unos 9300 años.

Tanto en el antiguo Egipto como en China se utilizaron plantillas en cuero, papiro o papel para imprimir figuras decorativas sobre muros –en el interior de las pirámides, por ejemplo– o sobre seda. En Occidente, desde la Edad Media en adelante, las plantillas se utilizaron como

arte decorativo en muros de iglesias, muebles y telas. Ya en el siglo xx, la técnica adquiere nuevo impulso a partir de dos líneas diferentes; por una parte, gracias a su utilización en movimientos artísticos como el *art nouveau* y el *art deco*; y por la otra, impulsada como técnica de arte callejero desde los años ochenta hasta la actualidad.

La utilización de plantillas para pintar mensajes viales en el espacio público es también una técnica presente en las ciudades a lo largo de todo el siglo xx. Pero lo que diferencia a la práctica que, siguiendo a Tristan Manco, aquí llamo «graffiti-estencil» de estos usos en la señalética oficial es, por supuesto, su ilegalidad. Teniendo en cuenta una caracterización del graffiti como inscripción no permitida en espacios públicos no concebidos para tal fin, los textos e imágenes realizados con estenciles que hoy pueden verse con profusión en las calles pueden considerarse graffitis cuya realización requiere de una técnica específica.





En Buenos Aires proliferan, por una parte, imágenes globalizadas de uso público que circulan, por ejemplo, por Internet y que cualquiera puede copiar, como el perfil de un pequeño punk tirando al tacho de basura sea una cruz svástica o un televisor, o como la torre de petróleo con la leyenda *blood4oil* (véanse las fotografías); y por la otra, una serie de producciones que remiten a personajes mediáticos locales y en general, al contexto político-social autóctono. Además, muchos graffitis *de firma* (nombres de bandas de música) se realizan con estencil. Los Peyotes o Tumba Lata son ejemplos que pueden verse en las fotografías.

En sólo dos años, unos pocos grupos hoy relativamente reconocidos inundaron la ciudad de Buenos Aires. Bsastencil, BurzacoStencil y Runtontwalk son algunos de ellos. Además, hay personas que también pintan no agrupadas, como Darío Suárez, cuyo seudónimo es I-Bomb, y muchos otros aún anónimos que se aventuran radiografía en mano –el material más común hoy en día para hacer las plantillas– por las calles de la ciudad. En general, todos reivindican el aspecto lúdico de la práctica y la particular comunicación que se establece con una serie de espectadores atentos cautivados por las imágenes al acecho. Las producciones de algunos grupos están sin embargo algo más sesgadas hacia lecturas políticas si las consideramos proporcionalmente. Bsastencil ha tenido mucho impacto, por ejemplo, con una serie de estenciles de gran poder de síntesis entre los que se cuentan: la cara de Bush hijo con orejas de Mickey debajo de la cual se lee *Disney War*; el escudo de la Ciudad de Buenos Aires con el barco hundiéndose, otro similar donde se lee *Se cayó el sistema*, o la pieza en la que se lee *American Style* y se ve a una mujer joven jugando al bowling con una bomba (véanse las fotografías). En estos casos, imagen y palabra juegan en el plano de la ironía; a veces se complementan y otras, el texto sirve como anclaje.

Resulta interesante el hecho de que muchos de estos graffitis-estenciles trabajen, como los graffitis con leyendas ingeniosas, a partir del reconocimiento de una serie de referencias culturales que funcionan a manera de intertexto y cuyo desconocimiento puede llevar al lector casual a quedar afuera. Algunos de tales intertextos aparecen de manera relativamente evidente aunque otros presentan un registro quizá más sutil que permite cierta apertura del sentido. Un caso notable es por ejemplo el del colectivo –que muchas veces aparece seriado– en cuyos laterales se lee la palabra «inconsciente», lo que equivale entonces a «inconsciente colectivo», una frase hecha, pero también el título de una canción de Charly García, incluso una manera de leer nuestra realidad cotidiana.

Además del uso de estenciles para pintadas políticas, como la imagen de Mussolini que los fascistas pintaban en Italia, el «retrato gráfico» del Che o las plantillas para hacer campaña contra el gobierno *de facto* propuestas por Si-queiros en la Argentina en la década del treinta, el origen moderno del graffiti-estencil se remonta a los inicios de la década de los ochenta, cuando un par de amigos parisienses comienzan a usar estenciles para invadir las calles con imágenes de ratas en tamaño natural y otras figuras, como pequeños tanques. De allí surgió el primer graffitero stencilista conocido: Blek le Rat. Con el tiempo, sus creaciones en tamaño natural pasaron a figuras humanas –Buster Keaton, Charles Chaplin, un viejo con capa, una prostituta– que acechaban al transeúnte desprevenido desde cualquier esquina. Otras personas siguieron los pasos de Blek y pronto no sólo las calles de París sino también las de otras ciudades europeas y las de Nueva York fueron testigos de multiplicidad de imágenes pintadas con estencil.

Algunos stencilistas mantuvieron su práctica sólo en los espacios públicos, pero otros –del mismo modo que estaba sucediendo en el caso del graffiti *hip hop*– lo llevaron al campo del arte más institucionalizado o al ámbito comercial. Algunos nombres de graffiteros stencilistas de trayectoria reconocida en Europa son: Bansky, Némo, Miss-Tic, Nylon, Tomas Baumgärtel, Nano4814.

A los primeros stencilistas, muchos de los cuales continúan pintando, les siguió ya en los noventa y comienzos de los dos mil un renovado interés por la práctica del estencil callejero en todo el mundo, en gran medida popularizado por nuevos movimientos sociales de protesta, como los grupos antiglobalización. Hoy conviven en las calles estenciles político-institucionales, como los de asambleas barriales o grupos piqueteros, por ejemplo –que integrarían así el campo de la pintada política– con otros sin soporte institucional realizados por pequeños grupos que se autoasignan un nombre o por personas no agrupadas que pintan con estencil graffitis de temática y propósito variados: políticos, lúdicos, de referencia sexual, poéticos, promocionales (nombres de revistas, lanzamiento de películas, entre otros casos).



En el caso de BurzacoStencil, si bien muchas de las producciones admiten lecturas políticas –como un estencil que muestra un revólver o el que muestra ovejas (*No sigas al rebaño*)–, construyen series inspiradas en gran medida en el pop art, con una imaginería de referencia netamente mediática: playmobils, Meteoro, el padrino, Freddy Kruegger, el protagonista de *La naranja mecánica* (véase la foto), Bonavena, Sid Vicious, Marilyn Monroe seriada a lo Andy Warhol, Dr. Spock, entre muchos otros.

Sea que se trate de anónimos helicópteros surcando las paredes, de pequeños puntos de colores alineados, o de cualquier otra imagen grande o pequeña, en blanco y negro o en color, los graffitis-estenciles han venido –en paralelo con el auge del actual arte de intervención urbana– a dar imagen a una práctica del desvío de una mirada que muy frecuentemente sólo se *soporta* anestesiada.

En algún sentido, puede decirse que el modo en que se presenta en la actualidad el graffiti-estencil tiende un puente hacia las prácticas de intervención urbana de los años cincuenta y sesenta propuestas, por ejemplo, por la Internacional Situacionista, lo que en realidad no deja de ser un problema. Derivas, desviaciones (*détournements*), poesía, imagen y política sacadas en conjunto a la calle hasta el punto de quiebre de Mayo del 68. Todo ello es hoy parte de la historia. Pasaron casi cuarenta años y demasiada agua bajo el puente. Retomar el situacionismo sin un mínimo de reflexión en torno al cambio de contexto y a sus posibilidades actuales puede ser hoy riesgoso. Desestimar por completo aquello que puede «inspirar» hoy, también.

La cuestión que subsiste, con todo, sigue siendo similar a la planteada por el situacionismo: ¿hasta dónde hacer proliferar la práctica del desvío de la mirada sin caer inadvertidamente en la trampa de la recuperación? O a la inversa: ¿hasta dónde cesar, asumir el silencio, para no caer en la trampa de la recuperación? Tensión difícil de resolver, ciertamente. Algunos graffitis, algunas pintadas, algunas otras intervenciones urbanas juegan allí su apuesta. Los demás sólo siguen la corriente. ■

Este artículo se publica en simultáneo con el libro Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas, de Claudia Kozak, editado por Libros del Rojas.



Rastros urbanos-Archivo graffitero es una colección de graffiti impresos sobre paredes de Buenos Aires. El registro fue realizado desde mediados de 2003, hasta la actualidad y consta de unas mil quinientas imágenes con predominio de impresiones en plantilla o estencil. Este trabajo ha sido la base para un análisis publicado en Internet y se realizó paralelamente a una iniciativa similar llevada a cabo en la Ciudad de México con el fin de comparar ambas experiencias. Más allá de la divulgación internacional que ha tenido el estencil en los últimos años, la experiencia registrada en Buenos Aires permitió comprobar una fuerte impronta local en su temática y una importante adecuación de esta técnica como herramienta de práctica política en la ciudad. Para más información: www.elportaldemexico.com

La experiencia OpenType

TIPOGRAFÍA

El dominio ostentado por los formatos Type 1 y TrueType es, en la actualidad, desafiado por el ilimitado y sencillo juego de caracteres que permite OpenType. La democratización tipográfica de la autoedición, de la década del ochenta, parece tener una correspondencia en lo que podría ser una nueva avanzada en materia de posibilidades de uso. En teoría, OpenType controla todos los aspectos posibles y optimiza las infinitas posibilidades de formar palabras.



THOMAS PHINNEY

Investiga los aspectos técnicos, artísticos, históricos y comerciales de la tipografía, especialmente las cuestiones que afectan a los usuarios. En la actualidad se desempeña como gerente del Programa de Fuentes de Adobe. Asimismo, ha cursado maestrías en edición de artes gráficas, con especialización en tipografía y diseño y en administración de empresas.



official profile often bottled hazardous inkling align object
official profile often bottled hazardous inkling align object

3

3. Caflisch Script Pro de Adobe: sin formateo (arriba) y con ligaduras contextuales y alternativas (la opción por defecto de InDesign e Illustrator cs) (abajo).
4. Funciones de OpenType en la paleta de caracteres de Adobe Design.

Expresado en términos sencillos, OpenType es un formato de fuentes que permite operaciones tipográficas avanzadas y admite su uso en diversos idiomas, con un único archivo de fuentes utilizable en distintas plataformas. Una composición que antes hubiera requerido varias fuentes diferentes, ahora puede realizarse con una por medio de cambios de formato, tanto en Mac os como en Windows.

Éste es un ejemplo del flujo de trabajo que permite OpenType: *Mirás el documento que tu compañero de trabajo te acaba de enviar, junto con las fuentes que usó en su computadora portátil Windows. Cargás en tu computadora Macintosh las fuentes que te envió y abris el documento. Al observar la diagramación, decidís que te gustaría ver cómo quedaría con otra fuente, así que ejecutás una única operación de reemplazo para cambiarla. Todos los números minúsculos, las versalitas y las capitales cancellerescas en los títulos cambian en forma automática. Trabajás en la diagramación y redefinis los estilos para conectar las ligaduras automáticas en todo el documento, obteniendo no sólo fi y fl, sino un juego completo de ligaduras tipográficas, como por ejemplo ffi. Cuando el trabajo está terminado, exportás el texto a HTML o XML y el documento final contiene el texto correcto: incluso las ligaduras ffi se han descompuesto automáticamente en sus caracteres subyacentes.*

Éste no es un ejemplo de un futuro imaginario. Hoy, quienes utilizan fuentes OpenType y programas compatibles pueden realizarlo. Incluso con programas menos completos, los usuarios obtienen los beneficios de los archivos de fuentes utilizables en distintas plataformas y fuentes en un único archivo. Al usar programas que admiten las funciones de diagramación que ofrece OpenType, los usuarios pueden conseguir con más facilidad efectos tipográficos, como las versalitas verdaderas, las figuras estilo antiguo, las ligaduras y otros, que cambiando de fuente.

LOS UMBRALES. Para comprender qué es OpenType, ayuda rastrear de dónde viene y conocer más acerca de los problemas que trata de resolver. Para ello, es útil una breve reseña de la historia de los formatos de tipografías de los últimos veinte años.

Antes de PostScript y la autoedición, no existían normas para las fuentes digitales. Distintas empresas crearon sistemas de composición computarizada y cada una empleaba sus propios hardware y software de marca registrada para todo, inclusive las fuentes. Así las fuentes de una «Empresa A» sólo funcionaban con el hardware y el software de la «Empresa A» y no con el equipo de otra.

Al mismo tiempo, muchas de estas fuentes digitales utilizaban mapas de bits en lugar de vectores. Pese a que la utilización de mapas de bits permitía un ajuste muy preciso, significaba que

para obtener un buen resultado se necesitaba una fuente individual por cada tamaño deseado. Las fuentes basadas en vectores eran escalables, pero para que se viesan bien en las resoluciones menores era preciso agregarles información, de modo que la aplicación conservara sus características principales en las resoluciones menores. Lograr que las fuentes basadas en vectores funcionasen bien en una amplia variedad de tamaños era tan difícil y caro que muchos productores ni siquiera lo intentaban y se conformaban con los mapas de bits.

A principios de 1980, Adobe desarrolló el lenguaje de impresora PostScript, que se convirtió en parte integral de la revolución de la autoedición. La especificación del lenguaje PostScript era pública, de modo que cualquiera podía elaborar programas y software utilizando PostScript. El lenguaje incluía también especificaciones para fuentes, pero, a diferencia del lenguaje general, el formato PostScript Type 1 fue en un principio un secreto de Adobe. La especificación de fuente pública era el formato Type 3 que, aunque más flexible, carecía de las funciones «indicativas» (*hinting*) del formato Type 1 que hacían que funcionara mejor con dispositivos de baja resolución.

TRUETYPE Y LA GUERRA DE LAS FUENTES DE LA DÉCADA DE 1990. Apple comprendió la necesidad de incorporar a su sistema operativo fuentes escalables, no sólo para imprimir, sino también para la pantalla. Pero Adobe habría exigido una tarifa elevada por el uso de su tecnología Type 1, que había sido creada más para resoluciones de impresión que para su visualización en pantalla, y no habría sido propietaria de la tecnología ni habría tenido control sobre ella. De esta manera, Apple comenzó a desarrollar su propia tecnología, que culminó con TrueType. Microsoft tuvo la misma necesidad y llegó a un acuerdo de licencias con Apple. Juntos presentaron TrueType en 1991 y poco después lo incorporaron a sus sistemas operativos. Como respuesta, Adobe presentó la especificación para Type 1, que había mantenido en secreto por tanto tiempo, y desarrolló un programa complementario, llamado Adobe Type Manager (ATM), que permitía el uso de fuentes Type 1 escalables para su uso en la pantalla, como lo hacía TrueType.

Igual que Type 1, TrueType utiliza vectores para definir los glifos (un «glifo» es una forma para un carácter en una fuente determinada). Emplea fuentes escalables que pueden visualizarse en la pantalla o imprimirse en casi cualquier dispositivo. Sin embargo, TrueType se diferencia de Type 1 porque los vectores utilizan un tipo de matemática diferente. Las estructuras de datos se basan en el uso de tablas, lo que permite disponibilidad para futuras operaciones. Más importantes aun son las instrucciones de TrueType, similares a las «indicativas» (*hinting*) de las fuentes de Type 1, muy poderosas y que pueden optimizar las líneas para resoluciones más bajas, especialmente en pantalla, con tanto control que se pueden elaborar patrones específicos de mapas de bits.

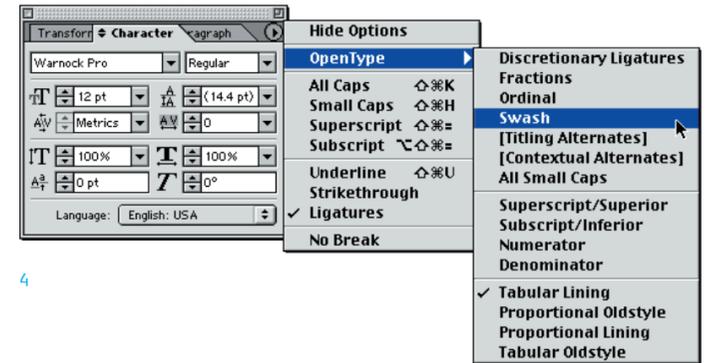
Aunque tanto Type 1 como TrueType son compatibles con Mac y Windows, históricamente cada formato necesitaba una adecuación especial para cada plataforma.

A pesar de algunas ventajas aparentes de TrueType, Type 1 continuó siendo la norma en la edición y en la gráfica profesional, en especial para Macintosh. En cambio, TrueType era popular entre las empresas y los usuarios particulares, sobre todo los de Windows.

En la actualidad, el dominio tradicional de Type 1 en la industria de la impresión y el diseño está más relacionado con la inercia y la superstición que con problemas de TrueType. Ahora, las principales empresas tratan de que todas las fuentes sean compatibles con su software y sus sistemas operativos. Tanto Mac os como Windows han incorporado la funcionalidad básica que ofrece el software original de ATM, de modo que las fuentes Type 1 funcionan junto a las fuentes OpenType y TrueType.

DE LO ILIMITADO: OPENTYPE. ¿Cómo se llegó a esta tregua? A fines de 1996, Adobe y Microsoft anunciaron que estaban intentando poner fin a la guerra de las fuentes por medio de la elaboración de un formato de fuente único que incorporase lo mejor de Type 1 y de TrueType y tuviese mayor capacidad. Este nuevo formato se llamaría OpenType e incorporaría la estructura de tabla de las fuentes TrueType (haciendo que fuera fácilmente extensible) y agregaría tres características:

- utilizaría la estructura de vectores y admitiría las «indicaciones» (*hints*) de PostScript;
- admitiría las funciones tipográficas avanzadas por medio de nuevas tablas para el posicionamiento y la sustitución de glifos;
- exigiría a la fuente que convirtiera caracteres



4

UNICODE: LA CODIFICACIÓN UNIVERSAL DE CARACTERES

Unicode es un esquema universal de codificación de caracteres multilingüe e independiente de la plataforma. Según este esquema, a cada carácter se le adjudica una ubicación numerada determinada, que no puede reutilizarse. De esta manera, eventualmente se resolverá el problema de que el código de caracteres especificado en Windows no sea el mismo que el de Mac os, lo que hace que una ñ en una plataforma se convierta en algo diferente en otra.

Unicode trabaja con caracteres en lugar de glifos. Esto es, trabajar con distinciones semánticas en lugar de tipográficas (con algunas excepciones relacionadas con la compatibilidad con otras normas). En consecuencia, Unicode no permite versiones como las versalitas; la norma Unicode presupone que se harán tales distinciones en otro sitio. Evidentemente, esto sugiere que se debe complementar Unicode con algo como OpenType.

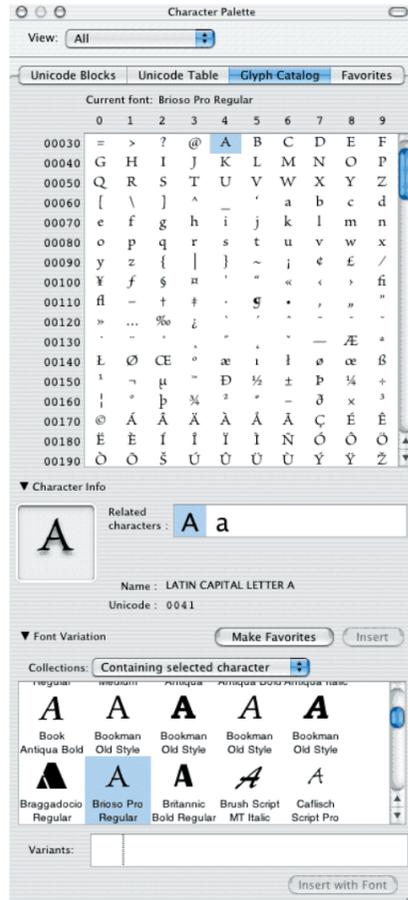
Unicode es una norma de codificación de texto, que tanto puede ser utilizada internamente por un dispositivo de procesamiento, o en archivos. Por consiguiente, existe un «archivo de texto básico de Unicode». Las fuentes de OpenType contienen una función de mapeo que transforma los caracteres de Unicode en glifos, para lograr una mejor funcionalidad entre plataformas. Este mapeo es optativo en las fuentes TrueType, y no se lo ha incorporado a las fuentes de Type 1. Cabe destacar que sólo puede haber un glifo

por defecto por cada punto de código de Unicode; si se desean otras formas, deben especificarse por medios diferentes, por ejemplo, las funciones de diagramación de OpenType.

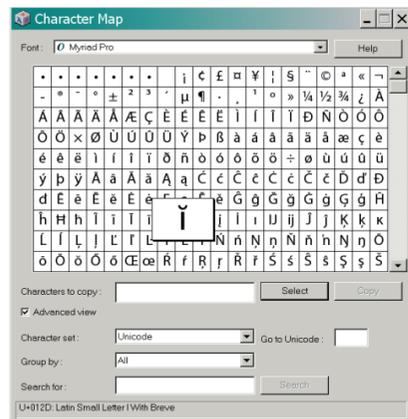
El esquema de Unicode es definido por el Consorcio Unicode, un grupo abierto que actualmente incluye entre sus miembros a Microsoft, Apple, Adobe, IBM, Xerox, HP y prácticamente todas las demás empresas importantes de la industria de la información. Es un esquema que continúa evolucionando, y ya va por la versión 4.

Windows NT 4, 2000 y XP, y Mac os x tienen Unicode incorporado en sus sistemas operativos. Además de poder cambiar a un teclado y mecanografiar en otro idioma, todos los sistemas operativos brindan la posibilidad de acceder directamente a cualquier carácter Unicode en cualquier fuente. En Mac os x se accede por medio de la paleta de caracteres, mientras que en Windows se hace mediante el mapa de caracteres.

Sin embargo, los programas más antiguos deberán modificarse para utilizar Unicode. Los programas de diseño actuales, Adobe InDesign, Photoshop y la última versión de Illustrator lo admiten. La versión Windows de Microsoft Office también admite Unicode, aunque la versión actual de Mac os, no. Está claro que el texto se está orientando cada vez más hacia Unicode. La única pregunta es cuánto tiempo tardarán los usuarios en incorporarlo.



1



2

1. La paleta de caracteres de Mac os x ofrece acceso a cualquier carácter Unicode en cualquier fuente.
2. El mapa de caracteres de Windows también brinda acceso a cualquier carácter Unicode en cualquier fuente.

Unicode en glifos, lo que antes era una función optativa de las fuentes TrueType (véase el recuadro: *Unicode, la codificación universal de caracteres*).

Parte del acuerdo de OpenType incluía otorgar a Microsoft la licencia del código rasterizador de ATM, y a Adobe el rasterizador de TrueType. Adobe también otorgó la licencia para utilizar su código a Apple. Como consecuencia, Mac os x, Windows 2000 y Windows XP permitían los tres formatos de fuente sin tener que instalar ATM. Aunque Microsoft y Adobe son los dueños del formato OpenType, Apple también lo admite en cierta medida.

TIPOGRAFÍA Y LENGUAJE: EL MODELO DE TEXTO OPENTYPE. Este estándar consiste en que los programas almacenen el texto utilizando los códigos de Unicode subyacentes (véase el recuadro) y empleen el formato para alcanzar los glifos deseados. Además del mapeo de glifos por defecto, la fuente contiene tablas de diagramación OpenType que indican qué glifo se debe utilizar cuando se desea obtener otras formas, por ejemplo, versalitas o capitales cancellerescas. Estas tablas también especifican qué glifos deben ser transformados en ligaduras, o cuándo una fuente cursiva requiere diferentes glifos para una letra ubicada al principio, en el medio o al final de una palabra, o para una palabra en sí misma.

El hecho de que las transformaciones estén separadas del texto subyacente es lo que permite las dúctiles prestaciones descritas al comienzo de este artículo. Por ejemplo, cuando una aplicación inteligente de OpenType muestra la ligadura *ffi*, sabe que el texto subyacente es *ffi*; simplemente obtiene la ligadura al formatearla como una ligadura y la sustitución se produce en forma automática. Si el usuario decide emplear una fuente que no presenta la ligadura *ffi*, el texto podría transformarse en una *f* más una ligadura *fi*, o en tres letras separadas, según lo que admita la nueva fuente. Todo ocurre automáticamente y el texto subyacente no se «rompe» a causa de los cambios de fuente.

Esto está muy bien para idiomas que usan alfabetos que derivan del latín, como el inglés y el español, pero no es imprescindible. Sin embargo, OpenType o algo que se le parezca es indispensable para la composición en idiomas que utilizan «escrituras complejas», como el árabe o los idiomas índicos. Por ejemplo, que las letras adopten diferentes formas según su posición dentro de una palabra es una característica fundamental del árabe.

Las escrituras complejas también requieren que algunos glifos, e inclusive algunas ligaduras, sean contextuales. Es decir, podría necesitarse un glifo o una ligadura diferente según los glifos anteriores y/o posteriores. Pero una vez que se

ha desarrollado la tecnología, las fuentes latinas también pueden aprovecharla. Tanto Casflisch Script Pro como Bickham Script Std de Adobe aprovechan muy bien estas posibilidades.

LAS FUNCIONES DE DIAGRAMACIÓN. Hasta ahora, hemos mencionado al pasar algunas de las funciones de diagramación de OpenType. De hecho, tiene demasiadas como para enumerarlas en este artículo, y algunas son pertinentes sólo para determinadas escrituras no latinas.

Un aspecto interesante es que varias de las funciones de diagramación que ofrece OpenType son efectos tipográficos que también pueden obtenerse por medio de la función de modificar la escala, aunque con resultados tipográficos insatisfactorios. Por ejemplo, reducir la escala de las mayúsculas resulta en versalitas demasiado livianas y delgadas en comparación con las mayúsculas y las minúsculas. Lo mismo ocurre con los números, las fracciones, los superíndices y los subíndices.

Otras de las funciones de diagramación de OpenType no pueden simularse por medio de la

VERSALITAS FALSAS VERSUS REALES

The UNICEF fund
The UNICEF fund

NÚMEROS ORDINALES

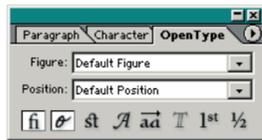
1st 2nd 3rd 2^a 2^o
1st 2nd 3rd 2^a 2^o

SUPERÍNDICE/SUBÍNDICE

x² H₂O
x² H₂O

FRACCIONES

1/2 tsp, 3/8 cup and 432/657 m
½ tsp, ¾ cup and 432/657 m



5

5. La nueva paleta OpenType presentada en Adobe Illustrator cs.

función de modificar la escala. Sin una tecnología como la que ofrece este sistema, sería preciso utilizar una fuente diferente. Esto sucede con funciones como las ligaduras, las capitales cancellerescas y las alternativas para titulado, entre otras.

LA COMPATIBILIDAD ACTUAL DE OPENTYPE. En teoría, OpenType es ilimitada, pero ¿puede utilizarse en la práctica? ¿Cuál es la situación en cuanto a la compatibilidad y a la disponibilidad de los programas y las fuentes?

En general, la compatibilidad ha sido óptima. Lo primero que hay que saber es que para usar las fuentes OpenType no hace falta renunciar a la biblioteca de fuentes que uno ya posee. No es como GX, que obligaba a convertir las fuentes existentes a nuevos formatos. De hecho, Adobe modificó cuidadosamente los nombres de todas las fuentes de OpenType para evitar conflictos con los nombres anteriores de Type 1. Si se quiere, pueden emplearse a la par.

Aunque muchos de los programas anteriores no pueden utilizar las funciones avanzadas u otros

LIGATURAS ESTÁNDAR (ACTIVADAS POR DEFECTO)

The officer swims fjords
The officer swims fjords

DISCRETIONARY & LIGATURAS HISTÓRICAS (DESACTIVADAS POR DEFECTO)

Octagonal stone
Octagonal Stone

SWASH ALTERNATIVAS

Waffling Theater Questions
Waffling Theater Questions

7

6. Glifos diseñados versus glifos escalados en versalitas, números, fracciones, superíndices y subíndices.
7. Funciones que no pueden imitarse: ligaduras, capitales cancellerescas, alternativas para titulado.

idiomas que pueden incluirse en las fuentes OpenType, los usuarios de estos programas también pueden aprovechar las ventajas que ofrecen las fuentes de archivo único y el uso en distintas plataformas. Hubo algunos problemas de compatibilidad, pero la mayoría se pueden superar o resolver actualizando las versiones del software.

Una de las razones de la elevada compatibilidad es que Adobe y Microsoft trabajaron varios años para que OpenType funcionase a la perfección. Por ejemplo, una vez que una fuente OpenType pasa por un *driver* de impresora, no se la puede distinguir de una fuente de Type 1 (si tiene los vectores de PostScript) o de una fuente de TrueType (si tiene los vectores de TrueType). Este tipo de decisiones hacen que OpenType funcione sin complicaciones con la mayoría de los programas. Pero, ¿dónde están los programas que admiten sus beneficios adicionales? En la actualidad existen pocos programas que admitan las funciones de diagramación de OpenType, con excepción de los de Adobe. Microsoft Office para Windows permite utilizar bastantes funciones, pero únicamente en aquellos idiomas que requieren esas funciones para la composición tipográfica básica en ese idioma (por ejemplo, el árabe). Adobe Illustrator, Photoshop e InDesign admiten varias de las funciones relativas a los idiomas occidentales y de Asia oriental.

Como se trata de un programa importante en la comunidad del diseño, a menudo me preguntan sobre QuarkXPress y su compatibilidad con OpenType. Anteriormente, Quark afirmó que estaba trabajando sobre la compatibilidad con la diagramación que ofrece OpenType. Sin embargo, QuarkXPress 6 todavía no admite Unicode, y menos aun las funciones avanzadas de diagramación de OpenType. Debido a la complejidad de los cambios necesarios para admitir Unicode, estimo que, como mínimo, habrá que esperar a QuarkXPress 7 para que Quark admita la diagramación que ofrece este formato.

Hace dos años sólo existían unas pocas fuentes OpenType, y casi todas eran de Adobe. Hoy hay miles de fuentes ofrecidas por más de dos docenas de empresas. Toda la Biblioteca de tipografías de Adobe, compuesta por más de dos mil doscientas fuentes, está disponible en formato OpenType. Las demás fundidoras principales (además de Adobe), como Linotype y Agfa Monotype, han declarado públicamente que consideran OpenType el formato del futuro y que están desarrollando fuentes de este tipo. La mayoría de las fuentes de los sistemas de

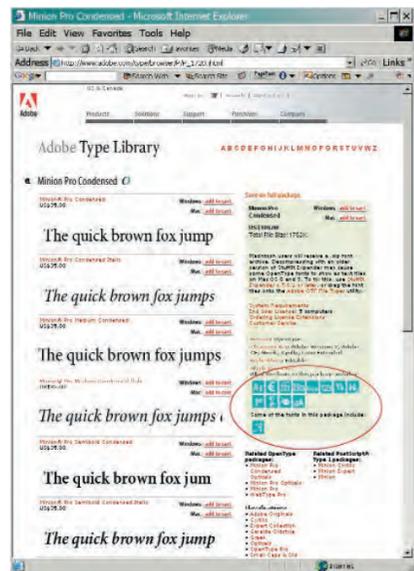
Microsoft y del sistema japonés de Apple son OpenType. Fundidoras pequeñas, como Emigre y House Industries, han desarrollado también fuentes de estas características. Todo esto sólo en relación con los alfabetos latinos. Las fundidoras tipográficas más importantes que trabajan con otros caracteres, como Morisawa y FontWorks, que desarrollan fuentes japonesas, también están incorporando OpenType.

Sin embargo, aunque existan muchas fuentes, el hecho de tener una fuente OpenType no significa que sea posible usarla en otros idiomas o que posea las funciones tipográficas adicionales. De hecho, sólo alrededor de una tercera parte de las fuentes OpenType de Adobe tienen las opciones avanzadas o la posibilidad de ser utilizadas en otros idiomas. Para analizar las características de una fuente Adobe OpenType antes de adquirirla, se puede usar el sitio de Adobe en la Web para ver si admite otros idiomas y sus funciones tipográficas.

Con respecto a las fuentes que ya se han adquirido, se puede instalar la Extensión de Propiedades de Fuente de Microsoft, que permite a los usuarios acceder a una detallada descripción de las características, entre las que se incluye el uso en otros idiomas y las funciones de diagramación OpenType.

EN PERSPECTIVA. Gran parte de la comunidad tipográfica acepta ahora que la industria está orientada cada vez más hacia OpenType. Sólo cabe preguntarse cuándo los programas alcanzarán la masa crítica y cuándo las fundidoras principales convertirán sus bibliotecas. La declaración de la Comitiva Creativa de Adobe en otoño de 2003, que anunció la admisión de Unicode y OpenType en Illustrator cs, demuestra que posiblemente ya se haya alcanzado esta masa crítica.

Para los usuarios finales, no se trata de cambiar o de no cambiar inmediatamente de tipografías, sino de saber con exactitud cuándo se comenzará a usar OpenType a la par de sus otras fuentes. Debido a que en los últimos tiempos ha aumentado en forma drástica la cantidad de fuentes OpenType disponibles, y de que las ventajas son muchas y las limitaciones, pocas, puede ocurrir antes de lo que los usuarios imaginan. ■



8

8. Página del sitio de Adobe en la Web que muestra el uso en otros idiomas y los iconos para los glifos tipográficos adicionales. Adobe comparte estos iconos con interesados en promover un enfoque común para describir las características de las fuentes.

PARA MÁS INFORMACIÓN ACERCA DE OPENTYPE Y OTROS FORMATOS
GUÍA OPENTYPE
- *Un manual para el usuario con información general y todos los aspectos técnicos de importancia:*
www.adobe.com/type/opentype
TRUETYPE, POSTSCRIPT, TYPE 1 Y OPENTYPE
- *Artículo acerca de los formatos de fuente: «TrueType, PostScript, Type 1 y OpenType: ¿Cuál es la diferencia?»:*
www.worsleypress.com/jtp/TT_PS_OT.pdf
UNICODE
- *Introducción de IBM al formato Unicode:*
http://oss.software.ibm.com/jcu/docs/papers/codepages_and_unicode.html
- *Consorcio Unicode:*
www.unicode.org

El espacio del juego constructivista y el espacio de la vida

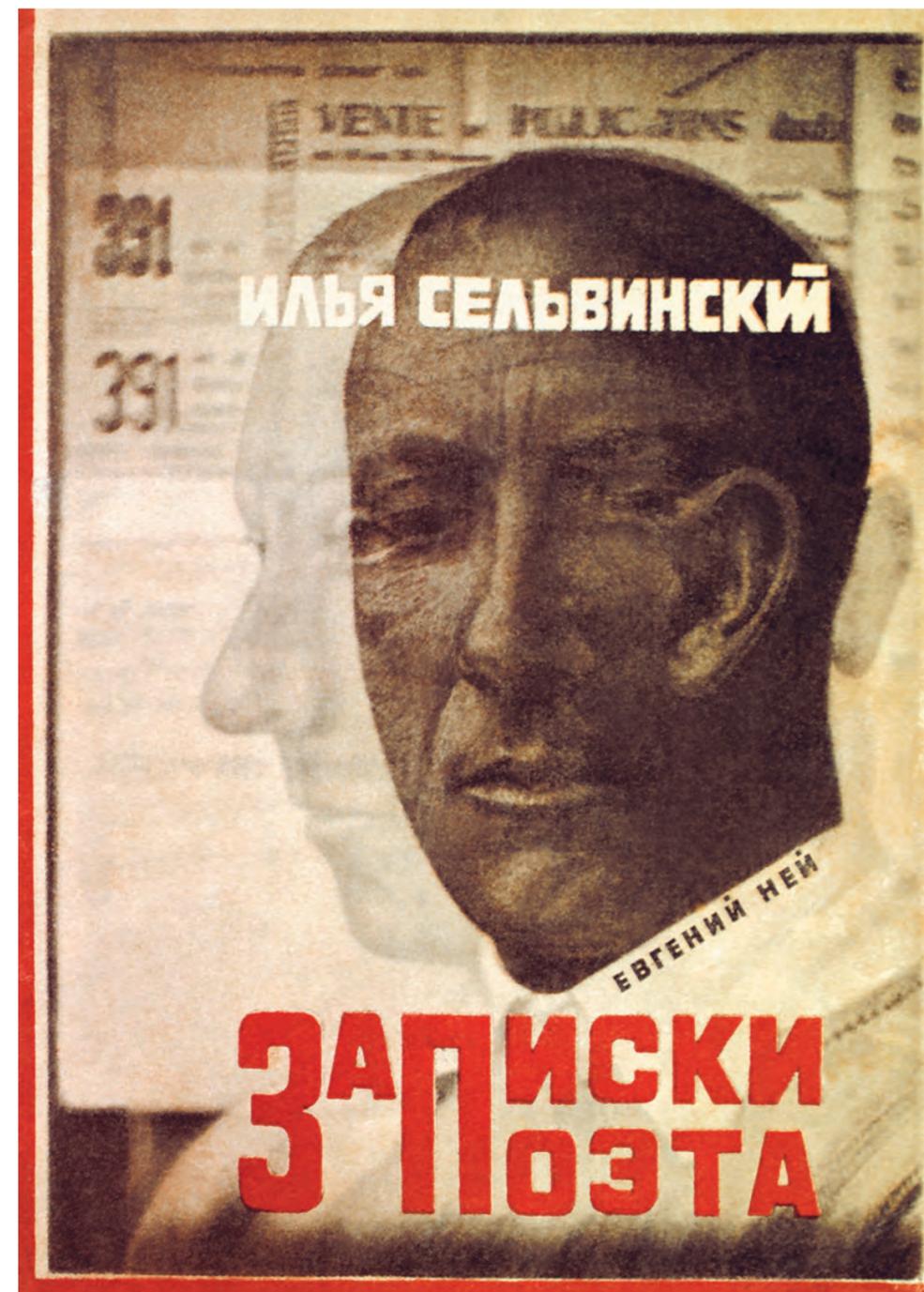
La apuesta de la vanguardia soviética de la década de 1920 fue su naturaleza política, impulsada por extender los modos de creación a la vida colectiva e individual. A continuación presentamos algunos fragmentos de *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, publicado por la editorial española Campgràfic, donde Claude Leclanche-Boulé despliega las nociones de un proyecto claramente subversivo de transformación de la sociedad.

HISTORIA



CLAUDE LECLANCHE-BOULÉ

Es historiadora del arte, doctora de la Universidad de París I, Panthéon-Sorbone. Desde 1975 estudia las revoluciones estéticas de Europa oriental, ocurridas a principios del siglo xx. Sus numerosos trabajos acerca de las prácticas poligráficas de los futuristas y los constructivistas rusos son un aporte al estudio de la vanguardia rusa.





1



2

1. V. y G. STÉNBERG. Cartel para la película de D. Vertov *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara de cine), 1929 (101 x 71 cm).

2. ANÓNIMO. Cubierta del Programa de concurso para el Teatro del Estado de Ucrania, Járkov, sin fecha (24 x 21,4 cm).

Contrariamente a lo que piensa Roger Caillois sobre el juego en general, el espacio del juego constructivista se inscribe en el espacio de la vida social. Un análisis de tipo racionalista que oponga juego y seriedad, diversión y trabajo o juego y realidad es completamente incompatible con la ideología de la construcción de la vida porque distingue las actividades lúdicas del conjunto de las actividades sociales. Así pues, cualquiera que sea la orientación de sus trabajos, los constructivistas tienen siempre el sentimiento de responder a una «demanda social». Están convencidos de la necesidad de intervenir en la vida pública para resolver los problemas sociales del momento con los medios específicos de su arte. Así, por ejemplo, Maikovski considera el anuncio como «agitación económica» y al mismo tiempo como «suplemento poético de *Lef*». Así declara que «los datos indispensables al principio de un trabajo son [...] la existencia en la sociedad de un problema cuya solución sólo es imaginable a través de una obra poética»; por lo tanto, podemos deducir que se dedicó a esta tarea con Róddchenko porque los dos pensaban que su intervención en este sector de la vida social era indispensable. Klutis, por su parte, estima que la aparición de un «nuevo tipo de artista» y de «nuevos procedimientos de construcción» basados en el montaje en Rusia a raíz de la Revolución. Si hay juego en las tipografías y los fotomontajes, los artistas no son libres en su determinación. A esta restricción que la sociedad ejerce sobre el artista se añade la que el artista o la obra ejerce sobre el público. Para los constructivistas el interés del juego artístico reside en hacer participar al lector-espectador como jugador en una partida de tres, por lo que intentan forzarlo a jugar. Para ello imprimen a sus obras una forma contundente y muy implicativa, y dirigen «la expresión» principalmente hacia el choque emocional para provocar una respuesta por parte del lector-espectador.

Esta actividad lúdica que no es libre no está tampoco separada de la vida. Todos los aspectos del discurso de los artistas, incluyendo la propia elección de sus orientaciones productivistas, tienden hacia la noción de que esa actividad debe impregnar todos los ámbitos de la vida, el amor, la educación, la política e incluso la economía, puesto que los anuncios de Maikovski y de Róddchenko tenían como finalidad apoyar el comercio y las industrias estatales que competían con las empresas privadas reaparecidas gracias a la NEP. Por la misma razón, esta forma de actividad no es en ningún caso «ficticia» ni va «acompañada por una conciencia específica

de una segunda realidad o de irrealidad verdadera en relación con la vida corriente»; aunque produzca efectos de extrañeza. Es probablemente este deseo de no situarse fuera de lo real lo que empuja a los constructivistas a insistir tanto en la objetividad de la fotografía y del aparato fotográfico; la realidad supernaturalista del ojo perfeccionado —dice El Lissitsky, y Klutis insiste—: una foto no es el croquis de un hecho visual, sino su exacta fijación; pero al mismo tiempo se proponen cambiar esta objetividad mediante los procedimientos del montaje.

Y, claro está, la actividad lúdica no es ni gratuita ni improductiva, porque su verdadera apuesta no es el éxito o el fracaso, sino ganar un compañero de juego, inventar nuevos papeles para él, hacerlo pasar de su posición como lector-espectador pasivo a la de productor, sin por ello rechazarlo al margen de la vida corriente. Lejos de proponer mediante el juego una evasión hacia lo ficticio, los constructivistas intentan desarrollar ciertos modos de percepción y de razonamiento relegados por siglos de racionalismo al «espacio puro» del juego o del sueño, para ofrecer así a sus conciudadanos los medios para cambiar la vida, para construirla en vez de seguirla, e incitarlos a inventar nuevas situaciones vitales con el fin de ejercer sobre ellas una creatividad reencontrada.

Es decir, mediante la modificación de la relación del espectador con la obra, intentan transformar también la relación de éste con el mundo y con la vida social. En este sentido, el juego constructivista constituye un aprendizaje de la vida colectiva.

LAS REGLAS: RACIONALIDAD E IRRACIONALIDAD. Según Claude Lévi-Strauss, «todo juego se define por el conjunto de sus reglas que hacen posible un número infinito de partidas».³ Esta posibilidad se le escapa a Roger Caillois. Aunque apunta a que «todo juego es un sistema de reglas», y la descripción que hace de estas reglas «arbitrarias, imperativas e inapelables», que «suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación»⁴ conviene a la práctica constructivista, siempre que no se entienda la expresión «leyes ordinarias» como un argumento para suspender el juego de la vida, sino como la confirmación de una voluntad de cambiar la vida.

El mismo El Lissitsky, cuando en el texto *Proun* describe la pintura suprematista como un juego, define ese juego por el conjunto de normas que lo rigen e imagina la posibilidad de una variación infinita de los límites de las reglas arbitrarias. Aun sabiendo que en su sistema el suprematismo era una categoría general que englobaba el constructivismo,⁵ podemos pensar que concibe su práctica de la poligrafía en términos análogos.

El estudio del sistema espacial y el análisis de los procedimientos expresivos que actúan en las tipografías y los fotomontajes han puesto sobre el tapete cierto número de reglas formales que suspenden las reglas del arte tradicional y las del viejo modo de vida al cual va asociado, puesto que la búsqueda de la expresión se dirige a ofrecer un equivalente de la vida moderna. Estas reglas son de número finito, pero permiten variar infinitamente sus combinaciones. Rigen la organización del campo figurativo o textual conforme a dos series de parámetros. Unas siguen una geometría arbitraria o unos principios de espacialización que transgreden las leyes de la perspectiva y de la alineación tipográfica, mientras que otras obedecen al principio del contraste generalizado aplicado en forma sistemática a toda obra, cualquiera que sea su tema. Todas las permutaciones dentro del sistema están autorizadas: la combinación del círculo y del cuadrado o del círculo y el triángulo, del ángulo recto y del oblicuo o del oblicuo y el círculo, de la cifra y de la letra o de la letra y la imagen, del relieve y del color plano, de los tonos complementarios o los tonos primarios, etc. Y estas reglas internas, que son también normas artísticas, siempre preceden a las leyes de la mimesis y de la verosimilitud. De este modo, cuando un rostro femenino está formado por fragmentos alternos de negativos y positivos es para satisfacer la regla de contrastes y situar la figura en el sistema de recorte vertical del campo figurativo. También cuando una escritura se dispone verticalmente es para oponerla a una alineación horizontal o, por el contrario, para inscribirla en una red de formas verticales. Y así podríamos continuar con la lista de estos procedimientos arbitrarios.

¿Podemos afirmar, por lo tanto, que estas obras, al estar reguladas, obedecen a la ideología del orden y de la racionalidad? Dicho de otro modo, ¿tiene fundamento la valoración de quienes hablan sobre el constructivismo como una vuelta al orden o al clasicismo? En realidad, los dispositivos espaciales y expresivos de las obras constructivistas rompen con lo que Umberto Eco llama «la organización banal»⁶ cuando compara el discurso poético con el discurso utilitario, puramente referencial, y los diferentes tipos de comunicación a los que conducen. La organización de las obras constructivistas sólo constituye un orden en relación con los nuevos parámetros del arte moderno. El problema para los artistas plásticos es el hecho de aumentar los aspectos sensibles de los signos —hacerlos visibles, audibles y táctiles—, organizando al mismo tiempo el desorden que resulta de este aumento de las significaciones estéticas, con el fin de mantener el grado de inteligibilidad indispensable para la comunicación.

En el caso de las tipografías, la nueva organización, por muy regulada que esté, no deja de

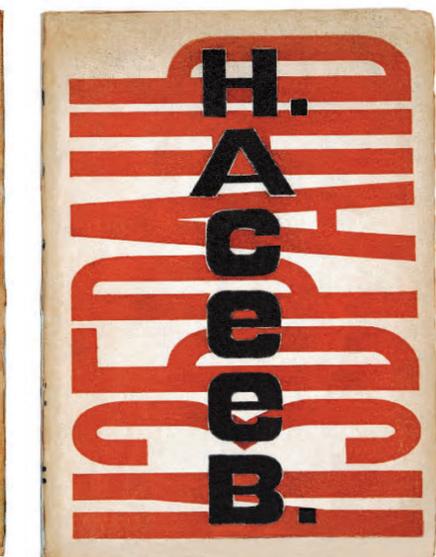
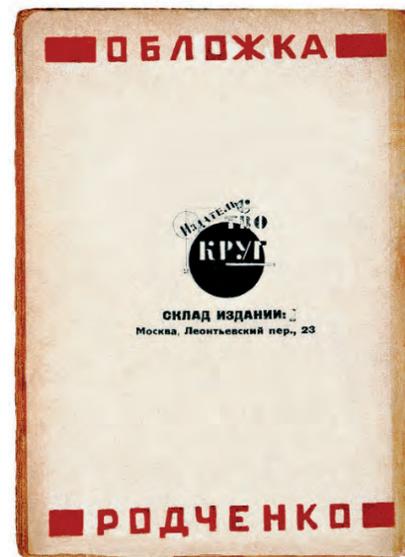
transgredir las conductas racionales porque, como dice André Leroi-Gourhan, «un sistema multidimensional permite una mejor utilización de las facultades irracionales del hombre que la escritura lineal».⁷

No es más racional porque la búsqueda sistemática de la máxima expresividad consista en hacer de la configuración de los textos impresos un equivalente de lo que representan las inflexiones y las cadencias verbales o las connotaciones afectivas que suelen acompañar a un enunciado verbal pero que no quedan reflejadas en una tipografía banal, más centrada en transmitir sentido que sensibilidad. Esta organización es irracional porque incorpora en todos los textos impresos, cualquiera que sea la motivación del mensaje —el alquiler de habitaciones amuebladas, la venta de acciones, una obra de poesía o de teoría cinematográfica, un eslogan político o un simple título de revista—, ese «halo emocional» que envuelve las obras estéticas con una pluralidad de significado pero que está ausente del dispositivo tipográfico tradicional, basado en un uso puramente referencial del lenguaje y orientado de manera prioritaria hacia la comprensión.

El principio de construcción del fotomontaje transgrede las conductas racionales porque minimiza el vínculo causal entre las ideas o las acciones figuradas, y lo reemplaza por la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos, tanto cuando hay una relación positiva de causa-efecto como cuando hay una oposición o contradicción; coincide así con esa forma que tienen los sueños de significar por medios idénticos la asociación y la oposición.⁸

Por último, la organización de las tipografías y de los fotomontajes no es racional porque involucra el cuerpo del lector-espectador en unos

procesos de lectura o de desciframiento de la imagen que requieren actitudes *contra natura*. Las más irracionales son las obras organizadas en estructuras reversibles, como el primer fotomontaje soviético, *La ciudad dinámica*, que situaba desde un principio el nuevo medio artístico bajo el signo de la reversibilidad, ya que su autor, Klutis, colocaba en uno de los lados de la imagen la siguiente inscripción: «La obra debe examinarse desde todos los ángulos», y reproducía el título en el lado opuesto, escribiéndolo a la inversa. Con esta nueva estructura plástica rechazaba la organización vertical de las obras figurativas reguladas por la mimesis. Son igualmente extravagantes las imágenes o los textos orientados sobre los ejes oblicuos, que ponen a prueba nuestro sentido del equilibrio porque contravienen las leyes de la gravedad, así como las imágenes en las que la ordenación tradicional de colores cálidos hacia colores fríos o del claro hacia el oscuro se ve perturbada y el lector-espectador es incapaz de localizar el plano de la imagen o del texto, el cual se despliega simultáneamente hacia adelante o hacia atrás. Las tipografías estalladas, anagramáticas o condensadas tampoco se ajustan a la razón, pues dejan de lado las normas de continuidad que regulan el orden de los fonemas en el lenguaje humano. Con respecto a las organizaciones banales, estos dispo-



3 y 4. ALEXANDER RÓDDCHENKO. Cubierta del libro de N. Aséiev *Izbran* (Fragmentos escogidos), Moscú-Petrogrado, 1923 (20,5 x 14,5 cm).

5. **GUSTAV KLUTSIS.** Portada de la revista *Proletárskoie studénshivo* (Los estudiantes proletarios), 1923, número 2 (27,3 x 19 cm).

6. **EL LISSITSKY Y SALOMÓN TELINGATER.** Cubierta del catálogo *Vsiésouznaia poligraficheskaia vystavka* [Exposición pansoviética de poligrafía], Moscú, 1927 (18 x 13 cm).



5

6

sitivos son irracionales porque, aunque están sometidos a reglas, llevan el desorden a la relación del sujeto con la obra e involucran al cuerpo que interviene en la comunicación visual.

La práctica constructivista es, así, a la vez una práctica regulada y una práctica que acoge manifestaciones de desorden, igual que el juego es al mismo tiempo un «sistema de reglas». Mikel Dufrenne escribe al respecto: «[...] la introducción del desorden dentro del orden convenido; no necesariamente del azar, sino de la fantasía que libera lo posible, de lo irracional que hace estallar la necesidad».²⁰

LA INCERTIDUMBRE. El desorden que afecta a las manifestaciones lúdicas tiene como efecto hacer que su desarrollo y su desenlace sean inciertos. Según Roger Caillois, el juego ha de dejar cierta libertad al jugador y concederle la posibilidad de inventar una respuesta «libre dentro de los límites de las reglas». Este margen de libertad formaría parte del sentimiento de placer que experimentan los jugadores.

En la práctica constructivista la existencia de reglas no impide en absoluto que la génesis y el resultado de la obra participen del mismo elemento de incertidumbre que hace emocionante el desenlace de los juegos. Esta incertidumbre se debe en parte a que, pese a los propósitos de los artistas sobre la racionalidad de sus organizaciones o sobre el cálculo previo del efecto, su método de trabajo no es a menudo más que un procedimiento aleatorio para encontrar una forma o una disposición capaz de detener la mirada. Así lo atestiguan los proyectos de portadas de El Lissitsky para *Vesch* o para *Broom*, en los cuales manifestamente el artista ha buscado, a partir de elementos fijos –la forma de las letras, el contraste de formas circulares y de formas rectangulares o el esquema cruciforme–, una disposición cuya fórmula desconocía de antemano, pero que le debía procurar una satisfacción estética y responder al mismo tiempo a unas exigencias de tipo espacial y expresivo. Al estudiar la categoría de los juegos de azar, advertimos que la incertidumbre influía ampliamente en el desarrollo de las operaciones de fotomontaje por proyección que practicaban los hermanos Sténberg. En cierta medida, incluso el fotomontaje por yuxtaposición

de positivos tiene un margen de incertidumbre, ya que pueden realizarse varias combinaciones o permutaciones antes de escoger la disposición definitiva. Pero el método de fotomontaje por superposición de negativos, empleado por El Lissitsky para los dobles retratos de Arp y de Schwitters así como para su autorretrato, es el que posee un mayor coeficiente de incertidumbre, ya que en el desarrollo de las operaciones se producen efectos sobre los que el artista casi no tiene ningún control. En estos trabajos no se puede anticipar el resultado, sólo se pueden organizar probabilidades. Así se desprende de una carta de El Lissitsky dirigida a Sophie Kuppers cuando éste trabajaba en *El constructor*. Los términos que utiliza para explicar su experiencia indican que era perfectamente consciente del carácter incierto de su proceder y que sentía cierto placer relacionado con la destrucción del sentido ordinario. Incapaz de contener su satisfacción por escapar de la tiranía del sentido, escribe: Trabajo en este momento en un autorretrato fotográfico. Una obra maestra sin sentido, si todo ocurre como está previsto.²¹

Esta incertidumbre no sólo interviene en la relación producción-obra. Influye también en el momento de recepción de la obra por parte del lector-espectador. En la interconexión de los elementos figurativos o tipográficos subyace un componente de juego, en la medida en que en un engranaje una pieza puede hacer juego y



7

7. **ALEXANDER RÓDCHENKO.** Cartel comercial para los almacenes ГУМ «Net mesta somnenu i dume. Vsió dliá zhénschiny tolko v GUME» (No hay lugar para la duda ni la vacilación. ¡Todo para la mujer sólo en los almacenes GUM!), texto de V. Maiakovski, Moscú, 1923.

8. **K. ZDANÉVICH.** Cubierta de la obra de teatro de A. Afinoguéov *Na perelome* (En época de cambios), Moscú, 1927 (17,5 x 13 cm).

9. **LIUBOV POPOVA.** Cubierta para el libro de S. Bobrov *Vosstanie misántrópov* (La rebelión de los misántropos), Moscú, 1922 (16,2 x 11,7 cm).

adquirir cierta independencia en sus relaciones con el resto del mecanismo. Entonces el lector-espectador, ante la dificultad de descifrar un mensaje cuya disposición es incierta, se ve en la tentación de proyectar sus interpretaciones o su imaginario sobre estos elementos enloquecidos. En principio, los títulos, las inscripciones tipográficas sobre los carteles o las leyendas de los fotomontajes deberían desempeñar una función indicadora de sentido y prevenir cualquier desviación de este tipo, pero a menudo están organizados de manera incierta o aparecen intercambiados por procedimientos arbitrarios de recorte. Como en 1920 la mayoría del público soviético –el consumidor de masas que los constructivistas querían atraer– era analfabeto o semianalfabeto, y la expresividad de estas tipografías hacía su lectura muy difícil, la incertidumbre interpretativa y en consecuencia el componente de juego eran sin duda mucho mayores de lo que cabría pensar en un principio. Los constructivistas eran perfectamente conscientes del bajo nivel de alfabetización de la población y los llamamientos de El Lissitsky por una tipografía más visual que lectora tenían su origen en esta situación. Así, lejos de intentar reducir en sus obras los efectos de incertidumbre inherentes a todo fenómeno de comunicación, los artistas los reforzaban deliberadamente mediante unos procedimientos de enriquecimiento del sentido que no podían más que despistar al lector-espectador con reacciones interpretativas que escapaban a su control.

LA APERTURA INTENCIONAL DE SENTIDO. Si los artistas buscaban voluntariamente la incertidumbre del sentido es porque el espíritu lúdico que habita en las obras de los constructivistas tiene algo que ver con la modernidad, puesto que sólo el arte contemporáneo ha formulado de una manera consciente esta «poética de la obra abierta» que Umberto Eco define como «el proyecto de un mensaje dotado de un aplano abanico de posibilidades interpretativas».

De manera general, toda obra de arte puede prestarse a diferentes interpretaciones, pero Umberto Eco reserva esta denominación de «obra de arte abierta» a las «obras en movimiento que se caracterizan por una invitación a construir la obra con el autor».

Nos advierte también que la obra abierta tal y como la define sólo es «un modelo hipotético elaborado a partir de un gran número de análisis concretos». La apertura de la obra a la pluralidad de interpretaciones es, por tanto, siempre una cuestión de grado. En la medida en que la ideología constructivista requiere la participación activa del lector-espectador, y que las obras, desde el punto de vista de su organización espacial o expresiva, poseen un carácter de indeterminación y de incertidumbre que solicita una respuesta por parte del público, podemos decir que es-

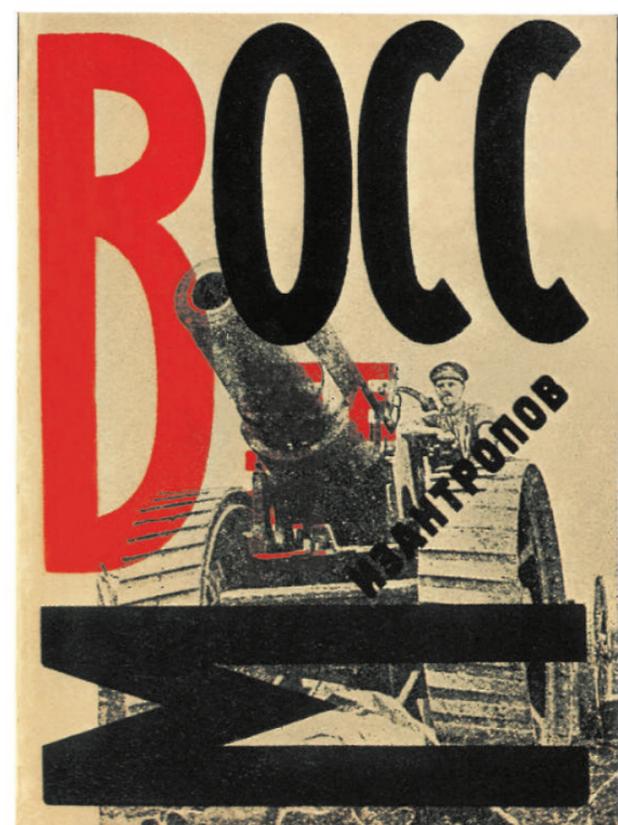


8

tas obras cumplen en su conjunto, más o menos, con el programa moderno de la obra abierta.

Podemos considerar como obras abiertas los fotomontajes que incitan al lector-espectador a suplir las lagunas de la imagen o, al contrario, a construir un sentido diferente del propuesto a partir de las imágenes parásitas que la técnica del fotomontaje –basada en la utilización de fotografías *ready made* o de fragmentos heterogéneos de periódicos y de catálogos– introduce inevitablemente en el campo de la representación. También son obras abiertas las tipografías que hacen estallar la palabra o la frase, que destruyen el significado unívoco y buscan sistemáticamente un aumento del significado común o banal, como se ha visto en el poema de Maikovski ¡*Canallas!* Los hermanos Sténberg proponen otra forma de apertura en sus carteles o fotomontajes que invitan al lector-espectador a una «iniciativa motriz»,²² colocando ante su mirada perspectivas contradictorias, sistemas en rotación y organizaciones espaciales ambiguas.

Pero de entre todas estas obras, las que están más abiertas a la reacción del lector-espectador son las firmadas por El Lissitsky. En efecto, a partir de 1919, fecha de su encuentro con Maliévich y de su conversión al «nuevo arte», toda su producción está marcada por la apertura intencional de sentido. Encontramos esbozada, en un tono más lírico que teórico, una poética de la obra abierta en el artículo «Proun», fechado en 1920 y publicado en 1922 en *De Stijl*. Afirma en este artículo que el papel del artista moderno no consiste en resolver problemas, sino en plantearlos: «El poder de *proun* es el de crear objetivos, libertad que le es negada al hombre de ciencia».



9

Esta poética se lleva a la práctica en las obras pictóricas *proun*, donde la orientación multidireccional y la ambigüedad espacial son ya aperturas de sentido. Pero es en *Suprematisti skaz pro dva kvadrata* donde por primera vez El Lissitsky aplica el programa moderno de la obra en movimiento; en ella invita expresamente al lector a que haga la obra con él: en un escueto aviso pide a los niños que no lean, sino que busquen trozos de madera y colores para hacer construcciones como las suyas. Asimismo, el libro termina con una incitación a continuar la aventura inacabada. Entretanto, lo que hace es evitar que se imponga una interpretación única sobre el lector-espectador, utilizando para ello signos abstractos desprovistos de valor referencial –con la excepción del círculo rojo, al que denomina «tierra»– y recreando mediante el juego tipográfico los procedimientos de espaciado de Mallarmé para crear lo que Umberto Eco define como un «halo de indeterminación alrededor de las palabras».

El texto del relato es de una neutralidad notable. Su margen de indeterminación es amplio porque se sitúa en lo que Panofsky llama la región del «sentido-fenómeno», dejando para el lector la tarea de descubrir el «sentido-significado».²³ El propio título tan sólo facilita una débil orientación sobre el comentario o la interpretación. Sería más conveniente seguir el consejo paradójico que El Lissitsky da en la introducción y no leer. Todos los esfuerzos que realiza para hacer estallar la tipografía nos llevan a mirar antes que a leer.

El discurso pictórico es enigmático porque el autor juega con el carácter equívoco de los signos abstractos y porque no propone una solu-



10



11

10. V. y G. STÉNBERG. Cartel para la película de M. Kaufman *Vesnoj* (En primavera), 1930 (106 x 74 cm).

11. EL LISSITSKY. Cubierta del catálogo *Vystavka japónskoe kinó* (Exposición de cine japonés), Moscú, 1929 (14,5 x 21,3 cm).

finalidad de este librito sería, por tanto, hacer oficiales las relaciones del arte de izquierdas con el comunismo e incluso proclamar la superioridad del arte sobre la política.¹⁵

En realidad no hay un verdadero sentido en esta aventura, porque El Lissitsky buscó realmente una infinita posibilidad de interpretaciones que él mismo ha rehusado controlar. Umberto Eco declara que a sus ojos el teatro de Brecht «es el único ejemplo de movilización ideológica que se resuelve en una obra abierta». En cierto modo, y guardando todas las proporciones, puesto que se trata de un librito de una docena de pequeñas páginas de las cuales sólo seis están dedicadas al relato propiamente dicho, *Suprematisti skaz pro dva kvadrata* podría constituir un segundo ejemplo del tipo de obra que exhorta al lector-espectador a encontrar por sí mismo las soluciones a los problemas ideológicos expuestos.

Este libro es el único en el que El Lissitsky fue al mismo tiempo autor, ilustrador y maquetador, gozando de total libertad para organizar el comentario y la forma, con vistas a una pluralidad de interpretaciones. Después, como el resto de los constructivistas, tuvo que trabajar con textos ajenos. Concentró por tanto todos sus esfuerzos en el diseño de la página, desconstruyendo la forma del texto y su orden banal, como hemos visto en los versos de Maiakovski, para crear un halo de indeterminación alrededor de la palabra y abrir la obra a la participación del lector. Desarrolló más tarde esta poética de la obra en movimiento con la organización de exposiciones. Una vez más se mostró innovador en este ámbito.¹⁶

Pero supo explotar también los recursos del fotomontaje en forma original para abrir la obra estética a la pluralidad de significados. Así, el autorretrato *El constructor* es una obra ejemplar, para la que sería más conveniente hablar de indeterminación del sentido que de «no-sentido», como lo hace El Lissitsky en su correspondencia con Sophie Koppers. El absurdo de esta obra sólo existe en cuanto a la organización convencional de la imagen. Y el desorden que introduce la nueva organización, lejos de privar a la obra de sentido, la enriquece con los múltiples significados que surgen de las manipulaciones de recorte y los procedimientos de superposición. Como en *Suprematisti skaz pro dva kvadrata*, para el autor de esta obra enigmática no se trataba de producir una alegoría en el sentido tradicional, escondiendo uno o varios secretos integrados bajo una forma simbólica dentro de un sistema lógico y coherente susceptible de orientar el desciframiento.¹⁷ Importaba más bien liberar una infinidad de posibilidades organizando de manera

original el sistema de relaciones de la obra. Ante este retrato el espectador se pregunta, sin poder jamás zanjar la cuestión, si el constructor es el artista-ingeniero del siglo XX que trabaja con el compás y conoce «la matemática de X, Y y Z»¹⁸ o si quiere situarse en la intersección de las prácticas intelectuales y las manuales,¹⁹ rechazando ser el testigo de la división moderna del trabajo en tareas manuales y tareas intelectuales y poniendo en duda el antagonismo entre arte y ciencia. ¿Estima el constructor, al contrario, que el arte no es más que una técnica de la que el compás sería un utensilio simbólico, o cree que guarda una relación con la realidad psíquica escondida en su cerebro y que sus productos poseen un carácter enigmático, puesto que X, Y y Z sirven también para designar las incógnitas de un problema? ¿No es también el que aspira a la videncia con sus ojos en la palma de la mano o el que se siente mesías con su aureola divina?

En realidad, la imagen está habitada por varios sentidos porque en este fotomontaje el lugar de la representación está ocupado por varios objetos. Si el artista no proporciona los medios para elegir un significado por encima de otro es porque quiere ser y quiere seguir siendo el que plantea las preguntas para hacer reaccionar al público. Esta definición sería pues la más satisfactoria para calificar el procedimiento y la obra de El Lissitsky. Es aplicable en gran medida al conjunto de la producción artística de los constructivistas, a quienes sitúa sin restricción dentro de la modernidad. ■

NOTAS

¹ Maiakovski, V. *Vers et proses*, seleccionado, traducido y comentado por Elsa Triolet, París, 1974, pp. 99 y 341.

² Caillouis, R. *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, París, 1967, p. 43.

³ Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica de España, 2002.

⁴ Caillouis, R. Op. cit., p. 43.

⁵ Birnholz, A. C. «El Lissitsky's writings on art», *Studio International*, Londres, 1972, vol. 183, número 942, pp. 90-92.

⁶ Eco, U. *Obra abierta*, Editorial Ariel, 1990.

⁷ Leroi-Gourhan, A. *Le geste et la parole*, París, 1964, vol. I, p. 293.

⁸ Eco, U. Op. cit.

⁹ Freud, S. «La interpretación de los sueños», *Obras completas*, Tomo II, Biblioteca Nueva, 1972.

¹⁰ Dufrenne, M. «L'art de masse existe-t-il?», *L'art de masse n'existe pas*, París, p. 29.

¹¹ Lissitsky, El y Koppers, S. «Lissitsky in Koln», *El Lissitsky*, carta del 12 de diciembre de 1924, Galería Gmurzynska, Colonia, 1976, p. 53.

¹² Caillouis, R. Op. cit., p. 118.

¹³ Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, 1986.

¹⁴ Bouillon, J. P. «Le retour à l'ordre en URSS, 1920-1923», *Actes du Colloque d'histoire de l'art de l'Université de Saint-Étienne*, Travaux VIII, 1975.

¹⁵ Birnholz, A. C. Ph. D. *Dissertation*, op. cit., p. 130.

¹⁶ Birnholz, A. C. Op. cit., pp. 378-393.

¹⁷ A propósito de la alegoría medieval, véase Eco, U., op. cit.

¹⁸ Lissitsky, El. «Proun», *De Stijl*, op. cit., véase, supra, nota 2.

¹⁹ Véase el aporte de El Lissitsky sobre Schwitters en 1922, en un artículo en *Veshi*, número 3: «Schwitters, con cerebro de escriba, tiene ojos para el color y manos para el material. Tales cualidades reunidas ofrecen un resultado destacado».

AGENDA



Fabrica funciona en las afueras de la ciudad medieval de Treviso, en un cómodo edificio diseñado por el arquitecto japonés Tadao Ando.

CARRERAS DE ESPECIALIZACIÓN, CONGRESO Y CONCURSO INTERNACIONAL

DESDE EL 3 DE AGOSTO

CARRERA DE ESPECIALIZACIÓN EN TEORÍA DEL DISEÑO COMUNICACIONAL (FADU, UBA)

El diseño de la comunicación ocupa un espacio propio en la cultura contemporánea. Sus prácticas recrean constantemente el paisaje receptivo y simbólico de nuestra sociedad y despiertan una tarea crítica e interpretativa insoslayable. La complejidad de la trama discursiva de la que proviene y en la que se inserta el diseño comunicacional requiere un abordaje adecuado e innovador.

La Carrera de especialización en Teoría del Diseño Comunicacional propone una formación metodológica y crítica para la investigación en este campo del conocimiento. Esta carrera de posgrado se desarrolla junto con la Universidad de Valencia y la Universidad de Ginebra.

CONTACTO dicomunicacional@fadu.uba.ar

CARRERA DE ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN ESTRATÉGICA DE DISEÑO (FADU, UBA)

Esta carrera, desarrollada con la colaboración del Politécnico de Milán, tiene como objetivo configurar una nueva capacitación profesional interdisciplinaria para la planificación, coordinación y dirección de proyectos estratégicos de innovación, de resolución tecnológica y de gestión empresarial. Esta integración de conocimientos constituye hoy el requisito indispensable para una real participación profesional en el proceso de decisiones referido tanto a un producto industrial, textil, gráfico o arquitectónico como a una planificación urbana.

El Mercosur instaló la necesidad de enfrentar los cambios a través de nuevas especializaciones profesionales para responder a las permanentes transformaciones del contexto social y tecnológico.

CONTACTO ged@fadu.uba.ar

HASTA EL 30 DE SEPTIEMBRE

EL CEDRO LIBANÉS HA MUERTO.

VIVA EL CEDRO LIBANÉS

VIVA es una competencia internacional organizada por Fabrica, el Centro Benetton de Investigación y Comunicación, destinada a diseñadores, arquitectos, escultores y artistas. Fabrica es el centro de comunicación e investigación fundado por Oliverio Toscani y Luciano Benetton, conformado por una exclusiva red de departamentos orientados hacia la gráfica, la fotografía, la televisión, la música, el diseño y el cine.

El longevo cedro libanés es parte esencial del trabajo de Tadao Ando, y por ello este certamen in-

tenta hallar una obra proyectual original bajo el concepto «devolverle la vida al árbol». Los interesados deberán presentar un proyecto escultórico a partir de la idea de que el cedro libanés ha muerto y que se encuentra dentro del complejo arquitectónico diseñado por Tadao Ando.

PREMIOS. Un jurado internacional seleccionará tres trabajos entre los proyectos internacionales. El primer premio constará de 5000 euros, la implementación del proyecto, difusión internacional y, si el ganador tiene menos de 25 años, podrá concurrir a Fabrica para desarrollar una breve formación de dos semanas en el campo comunicacional. El segundo premio será de 2000 euros y el tercero constará de 1000 euros.

REQUISITOS. El proyecto deberá presentarse de acuerdo con las siguientes secciones: A. Dibujos y planos sobre una superficie A2, incluyendo bocetos, dibujos y planos progresivos; B. Breve descripción y sinopsis de la idea de 400 palabras; C. Especificaciones técnicas y estimación de costos de producción; D. Currículo del diseñador. El proyecto debe presentarse para plataforma Macintosh.

LUGAR Fabrica / viva Competition, Vía Ferrarezza, 31050 Catena Di Villorba, Italia
CONTACTO competition@fabrica.it
MÁS INFORMACIÓN www.fabrica.it

DESDE EL 30 DE SEPTIEMBRE HASTA EL 3 DE OCTUBRE

CRUCE DE CIVILIZACIONES. CONFERENCIA ANUAL: LA ASOCIACIÓN TIPOGRÁFICA INTERNACIONAL (ATYPi) EN PRAGA

La Conferencia Anual ha sido producida junto a la Academia de Artes, Arquitectura y Diseño de Praga y abordará el tema de la especial contribución que representa el trabajo de diseñadores de Europa central y oriental y su relación con desarrollos tipográficos internacionales. Además, se presentarán disertaciones que abarcarán los diversos aspectos del quehacer tipográfico mundial. El programa de la conferencia fue desarrollado por un comité de planificación integrado por Alan Záruba, Frantisek Storm, Peter Bilak, Filip Blazek, Pavel Zelenka, Erik Spiekermann, Adam Twardoch, Emil Yakupov y Maxim Zhukov.

Los ejes temáticos incluirán: el diseño de letras, medios tipográficos nuevos y viejos, tecnología de la letra, la historia de los procesos de impresión, el uso tipográfico en diseño gráfico, la tipografía multilingüe y la educación.

CONTACTO secretariat@atypi.org

MÁS INFORMACIÓN www.atypi.org

Calígrafos de la Cruz del Sur ACERCA DE LA TINTA sumi

Uno de los medios más utilizados para implementar la práctica caligráfica es la tinta llamada sumi (tinta en japonés). Este vehículo se obtiene del hollín amalgamado con resinas y cola, lo que permite un gran poder de fijación que la hace resistente al agua. Se adquiere en forma líquida o bien en barra.

Para utilizar la tinta en barra es necesario contar con un tintero de piedra denominado suzuri, en el cual se frota la barra realizando un movimiento circular, o bien de arriba hacia abajo, mientras se agregan de a poco gotas de agua, en lo posible destilada, hasta lograr la densidad requerida.

Los tinteros utilizados son trozos de piedra plana de color gris oscuro, cuyo espesor es de aproximadamente un centímetro y medio, muchas veces, con un desnivel que ayuda a la acumulación de tinta en su parte más profunda.

Una de las grandes virtudes de la tinta sumi es la densidad del color negro y la variedad de tonos de grises que se pueden obtener de acuerdo con la cantidad de agua con la que se la diluye, sin que se altere la calidad del color. Además, permite fluidez de trazo cuando se la emplea con la pluma metálica y se la puede utilizar sobre una gran variedad de papeles sin que se expanda.

La tinta sumi es muy resistente a la luz y al paso del tiempo, y no es tóxica. Se consigue en algunas librerías y casas de artículos orientales.



E	AL 22 BIENAL LETRAS LATINAS 2004, CÓRDOBA. América escribe sus signos por primera vez e inaugura un dominio que comenzó en la primera exhibición Letras Latinas 2001, destinada a la tipografía en 2001. En este sentido, la Bienal Letras Latinas 2004 supo traducir una idea originada en Buenos Aires que rápidamente adoptaron Brasil, Chile y México, promoviendo un campo disciplinar específico e inédito. Es posible percibir día a día un incremento en el interés manifestado por los profesionales y allegados a la tipografía, y por eso la tipografía se arraiga cada vez más en los países de Latinoamérica. La Bienal inaugura un ciclo que involucró a una gran cantidad de colegas que se reunieron con un objetivo común. Este encuentro inusual de profesionales contó con la participación de ciento sesenta y cuatro autores latinoamericanos: sesenta y cinco de la Argentina, veintisiete de Brasil, veinticinco de Chile, uno de Colombia, veintisiete de México, dos de Paraguay, tres de Uruguay y catorce de Venezuela. LUGAR Cabildo Histórico de la ciudad de Córdoba, Independencia 50, 5000 Córdoba PARA MÁS INFORMACIÓN www.letraslatinas.com
E	AL 29 TOP OR FIOP (LA CIMA O EL FRACASO). El Museo de Telecomunicaciones de Frankfurt fue fundado en 1995 durante la reforma postal federal, momento en el cual se establecieron otros museos de la Comunicación, como los de Berlín, Frankfurt, Nüremberg y Hamburgo, y el Archivo de Filatelia de Bonn. Estos museos están destinados a una audiencia amplia y ofrecen exhibiciones permanentes, así como conferencias, visitas guiadas, películas o talleres. El propósito del Museo de Telecomunicaciones de Frankfurt es hacer accesible la historia de la transmisión de los mensajes postales y el mundo de las comunicaciones en medios masivos. La exhibición <i>La cima o el fracaso</i> profundiza en la pregunta acerca de cómo son las invenciones propuestas por la televisión o las computadoras y de qué modo éstas generan una comunicación de influencia y cambio. Un programa de la conferencia y el catálogo acompañan esta exhibición. LUGAR Museo de Telecomunicaciones de Frankfurt, Frankfurt, Alemania PARA MÁS INFORMACIÓN www.museumstiftung.de
C	AL 31 CONCLUYE EL PLAZO DE PRESENTACIÓN PARA ICORGRADA 10602004: 4º BIENAL INTERNACIONAL DE LOGOTIPOS. Este evento internacional cuenta con el apoyo de Icoagrada y ha sido fundado por la Capital Corporation Image Institution (ccii), una organización destinada al desarrollo de la especialidad proyectual de la Imagen Corporativa. El acontecimiento tendrá lugar en Shanghai, China, donde se exhibirán los trabajos de los ganadores en diseños de logotipos de la región asiática del Pacífico y de distintas partes del mundo. Un foro de profesionales del diseño de identidad acompañará las actividades de esta exhibición. Los nombres de los ganadores se anunciarán en septiembre. PARA MÁS INFORMACIÓN www.icograda.org/webjnews.shtml
C	AL 17/9 PARA PARTICIPAR DEL SEGUNDO CONCURSO PARA LA INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES VISUALES DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. El Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, a través de la Dirección de Artes Visuales, llama a concurso a investigadores o equipos de investigadores a participar del Segundo Concurso para la Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires. El área temática propuesta para el concurso se extiende a todos los artistas plásticos bonaerenses cuyas obras integren colecciones públicas de artes visuales existentes en la provincia de Buenos Aires. La temática del trabajo a presentarse será libre. Los premios consistirán en un diploma y la suma de \$ 2000 para el Primer Premio y un diploma y la suma de \$ 1000 para el Segundo Premio. Las obras se presentarán en la Dirección de Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires, Av. 51 n° 525, ciudad de La Plata TELÉFONO (0221) 421-8619 421-2206 E-MAIL musprov@ed.gba.gov.ar dir_artes_visuales@ic.gba.gov.ar
C	AL 30/9 III CONCURSO INTERNACIONAL DE DISEÑO DE CARTELISMO PUBLICITARIO «FRANCISCO MANTECÓN». Podrán participar todos los trabajos inéditos originales, en técnicas diversas, como pictórica, fotográfica, digital, etc. El jurado estará integrado por Pilar Barreiro Mosquera (filóloga), Alberto Corazón (pintor y diseñador) Virxilio Eduardo Fernández Cañedo (pintor) y Paulino Novo Figueira (filólogo), entre otros. Se concederán un premio y dos menciones: 6000 euros para el cartel premiado y 1500 euros para cada una de las dos menciones. Las obras deben enviarse a Bodegas Terras Gauda, sa, carretera de Tui-A Guarda, km 46, O Rosal, 36760 Pontevedra. TELÉFONO 986 621 111 981 227 200 E-MAIL comunicacion@terrasgauda.com
7	
CC	CALIGRAFÍA: HABÍA UNA VEZ... PLUMA DE OCA Y PERGAMINO. A cargo de María Eugenia Roballos y Betina Naab. «Como se hacía una vez», se enseñará a preparar la pluma de oca para poder escribir como los antiguos escribas. Es una técnica interesante que permitirá disfrutar de la suavidad de escribir sobre un trozo de pergamino. Duración: un día. Horario: desde las 10 hasta las 14 h. LUGAR Julián Álvarez 2430, 2º piso D E-MAIL info@roballosnaab.com.ar

DEL 10	
CC	AL 28/9 CURSIVA INGLESA: DE LA ELEGANCIA A LA INFORMALIDAD. A cargo de María Eugenia Roballos y Betina Naab. La cursiva inglesa es la más elegante de las escrituras, y se ha utilizado para los documentos más importantes y lujosos desde 1700. Es una escritura compleja, pero posee una estructura familiar, que permite que los principiantes puedan estudiarla sin tener conocimientos previos de caligrafía. En este curso se estudiará la cursiva inglesa no sólo como una caligrafía formal, respetando sus reglas más estrictas, sino también transgrediendo la tradicional construcción y permitiendo que el movimiento de las letras y los contrastes generen una caligrafía personal y original. Duración: 8 clases de 90 minutos. Horario: de 19 a 20:30 h. LUGAR Julián Álvarez 2430, 2º piso D E-MAIL info@roballosnaab.com.ar
DEL 16	
S	AL 27 INFORMACIÓN SOCIAL: LA COMUNIDAD Y EL DISEÑO CULTURAL DE INFORMACIÓN. A cargo de la Universidad de Malardalen, Eskilstuna, y el Instituto Internacional para el Diseño de Información (IiID), Suecia, en colaboración con el Instituto Americano de Artes Gráficas (AIGA), Estados Unidos, y la Sociedad de Diseñadores del Reino Unido (CSD). El objetivo de este curso será profundizar en aspectos culturales tales como la información pública en asuntos de seguridad y cultura o la optimización de los sistemas comunicativos de los servicios gubernamentales. La Academia de Verano de la Universidad de Malardalen propone clases de especialización en espacios de enseñanza virtual y desarrolla seminarios y talleres. Los participantes e interesados podrán acceder a información y cursos on-line. E-MAIL info@iiid.net PARA MÁS INFORMACIÓN www.iiid-summeracademy.net
DEL 19	
CC	AL 22 CURSO ICIS, MC 401: EL SIMBOLISMO Y LA ARQUITECTURA ÉTNICOS Y SAGRADOS. El Centro Internacional para la Creatividad, la Innovación y la Sustentabilidad (ICIS) es una plataforma educativa de carácter innovador que profundiza en los cambios progresivos de la percepción. El ICIS educa a profesionales creativos bajo el concepto de la sustentabilidad y la metodología adecuada para aplicar a los proyectos. Asimismo, estimula el principio de estrategia en el negocio y en los campos científicos y políticos para capitalizar el desafío que impone el desarrollo de proyectos totalmente sustentables. MC 401 es la denominación de uno de los ocho cursos magistrales planeados para 2004. El costo de este curso, de 750 euros, cubre el ingreso a las conferencias, el desarrollo de materias específicas, el alojamiento y las comidas. LUGAR ICIS Center, Hornbaek, Dinamarca E-MAIL center@iciscenter.org PARA MÁS INFORMACIÓN www.iciscenter.org
DEL 26	
E	AL 29 FESTIVAL DE DISEÑO INTERACTIVO DIBAO4. El CMD convocó a diseñadores de distintas disciplinas interactivas y a artistas digitales para integrar el Festival de Diseño Interactivo DIBAO4, en el que se llevará a cabo la 1ª Mega Exposición de Diseño y Cultura Digital. LUGAR Predio El Dorrego (Zapiola y Dorrego) E-MAIL dinteractivo@cmd.org.ar PARA MÁS INFORMACIÓN www.cmd.org.ar
DEL 30	
B	AL 3/9 UNIVERSIDAD DE MORÓN, FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO, ARTE Y URBANISMO. 8º BIENAL DE ARTE. La Facultad de Arquitectura, Diseño, Arte y Urbanismo de la Universidad de Morón invita a los artistas plásticos a presentarse a concurso en las áreas de Pintura y Escultura, con el objetivo de difundir la producción artística y las diferentes posibilidades de expresión, y promover el conocimiento de la creatividad en nuestro país. Podrán participar todos los artistas plásticos argentinos y extranjeros nacionalizados, sin límite de edad. Las obras deberán presentarse en la sede de la Universidad. Aquellas que sean seleccionadas por el jurado se exhibirán entre el 27 de septiembre y el 2 de octubre en el Salón Auditorio General San Martín, en la sede de la Universidad de Morón. La inauguración y la entrega de premios se realizarán el 27 de septiembre a las 19 horas. LUGAR Cabildo 134 10º Piso, Decanato de la Facultad de Arquitectura, Diseño, Arte y Urbanismo de la ciudad de Morón, provincia de Buenos Aires

T	AL 2 CIERRA LA INSCRIPCIÓN AL TALLER DE ARTE ABORIGEN Y DISEÑO ACTUAL. Destinado a profesionales y estudiantes de diseño gráfico, diseño de documentación y artistas. El objetivo será entender a los grupos aborígenes que habitaron el territorio argentino y poder aplicar sus estilos en el diseño actual. Las clases son de carácter teórico-práctico; el seminario abordará una visión general de los diferentes estilos de los grupos aborígenes y su aplicación en el diseño moderno según la orientación profesional de cada estudiante. LUGAR Escuela Superior de Publicidad, Comunicación & Artes Visuales, Uriburu 1220, Ciudad de Buenos Aires TELÉFONO 4823-3111 E-MAIL essp@arnet.com.ar
E	AL 5 FORO NUORTEN 2004: FORO JOVEN. Esta exhibición tendrá lugar en la Casa Sanoma de la ciudad de Helsinki, Finlandia. La exhibición de verano, presentada por jóvenes diseñadores finlandeses, permitirá indagar en el estado actual del diseño escandinavo. E-MAIL info@designforum.fi PARA MÁS INFORMACIÓN www.designforum.fi
B	AL 19 BIENAL LETRAS LATINAS 2004, SAN JUAN. América escribe sus signos por primera vez e inaugura un dominio que comenzó en la primera exhibición Letras Latinas 2001, destinada a la tipografía en 2001. En este sentido, la Bienal Letras Latinas 2004 supo traducir una idea originada en Buenos Aires que rápidamente adoptaron Brasil, Chile y México. Es posible percibir día a día un incremento en el interés manifestado por los profesionales y allegados a la tipografía, y por eso la tipografía se arraiga cada vez más en los países de Latinoamérica. La Bienal inaugura un ciclo que involucró a una gran cantidad de colegas que se reunieron con un objetivo común. Este encuentro inusual de profesionales contó con la participación de ciento sesenta y cuatro autores latinoamericanos: sesenta y cinco de la Argentina, veintisiete de Brasil, veinticinco de Chile, uno de Colombia, veintisiete de México, dos de Paraguay, tres de Uruguay y catorce de Venezuela. LUGAR Foyer del Auditorio Ing. Juan Victoria, Avenida 25 de mayo y Urquiza, San Juan PARA MÁS INFORMACIÓN www.letraslatinas.com
E	AL 30 EXHIBICIÓN USEAGAIN. Este nuevo proyecto nuevo llamado UseAgain involucró a sesenta diseñadores y directores de imagen internacional para que donaran piezas que hayan sido previamente rechazadas en las etapas de trabajo antes del resultado final. Se alentó a los participantes para que excavaran en las profundidades de sus archivos, de modo de hacer posible el proyecto de UseAgain. El resultado es un compendio de más de quinientas piezas de trabajos artísticos. La próxima exhibición tendrá lugar en noviembre en el Museo Real de Bellas Artes de Koninklijk, en Amsterdam. LUGAR Antwerp, Bélgica PARA MÁS INFORMACIÓN www.flink.be/useagain http://museum.antwerpen.be/kmska/
DEL 1	
CC	AL 17/11 LA PIEZA CALIGRÁFICA TERMINADA. A cargo de María Eugenia Roballos y Betina Naab, este curso, concebido como taller, tendrá como objetivo final la concreción de un proyecto caligráfico. Para esto es necesario que el alumno tenga conocimientos previos de caligrafía. Se realizarán ejercicios cortos de color, de técnicas, de composición y utilización de herramientas para poder experimentar distintas situaciones que permitirán la creación del trabajo final. Será un trabajo paulatino, con un análisis del contenido y la forma, que ayudará a entender que una tarea armoniosa y equilibrada no es el resultado de un juego de trazos en un papel, sino del trabajo y la elaboración de cada una de sus partes. Duración: 12 clases de 2 horas. Horario: de 19 a 21 h. LUGAR Julián Álvarez 2430, 2º piso D E-MAIL info@roballosnaab.com.ar
DEL 3	
CC	AL 4 CURSO ICIS, MC 402: EL PROYECTO EXTRAORDINARIO DE EDÉN EN CORNWALL, REINO UNIDO. El Centro Internacional para la Creatividad, la Innovación y la Sustentabilidad (ICIS) es una plataforma educativa de carácter innovador que profundiza en los cambios progresivos de la percepción. El ICIS educa a profesionales creativos bajo el concepto de la sustentabilidad y la metodología adecuada para aplicar a los proyectos. Asimismo, estimula el principio de estrategia en el negocio y en los campos científicos y políticos para capitalizar el desafío que impone el desarrollo de proyectos totalmente sustentables. LUGAR ICIS Center, Hornbaek, Dinamarca E-MAIL center@iciscenter.org PARA MÁS INFORMACIÓN www.iciscenter.org
4	
CC	UNO, DOS, TRES, PROBANDO: EXPERIMENTACIÓN CON INSTRUMENTOS «INFORMALES». A cargo de María Eugenia Roballos y Betina Naab. A la hora de hacer caligrafía, también la experimentación con instrumentos poco ortodoxos enriquece nuestros trazos. Se utilizarán para esta ex-

	perencia instrumentos fabricados en forma artesanal con medios como la ténpera y la tinta, sobre variados soportes. Materiales incluidos. LUGAR Julián Álvarez 2430, 2º piso D E-MAIL info@roballosnaab.com.ar
DEL 4	
E	AL 10/10 NOORDERLICHT 2004 PHOTOFESTIVAL. El festival de fotografía tendrá lugar en la ciudad de Leeuwarden, Holanda. El tema estará dedicado a la fotografía sobre y proveniente de la cultura árabe. Todos los interesados podrán enviar propuestas. Contactar directamente al curador: wim@noorderlicht.com . PARA MÁS INFORMACIÓN www.noorderlicht.com/eng/newfest/index.html
DEL 7	
CC	ILUSTRACIÓN COMO TEXTO. A cargo de Daniel Roldán, este seminario plantea un recorrido por las diferentes aplicaciones de la especialidad y su relación con el diseño, las artes plásticas, la fotografía y la ilustración entendida como un texto. Duración 10 clases, los martes de 11 a 13 h. LUGAR Multiespacio FADU, Ciudad Universitaria, Pabellón 3, Ciudad de Buenos Aires, Núñez
DEL 11	
S	DESCUBRIENDO A SAUL BASS. Este simposio, organizado en colaboración con el Teatro Nacional del Filme, intentará profundizar en la obra de Saul Bass, uno de los más destacados diseñadores de créditos cinematográficos. Después de las charlas referidas al diseñador norteamericano en el Museo del Diseño en Londres, se concluirá el ciclo de actividades tomando como caso de investigación el filme <i>Vértigo</i> , de Alfred Hitchcock. E-MAIL education@designmuseum.org PARA MÁS INFORMACIÓN www.designmuseum.org/
DEL 23	
E	AL 24 EXPO IMAGEN. Es la Primera Feria Profesional de Profesionales de la Publicidad y el Marketing. Este primer encuentro constituirá una óptima oportunidad para ampliar conocimientos en Honduras y el resto de Centroamérica. LUGAR Tegucigalpa, Honduras PARA MÁS INFORMACIÓN www.expoimagenhn.com
DEL 23	
D	AL 25 I ENCUENTRO MIRADAS CRÍTICAS SOBRE ARTE, LEMA 2004 PATRIMONIO ARTÍSTICO LUJÁN, PROVINCIA DE BUENOS AIRES. El Centro Argentino de Investigadores de Arte y la Escuela de Arte de Luján convocan al I Encuentro Miradas Críticas sobre Arte, bajo el lema Patrimonio Artístico, que tendrá lugar en la ciudad de Luján. Esta convocatoria se propone como un espacio de debate sobre el patrimonio artístico, en sus múltiples dimensiones: obras de arte, políticas culturales, colecciones, museos, instituciones de enseñanza y difusión de las artes, teatros, cine, coros, monumentos públicos, exposiciones, etc., centrándose en el estudio del patrimonio local o regional de las ciudades y pueblos de todo el país. La convocatoria está dirigida a investigadores noveles o en formación para los que este Encuentro se ofrece como un espacio de debate crítico acerca de la historia del arte, sus teorías y sus métodos. Áreas temáticas: Patrimonio arquitectónico; Actualidad del patrimonio artístico; Museos; Colecciones; Historia oral sobre el patrimonio artístico, historiadores del patrimonio; registros hemerográficos sobre patrimonio; Procesos de modernización; La fotografía como testimonio y como patrimonio: archivos fotográficos. E-MAIL forodeartesvisuales@recuba.ar info@caia.org.ar
23, 24, 25	
D	JORNADAS DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN DE LA UBA. Su objetivo será abordar diferentes aproximaciones hacia núcleos problemáticos específicos, y estarán conformadas por profesores, docentes, graduados, estudiantes, así como otros participantes que desarrollen en algún aspecto la disciplina comunicacional. Entre diversos ejes, se trabajará a partir de Comunicación y publicidad, Comunicación y espacio público, Comunicación y teorías de la cultura, Culturas populares, Educación y nuevas tecnologías, Historia y teorías de la comunicación, Historia de los medios de comunicación, Identidades, imaginario y conflicto social, Comunicación e intervención social: vinculación con sectores populares, organizaciones políticas y gremiales, Mediación y teorías de los medios, Problemáticas audiovisuales, Teorías del signo, teorías semióticas y análisis de los discursos, Teorías estéticas y comunicación, Teorías sobre la subjetividad, Historia de las carreras de comunicación. INFORMES Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Ramos Mejía 841 2º piso TELÉFONO 4982 5002/3411 int 102

IMÁGENES DE BORDES DISCURSIVOS

LILIANA DAVIÑA



OHISTE GLOTOPOLÍTICO. Este cartel, de localización imprecisa, contiene curiosidades lingüísticas. En sus glosas hay un desplazamiento desde el registro simpático de una novedad indicada en el tono irónico-humorístico de la pregunta hasta la valoración normativa y glotopolítica del mal uso de otra lengua. Resulta relevante la voluntad traductora para unos nuevos destinatarios, los camioneros brasileños del Mercosur. Y aunque la asociación equívoca de homofonías entre *bonacharia/bonacheria* confunda la traducción estricta [*bonacharia*, portugués, igual *gomeria*, español] del sujeto enunciador, la aproximación risueña sigue marcando los rumbos de acercamiento y simpatías por la *palabra ajena*.



APROPIACIONES SEMIÓTICAS DEL GUSTO. Cuando el discurso social tematiza asuntos u objetos placenteros, desaparecen los pudores frente al portugués. Un periodista tomó la instantánea de un puesto ambulante en la avenida costanera en Posadas. La denominación introduce una novedad alimentaria, que se suma a otras ofertas de comida rápida, como chipas, choripanes, panchos, helados, etc., y recrea un hábito propio de las playas brasileñas. La mezcla de ambas lenguas propone un enunciado híbrido de curiosas elecciones lexicales: a través de la memoria discursiva del español local, se recupera y sostiene la voz quechua de la mazorca del maíz. El calificativo portugués posee una resonancia verbal familiar, pues «caliente/igente» son formas muy cercanas respecto de la matriz lingüística latina común. La simpatía evocadora del hedonismo social no duda en volver *semipropio* la *ajeno*, porque las cercanías de gustos y costumbres lo permiten. Las lenguas no han de separar lo que el placer acerca, y este enunciado vocea en dos lenguas un juego de palabras ingenioso, donde la palabra festiva invita al consumo.

Un recorrido por los carteles de la vía pública de una comunidad interior de bordes como Misiones, una región de múltiples fronteras culturales,¹ es una invitación a que la mirada interprete, de manera exploratoria, ciertas lecturas, no sólo para realzar su funcionamiento de sentido referencial con el entorno inmediato ni especular sobre su relación con los enunciadores particulares de tales enunciados –a veces inciertos y hasta contingentes–, sino más bien para enfocar las *relaciones discursivas de las que emergen estos textos y la tensión de valoraciones glotopolíticas* –políticas de las lenguas– que sustentan estos acontecimientos de la palabra social donde se cruzan el español y el portugués.

Los carteles aquí reunidos son más que inscripciones comerciales o de señalización; constituyen una gestión, una toma de posición en el uso de las lenguas en el espacio dialógico y polémico de la comunicación pública. Son una respuesta indirecta al orden donde «las acciones sobre el lenguaje participan en la reproducción o transformación de las relaciones de poder».² Entonces, ¿qué *sentidos*, de las políticas de las lenguas, ponen en cuestión estos textos? Inicialmente, estos carteles desmienten la vigencia de la consagrada unidad ideológica del *monolingüismo nacional*, sustentado por la versión oficial dominante, que reclama una imaginaria homogeneidad lingüística, ante la presencia del portugués, considerado lengua «extranjera». No obstante, este mandato, propio de la instauración del modelo del Estado nacional moderno –una lengua, un territorio–, ha morigerado su posición extrema y se muestra tolerante a otras lenguas de inmigración europea (reconocidas desde una jerarquía de estatus lingüístico destinado a espacios privados, familiares y de ritualidades religiosas), en una tajante diferenciación entre éstas y el portugués.

La mencionada aceptación acotada del plurilingüismo local y regional ha insistido, asimismo, en el derecho de *argentinizar por la lengua* a través del planeamiento escolar, los usos administrativos y jurídicos, los medios de comunicación, de modo tal que se aseguren la vigencia y el prestigio del español. Aunque se muestre más proclive, desde la década del noventa, a la asimilación de la diversidad lingüística, reserva la postura dominante, remarca al portugués como lengua oficial del Brasil, sobrevalora su condición de lengua extranjera y desvaloriza las modalidades criollas e híbridas, entre las que se cuenta el *portuñol*, dialecto fronterizo que hablan muchos ciudadanos misioneros.

El gesto simbólico que separa los universos estandarizados de signos verbales y culturales de los diversos modos acriollados en el espacio local no ha variado siquiera con la oficialización de ambas lenguas nacionales, español y portugués, en el marco regional del Mercosur.³ En su pretendida reterritorialización oficial de las lenguas, los acuerdos intergubernamentales no han pasado aún al terreno de las acciones sobre la enseñanza de ambas lenguas. Como efecto derivado, ha aumentado la desconfianza ante los mestizajes lingüísticos.

En muchas comunidades misioneras, junto a las formas locales del español misonero y del criollo portuñol, la variedad local del portugués de frontera resuena cotidianamente. Con diversas tonalidades, sus mezclas pueblan las radios y transmisiones televisivas –locales y brasileñas–; las conversaciones de almacenes y veredas; las voces infantiles; los partidos de fútbol, así como las voces festivas o religiosas. Sin embargo, constantes negaciones a la pluralidad de las palabras locales, o las censuras puristas por parte de ciertos discursos oficiales, sólo logran ampliar la brecha lingüística.

Existen prácticas comunicativas que se *acatan* en los espacios formales *pero no se cumplen* en la vida cotidiana. Y así representan, para las posiciones más extremas de la ideología oficial, un potencial *desorden glotopolítico* que se debe controlar y corregir. Mientras tanto, los protagonistas disimulan con pudor frente al foráneo y frente a la imposición mayoritaria del español. En estas escenas de tensiones entre lenguas y discursos vividas de manera desigual, se enfrentan intereses comunicativos y principios ideológicos no siempre conciliables: el de la estricta territorialidad lingüística del Estado y las historias social y cotidiana de los sujetos, tal como se puede oír –y leer en estos carteles– en procesos discursivos locales.⁴

En el *énfasis unilateral del conflicto* enunciado por ciertas voces oficiales –autoridades, políticos, docentes o periodistas– domina el acento semántico y un tono valorativo propio que acentúa el sentido *patético* de la condición fronteriza de las hablas locales y que demarca la diferencia con lo «extraño/extranjero».

La *frontera* es ese *efecto imaginario* que siempre dirime límites, cambios, inicios y cierres convencionales e históricos, del sentido social. La *frontera oficial*, en particular, *detenta* el control de ese funcionamiento y de los efectos que engendra; no sólo parcela sino también jerarquiza valoraciones cultu-

Este artículo es una adaptación de la ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Buenos Aires, 2002.

rales. En el espacio local, la *pervivencia retórica de la frontera geopolítica* opaca, esconde, disimula o niega los movimientos semióticos de otras fronteras, lingüísticas y comunicativas.

La imposición semiótica promueve la negación o la ignorancia de otras modalidades de sentido culturales y de allí resulta *el filosofema de la palabra extranjera*.⁵ El mismo que, con tono serio y hasta severo, se resiste a las nuevas formulaciones del mapa lingüístico del Mercosur y que continúa validando un cerco artificial, ciego y sordo a las voces cotidianas mezcladas. Así reivindica una de las significaciones más añejas y atávicas que la memoria de los pueblos guarda respecto de la palabra extranjera: su funcionamiento de imposición dictatorial, promovida por la fuerza de las invasiones y ocupaciones armadas. La insistencia en los efectos más temibles de *lo extranjero* como lo que extingue *lo sustancialmente propio* silencia obstinadamente el papel creador de *lo ajeno* en la productividad de *sentidos sociales históricamente propios*.

CARTELES EN FRONTERAS DISCURSIVAS. En tanto breves enunciados de escritura pública, los carteles configuran *entornos gráficos, rurales y urbanos* de comunidades periféricas e intentan difundir actividades económicas de oferta de bienes y servicios. Su particularidad como palabra bivocal –un funcionamiento entrelazado de español-portugués– no sólo expresa singularidades, sino tematiza relaciones interlingüísticas a través de un gesto político respecto del lenguaje orientado: hacia los lectores-consumidores y hacia cierta plurifonía social.

Con estilos más elaborados por la estrategia publicitaria, o estilos más rústicos, los carteles dan cuenta de la existencia socio-histórica de una comunidad e instauran, en el orden visible de la escritura pública, nuevas posibilidades para las voces comunitarias y otras reterritorializaciones semióticas.

Quizás esta *prosaica cotidiana de los carteles* no diseñe desinteresadamente estas particulares sendas discursivas en la escena pública; quizá se trata de una *neorretórica*, blanda y volátil, que inscribe sus efectos seductores y persuasivos a través de estas modalidades plurifónicas de producir discursos, y así busca atraer la atención de los lectores mediante la mixtura discursiva entre lenguas. Sin embargo, la suya no es una posición semiótica exótica, pues resuena sobre un horizonte de voces que se debaten trasponiendo fronteras. La voz mezclada de los carteles participa de ese *universo semipropio/semiajeno* de la semiosis local y lo inscribe, de manera más o menos efímera, en la memoria de la palabra social.



UNA ZONA FRANCA DE LENGUAS. El nombre metonímico de este almacén, *Tres idiomas*, está en contigüidad semiótica con la comunidad lingüística. Sus propietarios explicaron que indica que allí se atiende a los clientes, indistintamente, en español, alemán o portugués. Sin embargo, el valor numeral sin especificación –tres– deja abiertas posibilidades interpretativas para los hablantes de otras lenguas en la zona (del guaraní, del ruso o del italiano). El cartel anuncia un espacio discursivo plural que admite la negociación entre varias lenguas. Su enunciado expresa una gestión glotopolítica a favor de la pluralidad y la tolerancia, y la construcción de un espacio utópico: desde la enunciación en español se habilita una *zona franca de lenguas*.



FLUJOS DE IDA Y VUELTA. En el centro comercial de Puerto Iguazú se lee este enunciado bivocal, un sintagma nominal que navega a dos aguas. El signo articulador –DAS– enlaza otros dos signos homófonos y homógrafos en ambas lenguas. Esa preposición portuguesa los une y los separa, y sostiene una ambigua posición entre lenguas. De modo análogo a los discursos, las subjetividades viven entre dos lenguas oficiales.



CAMPAÑA POLÍTICA EN LA FRONTERA. En un camino rural, aparece esta inscripción sobre una ruta paralela al río Uruguay. Observemos la familiaridad en el trato del candidato, en contraste con la frecuente apelación plural en español (la forma singularizada «voté»). Además, el lexema político central está trastocado, «españolizado», pues su forma se distancia notablemente del término portugués (*prefeito*). En esta inscripción proselitista persisten tonos morfológicos portugueses. Aunque respeta las convenciones genéricas del cierre textual con los signos partidarios y el año, el esfuerzo discursivo deja al enunciado zozobrando en zonas interidiomáticas. Esto indica, quizá, que las orientaciones de convicciones políticas también pueden decirse a través de las mezclas.



PARAPETO SEMIÓTICO. En una esquina de Posadas este mural sirvió de barrera de contención a la remodelación de un comercio. Seguramente, fue pintado para otra ocasión social y luego tomado con fines utilitarios. Son doblemente curiosos su temática y su enunciación. Se anuncia un eclipse de significados místicos, como signo del fin del mundo, propio de cierto universo religioso apocalíptico, de gran difusión en sectores populares del Brasil y en parte de Misiones. En contigüidad con esas prácticas, el mensaje etéreo habla portugués, con alguna incrustación en español –un–. El cartel instala un inaudito paisaje ideológico y glotopolítico en la ciudad. Es la huella de otros trillos discursivos cercanos, que irrumpen como una imagen ficcional en la cotidianidad.



Los dueños de un bar escogieron un nombre portugués para el establecimiento: una bebida natural en diminutivo «jugojujuito» en español, que se mantiene en la forma portuguesa *sucojujuinho*. El signo publicitario evoca un universo discursivo de bebidas tropicales. Nuevamente, la distancia entre lenguas se atenúa cuando se trata de sentidos lúdicos y seductores, o de placeres sociales que congregan y hacen circular el gusto compartido. Esta acotada circulación por el espacio público nos da noticias acerca de una *toma de la palabra social* ubícuca respecto de los límites establecidos. Estos carteles son trillos discursivos de unas relaciones interidiomáticas que entablan peculiares diálogos, más allá de las voces amenazantes de la palabra monolingüe.

NOTAS

- ¹ Arnoux, Elvira. «La glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario», Buenos Aires, 2000.
- ² Camblong, Acosta, Gondalier, Daviña, Schiavo, 1996.
- ³ Milán, José G., Sawaris, Gerri, y Welter, Milton L. «El camino recorrido: lingüistas y educadores en la frontera Brasil/Uruguay.» En Trindade, A., Behares, Luis (orgs.). *Fronteiras, Educação, Integração*, Santa Maria, Brasil, 1996.
- ⁴ Calvet, Jean-Luis. *Las políticas lingüísticas*, Edicial, Buenos Aires, 1997.
- ⁵ Voloshinov, Valentín. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- ⁶ Calvet, Jean-Luis. *Las políticas lingüísticas*, Edicial, Buenos Aires, 1997.

REFERENCIAS

- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Trabajos de Investigación, Taurus, Madrid, 1989.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar?* Akal, Madrid, 1985.
- Camblong, Acosta, Gondalier, Daviña, Schiavo. *Consideraciones generales acerca de la situación lingüística en la provincia de Misiones*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, diciembre de 1996, pp. 6-7.
- Marcellesi, Jean-Baptiste y Guespin, Louis. *Langages* n° 83, septiembre de 1986. (Traducción de Elvira Arnoux, 2000.)

PERCEPCIÓN ELEMENTAL

VÍCTOR GARCÍA

Diseñador gráfico y tipográfico, fue director creativo y director de arte en agencias de publicidad de Buenos Aires. Es corresponsal de *novum magazine* de Alemania.

A pesar de que esta obra llega a nosotros en castellano después de más de tres décadas desde la publicación de la edición original, mantiene absoluta vigencia formal y conceptual. Karl Gerstner, un destacado diseñador gráfico y artista plástico nacido en Basilea en 1930, demuestra su condición de tipógrafo consumado, desde su experiencia en la praxis de la especialidad. Más allá de su evidente idoneidad técnica en el campo tipográfico, Gerstner se revela en el texto como un atento y agudo observador de los fenómenos de la percepción relativos a la tipografía, y como un ameno narrador en la materia. A lo largo de la obra, despliega erudición sin exhibicionismo. Cada cita y referencia en el texto obedece a una necesidad de explicación, y nunca a vanidad estilística.

Compendio para alfabetos se define como una sistematización de la escritura, en función de la cual propone una apasionante exploración sistemática de la interrelación entre lenguaje hablado y escrito, aplicada a la representación gráfica. La obra del Karl Gerstner está estructurada sobre una serie de parámetros de composición –los cuales responden a leyes de percepción elementales– que, partiendo de relaciones tipográficas básicas, incorpora en forma paulatina nuevas categorías clasificatorias, agregando alteraciones de soporte –troquelado, cuño seco, mate-brillante, etc.– y comparaciones cromáticas, entre la variedad de recursos gráficos empleados, manteniendo constantemente un lenguaje visual simple, sin interferencias ni artificios visuales de ninguna especie. Cada ejemplo presentado es una progresión de los precedentes, y todos se suceden en una continua interrelación estructural y expresiva, sirviéndose de cuadros morfológicos que orientan en la exploración formal y conceptual.

En la década del setenta, la época de redacción de este libro, el papel era el vehículo básico de divulgación de la información, de modo que desarrolla ejemplos asociados con este soporte de impresión. Pero la mayoría de esos ejemplos, al estar basados en consideraciones de orden general relativas a la composición tipográfica –y, por lo tanto, de carácter universal en cualesquiera de los campos en que ese lenguaje gráfico se manifiesta–, son perfectamente aplicables a soportes digitales. Como demostración de que esa fue la intención original del autor

y no una antojadiza interpretación posterior, en la sobrecubierta de la primera edición alemana de 1972 se expresaba: «*Compendio para alfabetos* ofrece parámetros para la programación de una tipografía guiada electrónicamente, que será de utilidad en un futuro no muy lejano».

Bajo una apariencia rigurosamente estructurada –que responde al clisé de lo que suponemos propio del temperamento suizo–, desde el título, Gerstner plantea una paradoja provocadora: los «alfabetos» que expresa no aluden, en principio –y como cabría esperar–, al abecedario o a los signos gráficos que lo representan, sino a las personas con la capacidad de leer y escribir: «alfabetos» sería así el antónimo de «analfabetos». En una segunda instancia, se menciona al alfabeto en función de su representación oral y escrita.

El libro, aparte de sus innegables cualidades como objeto artístico *per se* –lo cual justifica ampliamente su inclusión en la biblioteca del diseñador–, permite al menos dos abordajes temáticos. Como producto del intelecto de un espíritu inquieto, ordenado y observador, facilita una lectura agradable y reflexiva, enfocada desde una perspectiva tipográfica, de antecedentes y puntos de vista de ilustres intelectuales en relación con esa temática.

Otro modo de considerarlo es como un



portentoso y sintético manual de simples y representativas *recetas* gráficas para uso y aplicación por parte de estudiantes, diseñadores y tipógrafos. En este terreno, las posibilidades de exploración visual que ofrece el autor se potencian con su propuesta de combinar unas con otras, invitando a la experimentación personal. Ésta, llevada al extremo, deriva en lo que él mismo define como *diseño automático* –esto es, sin prejuicios conceptuales ni estilísticos–, que estimula al diseñador para que se sorprenda con los resultados de su propia experimentación. La propuesta no se limita a la funcionalidad, sino que, por la vía del ejemplo, aborda aspectos más sutiles relacionados con la intención, el permanente conflicto entre lo que se expresa y cómo se lo expresa, y las vías para encararlo, sea por la afirmación, la refutación o la paradoja. Siempre lo hace



Gerstner, Karl. *Compendio para alfabetos*, Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2003. (Traducción de *Kompendium für Alphabeten*, Verlag Niggli AG, Sulgen/Zürich, 1972.)



de manera sencilla, asociando categorías de transmisión oral con otras equivalentes del campo tipográfico, en beneficio de la eficacia expositiva.

El sentido didáctico y ordenador está regido por la claridad conceptual. Los ejemplos son, en todo momento, complementos de lo escrito y viceversa. La economía y precisión de recursos expresivos es una constante en toda la obra.

Caben algunas observaciones críticas de orden funcional.

El libro está compaginado con los textos paralelos al lomo, por razones de unidad visual de páginas, fundamentada por el autor en el *corpus* del texto, en función de su concepto de «tipografía integral», que define como la armonía entre contenido y forma. Esa decisión, conceptualmente incuestionable, dificulta de modo innecesario la lectura, y eso conspira contra la finalidad funcional del libro. De manera paradójica, como parte indisoluble de la obra, contribuye a su atractivo artístico.

La edición, cuya realización es compleja debido a la variedad de recursos gráficos que despliega a lo largo de sus páginas, está muy bien impresa en términos generales. La desmerecen ciertas fallas en el cuidado editorial. Algunos ejemplos –pp. 100, 101 y 151– requieren una pasada de barniz brillante que no se percibe en la impresión, sea por omisión, por la calidad del barniz o por excesiva absorción del soporte. Esta ausencia, que no es sólo física sino también conceptual, torna incongruentes los ejemplos que ilustra. En el ejemplar que ha llegado a nuestras manos, la encuadernación es defectuosa y se desprenden algunas hojas, lo cual es contradictorio con el uso intensivo que requiere como manual de consulta. Por la calidad de la obra, es de esperar que estas fallas sean subsanadas en una futura reimpresión.

MEDIOS, ARTES Y MEMORIAS

MÓNICA KIRCHHEIMER



Es licenciada en Ciencias de la Comunicación, docente-investigadora de Semiótica de los Géneros y Semiótica de las Artes. Su desempeño en investigación se relaciona con los temas de la comunicación masiva.

La crítica cultural actual está abocada, en forma mayoritaria, a dos políticas sobre los fenómenos estéticos: la divulgación o el esencialismo. En el caso de la divulgación, la concepción fundamental está ligada a la traducción. Los fenómenos y sus análisis son muy complejos y es necesario explicarlos «más sencillamente». El esencialismo, por el contrario, escapa a esta tentación, pero considera que los objetos culturales son sólo síntomas de un pensamiento o una época que los trasciende, y que entonces poseen un sustrato «esencial» del que es preciso dar cuenta. En ninguno de los casos hay una aproximación a la complejidad de los fenómenos que son objeto de la crítica, ya que, o bien se la pasa por alto para hablar de lo trascendente, o bien se instala en un nivel en el que lo verdaderamente importante se escapa o no estamos en condiciones de apreciarlo. En cualquier caso, no podemos aprender de esta crítica más de lo que sabíamos en el momento de leerla: ratifica nuestras concepciones y problematiza poco el efecto que los distintos objetos culturales producen en nuestra contemporaneidad.

Esta crítica puede encontrarse tanto en la prensa general como en la especializada. En este panorama hallamos también revistas académicas en las que los objetos abordados (o la mirada sobre los objetos) no problematizan los cruces, las interferencias, los solapamientos presentes en los fenómenos de la cultura. *Figuraciones*, revista del Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, elude a la vez el camino «traductor» de la divulgación y la mirada sencilla, pero generalizadora, sobre objetos complejos.

El número inaugural de *Figuraciones 1-2*, dedicado al tema de *la memoria del arte/la memoria de los medios*, se sitúa de lleno en el problema de pensar la memoria hoy, abordando diferentes entrecruzamientos e interrelaciones entre arte y medios, sin perder de vista las diferencias y especificidades de cada emplazamiento. Se trata de una problemática central si tenemos en cuenta que «es precisamente la permanente intersección entre dispositivo mediático y estilo de época la que articula arte y medios, y la que hace imposible descartar en el examen alguno de ambos modos de manifestación», tal como dicen los directores de la revista, Oscar Steimberg y Oscar Traversa, en la presentación del número.

Recortada sobre este horizonte, la revista propone varios recorridos posibles. El que se



Figuraciones 1-2. Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, 2003.

aproxima al examen de distintas temporalidades: las creadas por los medios sonoros, las construidas en medios gráficos y audiovisuales, las que refieren a los medios en su propio desempeño; el que aborda la percepción de la escena mediática, la subjetividad construida por esa escena (que abarca tanto los espacios de la cotidianidad como las construcciones de sujetos desde los propios medios); el de la incorporación de las teorías de los juegos, que permite entender la organización de la historia y sus acontecimientos. También se trabajan objetos de memoria literarios, gráficos –que incluyen tanto los de la prensa política como los de los manuales escolares–, audiovisuales; también el modo en que éstos construyen memoria social. El del entrecruce de arte y medios, examinando las nuevas formaciones artísticas, los procesamientos y re-procesamientos de formas previas, a través de objetos fotográficos, pictóricos, o aquellos en los que la corporalidad y sus acciones son el soporte del arte, a través de los cuales el estatuto de lo artístico y de lo mediático se complejiza y redefine. El de los inter-medios, como lugares de hibridación de la relación arte-medios-memoria, a través de la evidenciación y el ocultamiento de la memoria social, así como la especial articulación de textos en las transposiciones contemporáneas.

El recorrido de *Figuraciones* pone de manifiesto a la vez el problema de la abarcabilidad de los objetos de la cultura contemporánea y el de la variedad (de soporte, extensión, configuración, operatoria) de los fenómenos mediáticos y artísticos. Este camino abona la apertura hacia nuevos debates, condición central en cualquier reflexión sobre objetos de la cultura. Los artículos incluidos en *Figuraciones* se transforman en una invitación apasionada a la reflexión sobre diversos campos culturales mediante los cuales podemos encontrar formaciones y conformaciones del funcionamiento social.

Formaciones y conformaciones que, en *Figuraciones*, se analizan en su singularidad, en la especificidad que cada fenómeno social comporta. Es esta tensión entre lo singular y lo social, tensión que la revista no soslaya ni simplifica, lo que define una política del análisis de los textos que la componen. Estos debates, realizados tanto en el país como en el exterior, se nutren a su vez de la investigación semiótica contemporánea, por lo que la lectura y contrapunto de cada uno de los artículos incluidos se hace imprescindible.

CÁMARA VIVA

GRISelda FLESler

MARGARET BURKE-WHITE (1904-1971)

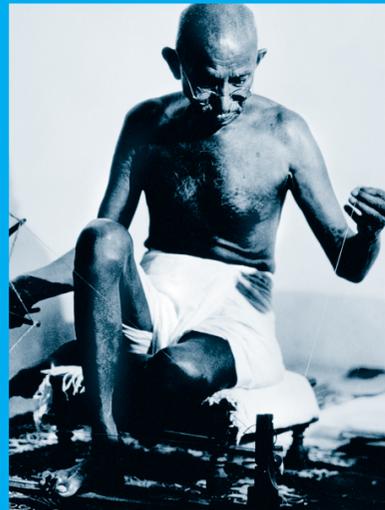


Nació en Nueva York el 14 de junio de 1904. Estudió en Cornell University y luego de graduarse, se trasladó a Cleveland, Ohio, e instaló un estudio fotográfico. A comienzos de 1929 fue convocada para formar parte del nuevo proyecto editorial de la revista *Fortune*. En 1930 se convirtió en la primera reportera extranjera autorizada para fotografiar equipos industriales en la Unión Soviética. Sus fotografías se publicaron en *Fortune* en febrero de 1931 y en la revista del *New York Times*. En 1936, Henry Luce y Clare Boothe editaron *Life*. Margaret fue convocada para trabajar en ese medio y la tapa del primer ejemplar fue una fotografía suya. Ese año viajó con el escritor Erskine Caldwell por el sur de los Estados Unidos y en 1937 publicaron el libro *You Have Seen Their Faces* (Han visto sus rostros), en el que recopilaba su experiencia junto al escritor. En 1939 publicó *North of the Danube* (Norte del Danubio)

y *Say, is this the USA* (Dilo, es esto Estados Unidos). En 1941, *Life* le encargó documentar la Segunda Guerra Mundial en Europa. De esta manera, Burke-White inició su carrera como corresponsal de guerra. El 22 de julio, fue la única fotógrafa extranjera que presenció el bombardeo alemán sobre Moscú. Las fotografías de *Life* fueron uno de los mayores logros de su carrera. En 1945, sus fotografías acerca de la liberación de los campos de concentración recorrieron el mundo logrando prestigio internacional. Cuando terminó la guerra, Burke-White emprendió su larga gira de visitas a la India y unas horas antes de que Mahatma Gandhi fuera asesinado, le tomó su última fotografía. En 1963 publicó su autobiografía, *Portrait of Myself* (Retrato de mí misma). En 1971 falleció a causa de la enfermedad de Parkinson, a los sesenta y siete años.

2. TRABAJADORES ARRIBA DEL LARGO CONDUCTO. En 1930, la joven Bourke-White, por pedido de *Fortune*, registra construcciones industriales en la Unión Soviética. En esa época la mayor parte de estas edificaciones se realizaron con trabajadores rusos y norteamericanos. Cuando finalizaron, muchos de ellos regresaron a sus hogares pero algunos americanos se casaron con jóvenes soviéticas que no podían emigrar. Por ello optaron por asentarse en los Urales. A partir de 1936, el régimen soviético reculó y recién en la década del ochenta estos hombres y mujeres de edad avanzada pudieron regresar a los Estados Unidos.

3. GANDHI HILANDO, India, 1946. Esta fotografía, en plata sobre gelatina, pertenece a la Sandor Family Collection (48,9 x 36,3 cm).



Margaret Bourke-White supo desde muy temprano que una de las características más importantes de un cronista es la de estar en el lugar adecuado en el momento exacto. En 1948 entrevistó y fotografió en la India a Gandhi unas horas antes de su asesinato. Asimismo, fue la única fotógrafa norteamericana en la Unión Soviética en 1941 mientras estalló el bombardeo sobre Moscú. Su trabajo como cronista de guerra figura en la historia del fotoperiodismo, no sólo por haber sido una de las únicas mujeres de la época que participaron en el frente de batalla, sino también por su indiscutible calidad y particular intuición.

Desde muy joven, Margaret Burke-White comenzó a estudiar fotografía, alentada fuertemente por su padre, el ingeniero Joseph White. La relación entre ambos fue esencial para delinear un camino del que Margaret nunca se alejaría. Llevaba consigo la confianza de aquellas mujeres a las que su padre nunca miró con ojos paternalistas o condescendientes. Contaba con la fuerza interior y la certeza que no poseían muchas mujeres de principios del siglo xx. Sin ningún tipo de prejuicio hacia su hija mujer, su padre logró transmitirle su fascinación por la creciente industrialización y las nuevas tecnologías. Margaret comenzó así a interesarse especialmente por la fotografía industrial.

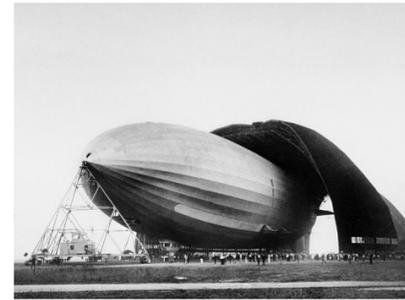
Luego de graduarse en la Cornell University, se trasladó a Cleveland, Ohio, e instaló un pequeño estudio fotográfico en su departamento.

En su biografía, Vicki Goldberg explica lo que significó para Margaret este retorno:

«Margaret se enamoró de los Flats, un valle industrial situado en la parte baja de Cleveland. En el horizonte, altas chimeneas se amontonan sobre las fábricas siderúrgicas. Los edificios de oficinas se erigen en la pantanosa ribera del lago Erie. [...] El tránsito atraviesa como una flecha los arqueados puentes y exhala bocanadas de humo hacia el cielo. Margaret supo que los Flats eran un paraíso fotográfico. Encontró movimiento, ritmos, múltiples formas y dramáticos contrastes».¹

El dinero que ganaba durante el día fotografiando jardines y propiedades, lo gastaba por la noche y los fines de semana fotografiando las plantas siderúrgicas.

En esos meses, presentó su portfolio a diversos estudios de arquitectura y sus clientes resultaron ser los magnates industriales más importantes de la zona. En poco tiempo su trabajo estuvo exclusivamente dedicado a la fotografía industrial. A comienzos de 1929, sus fotografías interiores de una plan-



ta siderúrgica llamaron la atención del empresario editorial Henry Luce. Al poco tiempo recibió la invitación para trasladarse a Nueva York y formar parte de un nuevo proyecto editorial: la revista de negocios *Fortune*. El primer número incluyó un manifiesto de diseño, seguramente escrito por su primer director de arte, Thomas A. Cleland, quien destacaba como característica principal un gran despliegue fotográfico. Burke-White fue nombrada editora fotográfica y su trabajo para el primer número sobre el frigorífico Swift & Co. marcaría un estilo propio que la caracterizaría a lo largo de toda su carrera.

En 1930, las puertas de la Unión Soviética estaban prácticamente cerradas para cualquier periodista o fotógrafo occidental; sin embargo, Margaret propuso a *Fortune* viajar para documentar la creciente industrialización de la revolución socialista.

Los editores trataron de disuadirla y sugirieron un viaje a Alemania. Margaret decidió que si *Fortune* no la apoyaba iría por su cuenta. Luego de unas semanas de trámites por su visa, Margaret se convertiría en la primera reportera extranjera autorizada para fotografiar equipos industriales en la Unión Soviética. Recorrió Rusia, tomando fotos de represas, fábricas, granjas y de sus trabajadores. Obtuvo cerca de tres mil negativos, lo que constituye la mayor documentación de la emergente Unión Soviética. Sus fotografías se publicaron en *Fortune* en febrero de 1931, en un artículo titulado *Soviet Panorama*, y además la revista del *New York Times* publicó seis artículos de su autoría, ilustrados con sus fotografías.

En 1936 Henry Luce y Clare Boothe editan una nueva revista: *Life*. Esta publicación fotoperiodística dará comienzo a un nuevo género en el mercado editorial norteamericano, donde la fotografía es la herramienta central para dar cuenta de los acontecimientos. Margaret es convocada para trabajar en el proyecto. La portada del primer número es una fotografía suya de la represa de Fort-Peck, la central de energía eléctrica más grande de su tiempo. En el interior sus fotos aparecen con un texto propio, inaugurando el género de ensayo fotográfico, absolutamente novedoso en una publicación norteamericana. Fotógrafos de la talla de Robert Capa, Henry Cartier Bresson, Eugene Smith o Andreas Feininger constituirán algunos de los miembros del incuestionable equipo de colaboradores.

Ese mismo año viaja junto al escritor Erskine Caldwell –quien luego sería su marido– por el sur de los Estados Unidos con el objetivo de documentar las condiciones

de vida de los asentamientos de la población rural más desvalida. El resultado es el libro publicado en 1937 *You Have Seen Their Faces*. Dos años después publicarán juntos *North of the Danube*, una crónica de la vida en Checoslovaquia antes de la invasión nazi, y en 1941, *Say, is this the USA*, un libro sobre la vida en los Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial.

Diez años después de su primer viaje a Rusia, *Life* le propone volver y documentar el conflictivo contexto de la Segunda Guerra Mundial. Así Burke-White inicia su carrera como corresponsal de guerra. Esta vez logra entrar a Rusia a través de China y el 22 de julio es la única fotógrafa extranjera que presencia el bombardeo alemán sobre Moscú. Las fotografías publicadas en *Life* constituyen uno de los mayores éxitos de su carrera. Los próximos cuatro años los pasa recorriendo una Europa devastada. Es la primera mujer acreditada por la armada norteamericana como corresponsal de guerra. En 1943 cubre la guerra en Italia y en 1945, después de la derrota alemana, es una de las primeras en tener acceso al horror: sus conmovedoras fotografías de la liberación de los campos de concentración recorren el mundo. La revista *Life* acepta por primera vez mostrar el lado más cruento de la guerra.

Finalizada la guerra, a partir de un encargo de *Life*, comienzan sus largas visitas a la India. Allí capta las luchas por la liberación de los hindúes y entabla una relación muy cercana con la familia Gandhi. Una de sus fotografías más famosas es la de Gandhi junto a su torno de hilar, símbolo de la independencia hindú. Horas antes de que el líder fuera asesinado, Margaret le toma su última fotografía.

Nuevamente enviada por *Life*, a fines de 1949 viaja a Sudáfrica. Las fotografías tomadas en una mina de oro en las cercanías de Johannesburgo a más de 1500 metros de profundidad constituyen unas de sus preferidas. Sus viajes no cesarán: recorre Paquistán, Japón y Corea. Es en Corea donde Margaret siente los primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson. Como si supiera que la enfermedad la derrotaría, como si sintiera que su vida se le escurría de las manos, Margaret comienza su autobiografía. En 1959 tiene una primera operación, la segunda es en 1962 y la deja con serias secuelas en el habla por el resto de su vida. En 1963 publica su autobiografía, *Portrait of Myself*. Tras luchar casi veinte años con su enfermedad, muere en Connecticut el 21 de agosto de 1971, a los sesenta y siete años.

4. ZEPELÍN AKRON. Esta nave ganó la carrera Goodyear de zepelines, en 1931. El original, en plata sobre gelatina, pertenece a la Sandor Family Collection (44,5 x 58,4 cm).

5. ESCENA DE BAR. La fotografía de 1936, en plata sobre gelatina, pertenece a la Sandor Family Collection (22,5 x 34,6 cm).

6. AUTORRETRATO. Margaret Bourke-White, en 1943. El original, en plata sobre gelatina, pertenece a la Sandor Family Collection (48,5 x 38,7 cm).

7. INDIANAPOLIS IN. Margaret Bourke-White asistida por Eddie Rickenbacker, en el *Speedway* de Indianapolis, sin fecha.



Las imágenes 3, 4, 5 y 6 son cortesía de Sandor Family Collection (www.sandor-collection.com). Las imágenes 1, 2 y 7 pertenecen a Focus.

NOTAS

¹ Goldberg, Vicki. *Margaret Bourke-White: A biography*, Harper and Row, Nueva York, 1986, cap. 3. (Traducción de Griselda Flesler.)



Escuela Superior de Diseño, Hermann Zapf y Akira Kobayashi junto a Zapf presentando Optima Nova (arriba, de izquierda a derecha). Paco Bascañán, Raquel Pelta y Pepe Gimeno; Rubén Fontana, Bruno Steitmet y Wolfgang Hartmann (abajo, de izquierda a derecha).



NI AQUÍ, NI AHORA

La revista Ó es una publicación independiente, editada en Buenos Aires desde 2003, que intenta recuperar el espíritu del fanzine anarco-punk característico de los años ochenta con un cuidado editorial por la forma y los contenidos, pero conservando el estilo contestatario de las publicaciones autogestionadas. A partir de la premisa de que lo que sobran son las noticias, Ó reniega de la actualidad y presenta contenidos deliberadamente atemporales, enmarcados por un diseño crudo desarrollado en blanco y negro en alto contraste.

Un colectivo de periodistas, diseñadores y fotógrafos argentinos, con colaboradores de España y Brasil, integran el comité editorial y trabajan acerca de las expresiones culturales periféricas, figuras olvidadas, ensayos sociales sin conclusiones y secciones fijas de música, arte, diseño y cultura en relación con drogas, libros y cómics.

Ó circula cada tres meses y su número de mayo contiene artículos sobre Alejandro Ros, el cómic japonés y el humanismo francés, un especial fotográfico e información acerca de libros, teatro off, cultura lisérgica. La revista se consigue en el MAIBA, en las Librerías Prometeo y en el Centro Cultural de la Cooperación.

PARA MÁS INFORMACIÓN
info@revistao.com.ar

PRIMER CONGRESO DE TIPOGRAFÍA EN VALENCIA MARTA ALMEIDA



La ciudad de Valencia es un atractivo lugar donde fácilmente es posible hallar singularidades relacionadas con la tipografía. La ciudad, con rasgos medievales, alberga a una interesante cantidad de profesionales que llevan adelante proyectos de calidad en torno al quehacer tipográfico. En este contexto, la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (ADCV) y los miembros de la refinada Editorial Campgràfic dan cuenta del importante trabajo que aún queda por desarrollar, en idioma español, relacionado con la tipografía, y que de manera sistemática realizan bajo el cuidado de ilustrados editores y tipógrafos. El Primer Congreso de Tipografía, Tipos, tópicos, textos y contextos, que tuvo lugar en la Escuela Superior de Diseño de Valencia, del 25 al 27 de junio pasado, fue parte de esta labor de divulgación, a cargo de la ADCV.

Su generalidad y amplitud propusieron una atractiva paleta de posibilidades temáticas. Como afirmara Raquel Pelta, directora del Congreso, «el título no refiere a nada en

particular pero intentó ser lo más abarcativo posible», sin reservarse exclusivamente al mundo académico, y fue parte de su concepción que se considerara a la tipografía no sólo como una disciplina eminentemente académica sino fuertemente ligada a la práctica y a la teoría, en dosis similares. Esta decisión resultó en la grilla de actividades ideada como una trama formada por sesiones reducidas que alternaba ponencias y conferencias, locales e internacionales.

La presencia del profesor Hermann Zapf, a quien estuvo dedicado el evento, junto a Akira Kobayashi, fue uno de los momentos más importantes del Congreso. En esta oportunidad presentaron Optima Nova y Zapfino Extra, y en este marco, las disertaciones a cargo de Rubén Fontana, Andreu Balius, Pablo Cosgaya, Vivian Hartmann y Jesús del Hoyo (Neufville Digital), Type-O-Tones, Bruno Steimer (Linotype) y Catalana de Tipos, entre otros, hicieron hincapié en aspectos históricos y problemas actuales y también alentaron un intenso debate acerca del resguardo

de los derechos de autor, para evitar la circulación clandestina de fuentes.

El Congreso presentó un completo programa de actividades preliminares en Madrid, como la conferencia de Cristina Amaral (Linotype), entre otras, que continuaron en Valencia con workshops y exposiciones acerca de SupertipoVeloz, afiches polacos y portadas de discos de jazz.

En la mesa de conclusiones, Paco Bascañán (coordinador del Congreso) subrayó la consigna «si quieres, puedes» como un oportuno subtítulo para el Congreso, y la impronta «anarquista» del evento, destacando el trabajo de organización sin jerarquías y absolutamente horizontal. Hacia el final, Pepe Gimeno señaló que en su etapa formativa «nunca había tenido un profesor de tipografía», alentando a pensar en la necesidad de asumir que aún no hay una formación tipográfica fuerte en España. Con el objetivo de reducir la falta, este Congreso tendrá su segunda versión en 2006, cuando nuevamente se instale un espacio de reflexión de valor internacional.

SEGUNDAS PARTES SIEMPRE FUERON BUENAS EDUARDO RODRÍGUEZ TUNNI

Revirtiendo el refrán («Segundas partes nunca fueron buenas»), T-convooca inició su segundo ciclo de charlas abiertas para todos aquellos dispuestos a aprender-enseñar (véase T-convooca: temporada 2004, de Marcela Romero, tipoGráfica N° 61, p. 46) tipografía. Continuar con las actividades representará para el grupo un gran desafío, ya que por todo lo aprendido durante el primer período deberá elevar aun más el ni-

vel de las reuniones, para seguir mostrando el continuo crecimiento tipográfico en Latinoamérica.

Para esta segunda etapa, realizaremos encuentros multidisciplinares con distintas áreas que tienen relación con el mundo de los tipos, porque la tipografía, además de ser una disciplina en sí misma, convive con importantes áreas de la comunicación, y un mayor conocimiento acerca de ellas mejorará el

nivel de entendimiento y comprensión a la hora de diseñar.

Se expondrán también, en distintas «Clínicas tipográficas», procesos de trabajo de diseño –finalizados y en proceso– que se verán enriquecidos en el intercambio de ideas acerca de ellos con otros profesionales del medio. Por último, esperamos contar nuevamente con la presencia de invitados especiales, quienes serán convocados

aprovechando su estadía en el país, para lo cual, si es necesario, se realizarán reuniones adicionales a las programadas. T-convooca te espera y aspira a seguir creciendo para formar parte de la historia tipográfica latinoamericana que mostró su madurez en la Bial Letras Latinas 2004.

PARA MÁS INFORMACIÓN
www.t-convooca.com.ar
info@t-convooca.com.ar



FOTOGRAFÍA: LEONARDO SPINETTO

ARISTÓCRATA DEL COLOR ELEONORA MOLINA



Una proyección y cuatro objetos sacados de una bolsa para una conferencia inusual.

El pasado 16 de junio, el Centro Cultural de España en Buenos Aires presentó a Javier Mariscal: diseñador, ilustrador, pintor y dibujante, más conocido por haber pergeñado a Cobi, la mascota olímpica de Barcelona 92. Su espectáculo/conferencia, denominado Color, un recorrido por la historia a partir de los colores, contuvo una dosis de un histrionismo pocas veces asociado con diseñadores o artistas visuales.

Mariscal relató, y al mismo tiempo entretuvo con recursos sencillos como animación, música, textos y una importante cuota de humor, el origen del Universo, negro y vacío. Luego graficó el Big-Bang, como el nacimiento del blanco, y con él los fríos grises, que luego dieron paso al color.

Describió los azules de un cielo triste y los verdes pútridos de las amebas y organismos unicelulares que originaron los seres vivos. Seres de historieta, que un día amanecen pintados de amarillo en una playa de verano y que más tarde despiden el día con un sol melancólico que tiñe todo de naranja. En este punto Mariscal cantó un bolero que marcó el momento más emotivo del relato, finalizando impregnado de rojo pasión. Quizás el color fue la excusa para recordarnos que no hay que subestimar recursos. Para quienes aprendieron que el color era sólo cuestión de alquimia, Mariscal propuso una reflexión con humor, en la que no importa el color de que se trate, sino la manera en la que se cuente una historia.

FRASCARASHAKESPEARE, 80 AÑOS Y MÁS ROBERTO MÁRQUEZ

Con motivo del aniversario número 80 de las Escuelas Técnicas Raggio, el pasado 2 de julio se celebró una reunión académica que contó con la participación del profesor Jorge Frascara y el diseñador gráfico Ronald Shakespeare, junto a los alumnos de las escuelas. No todos los días se tiene la oportunidad de recibir a un ex profesor y a un ex alumno.

Ambos diseñadores son la síntesis del diseño puro en toda su estructura, y en estos momentos difíciles en el plano educativo fue muy



importante la sensibilidad que manifestaron y el compromiso que tuvieron con los alumnos, que encontraron en este equipo de comunicadores una dupla fantástica que no olvidarán.

BIENAL VIRTUAL MARÍA LAURA CHIESA Y LEONARDO SPINETTO

Con motivo de las actividades desarrolladas durante la Bienal Letras Latinas 2004, se ha inaugurado el sitio Web letraslatinas.com una nueva sección dedicada especialmente a informar y a difundir el balance de las actividades que permitieron el encuentro de la cultura tipográfica en Latinoamérica el pasado mes de abril.

El objetivo de este sitio Web fue elaborar un recorrido virtual que abarcara tanto la proyección del evento a nivel regional como los re-

sultados de la Bienal en las diferentes sedes donde se realizó la exhibición.

El recorrido propone abordar el evento a través de las siguientes temáticas: Alfabetos en perspectiva, Apostillas de selección, Cartografía latina, La Bienal en la Argentina, en Brasil, en Chile, en México, y el Balance de las actividades desarrolladas durante la Bienal Letras Latinas 2004.

PARA MÁS INFORMACIÓN
www.letraslatinas.com

EN LA SOMBRA DEL CONFLICTO MERCEDES URQUIZA

A fines del pasado mes de junio, el diseñador gráfico israelí David Tartakover visitó la Argentina. El motivo que lo trajo fue la exhibición de su último trabajo, I'm here (Estoy aquí) en la muestra Usted está aquí. Activistas visuales en acción, realizada en el Espacio Casa de la Cultura. El objetivo principal de su paso por Buenos Aires fue la charla que ofreció en la EADU, donde el israelí quedó sorprendido por la bulliciosa población estudiantil del tercer pabellón.

En la charla, que presentó bajo el título En la sombra del conflicto, Tartakover repasó las tres áreas más importantes de su extenso e intenso trabajo: el diseño de comunicación de temas culturales, la investigación y documentación del conflicto palestino-israelí.

El relato y las imágenes (mostró afiches, ilustraciones, fotografías, fotomontajes y collages) dieron cuenta de la importante producción de un diseñador comprometido con su contexto. Se reconoce como un diseñador local, y sus trabajos muestran con claridad una relación directa con lo cultural, lo social y lo político. Imágenes directas y con-



tundentes, de un comunicador que hace uso de la libertad de expresión, que ofrecen una respuesta inmediata y crítica a los sucesos que se producen en la compleja sociedad israelí. Antes de regresar a su país, Tartakover dio la misma conferencia en la Universidad de Diseño de Cuyo, en la ciudad de Mendoza, donde fue recibido por los integrantes del Grupo Grapo.

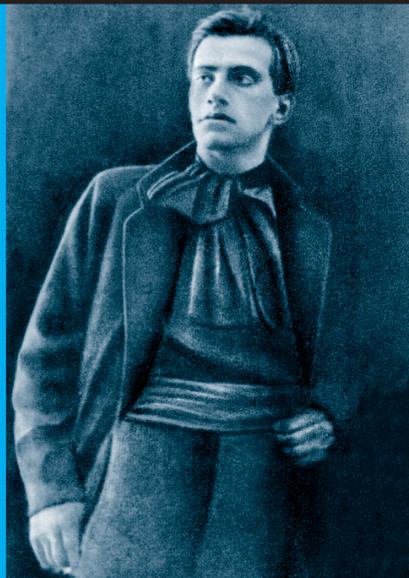
Lo interesante de las charlas para los asistentes (en su mayoría profesionales del diseño y alumnos de la carrera) fue no sólo interiorizarse de la técnica y la estética de Tartakover sino nutrirse de un tipo de material escaso y poco usual en la producción gráfica de la Argentina.

EL ESTANDARTE DE LA REVOLUCIÓN

LUCAS LÓPEZ

Vladimir Maiakovski (1894-1930) fue uno de los más importantes escritores rusos y un destacado miembro del prominente movimiento *avant-garde* de la época. Nacido en Bagdadi, Georgia, su familia se mudó en 1906 a Moscú, y en 1910 comenzó sus estudios en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. En ese período, con poetas, músicos, directores de teatro y pintores, entre ellos David Burlyuk, «mi verdadero maestro»,¹ crearon el movimiento de poetas futuristas, con el cual recorrieron el país y se hicieron muy populares.² En esos días, Maiakovski editó *Una nube en los pantalones*, uno de sus libros de poesía más recordados. Entre 1919 y 1921, inspirado por el gobierno de Stalin, que prometía iguales derechos para todos los ciudadanos soviéticos y un compromiso con la cultura, Maiakovski se unió al servicio de la revolución trabajando en la Russian State Telegraph Agency (ROSTA), donde diseñó afiches de propaganda, eslóganes socialistas, caricaturas que ridiculizaban a banqueros y burgueses, instando a la población a unirse al Ejército Rojo en la guerra civil rusa. El movimiento constructivista, inspirado por el suprematismo de Kasimir Maliévich, representó en ese momento un nuevo lenguaje visual cuyo dinamismo espacial significó una apertura notable en el campo proyectual. El compromiso de Vladimir Maiakovski, creando, produciendo y construyendo para la Revolución, lo convenció de su rol de «poeta-trabajador». Sus poesías y escritos futuristas tienen en la actualidad gran influencia en la cultura rusa.

LAS HERRAMIENTAS DE LA PROPAGANDA. La Russian State Telegraph Agency utilizaba un innovador sistema de afiches numerados para difundir las noticias y propagandas del régimen entre la vasta población de campesinos que no sabían leer ni escribir. Los afiches, distribuidos en negocios, estaciones de trenes y fábricas, contaban con ilustraciones que simulaban una tira animada y se reemplazaban cada semana continuando una secuencia numerada. «El arte nuevo —escribe Eric Hobsbawm en *A la zaga, decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*— era una vez más inseparable de la construcción de una sociedad nueva, o por lo menos mejor. Su impulso era tanto social como estético. De ahí la importancia de la construcción para este proyecto.» El cine también desarrolló una gran influencia en el clima político con directores como Dziga Vertov y Sergei Eisenstein. Sin duda, la secuencia animada de los afiches de la agencia de noticias ROSTA, conocidos como *Ventanas*, proviene del naciente lengua-

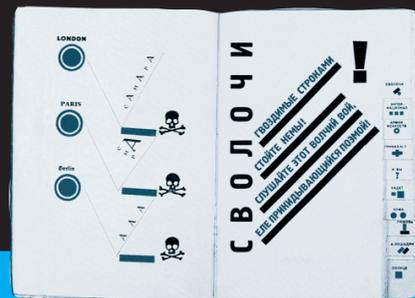


FOCUS

je cinematográfico. Vladimir Maiakovski realizó para ROSTA más de seiscientos afiches con eslóganes que tenían «el valor de un poema condensado». Algunos años después también creó jingles publicitarios de su propia autoría, llenos de deformaciones gramaticales, juegos de prefijos y sufijos, metáforas y neologismos.

LAS NUEVAS ÓPTICAS. El libro *For Reading Out Loud* (conocido como *For the Voice*) ha sido reconocido como un hito de vanguardia y una marca en la historia del diseño gráfico moderno. Publicado en 1923, es una colaboración entre Vladimir Maiakovski y El Lissitzky con el fin de crear un objeto de arte. Inspirados por las nuevas ópticas donde las ideas surgían a partir de las formas de las letras, invirtiendo el significado de sus signos como «palabras vistas y no oídas», según El Lissitzky, el libro desarrolló con precisión el concepto de tipografía constructivista, que inspiró a *La Nueva Tipografía* desarrollada por László Moholy-Nagy y Herbert Bayer en la Bauhaus.

UN RETRATO, UN SÍMBOLO. Inmortalizado en un retrato por su amigo, el fotógrafo y tipógrafo Ródchenko, la mirada al frente, el pelo cortado al ras y la mandíbula tiesa, evidencia un Maiakovski tempestuoso y dueño de una personalidad díscola. A la manera de Alberto Korda y la instantánea de Ernesto «Che» Guevara, la imagen de Maiakovski corporiza el espíritu socialista de la época, es decir, es el régimen en todo su esplendor. A partir de esa fotografía, toda la obra de Maiakovski cobra sentido.



GENTILEZA CAMPGRÁFIC



1. VLADIMIR MAIAKOVSKI. Comenzó su actividad política bajo el zarismo y luego del triunfo de la revolución se convirtió en el portavoz del nuevo régimen bolchevique.
2. El Lissitzky. Composición para el poema *Svólochi!* [¡Canallas!] incluido en el libro de Maiakovski *Dlia Gólosa* [Para la voz], Berlín, 1923 (19,1 x 13,2 cm).
3. El Lissitzky. Cubierta del libro de Maiakovski *Joroshó!* [¡Bien!], Moscú, 1927 (21 x 14,5 cm).

La unión creativa de Vladimir Maiakovski y Alexander Ródchenko fue muy estrecha y comprometida, y sin duda determinó el carácter del vanguardismo ruso. Además de trabajar juntos en ROSTA, Ródchenko ilustró el volumen de poemas de Maiakovski *Pro Eto* a partir de fotomontajes y ensambles de imágenes. También realizó fotografías constructivistas para la revista *LEF*, creada junto al crítico Ossip Brik. En 1927 trabajó en el Frente Revolucionario de las Artes, dirigido por Maiakovski.

Su muerte (se suicidó a las diez de la mañana del 14 de abril de 1930) conmocionó a la sociedad rusa. Al conocerse la noticia, la URSS se sumió en el abatimiento. La multitud formaba largas colas para despedir al poeta. Muchos de sus biógrafos consideran que lo asfixió el régimen con el que tanto se había comprometido; otros argumentan que la hostilidad de la opinión pública hacia sus últimas obras de teatro y la indiferencia de las nuevas generaciones lo sumió en una gran depresión. Hipótesis más arriesgadas hablan de «una muerte por encargo». Lo que sí perdura es la obra de inagotable agitación cultural y sensibilidad de Vladimir Maiakovski, su poesía y su legado gráfico.

NOTAS

¹ De su autobiografía *I Myself*.

² Era usual ver a Maiakovski vistiendo ropas llamativas y recitando sus poemas con un megáfono.

REFERENCIAS

- Moholy-Nagy. *La nueva visión*, Infinito, Buenos Aires, 1997.
- *Vanguardia rusa*, ccr, Buenos Aires, 2001.
- McQuiston, Liz. *Graphic agitation*, Phaidon, Londres, 1993.