

KAIROS. Revista de Temas Sociales

ISSN 1514-9331. URL: <http://www.revistakairos.org>

Proyecto Culturas Juveniles

Publicación de la Universidad Nacional de San Luís

Año 29. N  55. Julio de 2025

KAIROS. Revista de Temas Sociales

ISSN 1514-9331. URL: <http://www.revistakairos.org>

Proyecto Culturas Juveniles

Publicación de la Universidad Nacional de San Luís

Año 29. N  55. Julio de 2025



Diseño, forma y teoría social en clave regional:

diálogos en torno a la función social del diseño

Silvina Amalia Herrera⁸²

Recibido: 07/ 02/ 2025

Aprobado: 19/06/2025

Un agradecimiento a nuestro compañero, el Diseñador Gráfico Esteban Javier Rico Trillaud, que nos dejó demasiado pronto, no sin antes compartir generosamente su saber hacer profesional y humano.

Resumen

Las reflexiones teóricas resultan centrales en todo proyecto de investigación, ya que la teoría permea todo su desarrollo. Analizar cuestiones relativas a la dupla forma-función desde una perspectiva diacrónica, multidisciplinar y regional, conduce necesariamente a especificar qué herramientas conceptuales de la teoría social posibilitan el abordaje de las piezas de cultura visual, dentro de las que se encuentran las de Diseño Gráfico objeto de estudio.

El debate sobre la función social del diseño mantiene su vigencia en tiempos globalizados en los que las prácticas espaciales -resultado de los procesos de producción y de reproducción- continúan dando lugar a representaciones de los espacios y espacios de representación en cuya intersección encontramos al Diseño Gráfico. Profundizar la discusión en torno a la problemática de la forma, entablando un diálogo entre las ciencias sociales y el diseño en clave regional, remite necesariamente a una función que es social, contextualizada, política, comprometida con el orden que se desea perpetuar o cambiar.

Palabras clave: diseño; teoría social; forma; función; espacio regional

⁸² Doctora en Historia.

Profesora Adjunta, Licenciatura en Diseño Visual, Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Nacional de Río Negro. Email: sherrera@unrn.edu.ar

Design, Form, and Social Theory from a Regional Perspective:

Dialogues on the Social Function of Design

Abstract

Theoretical reflections are central to any research project, as theory permeates its entire development. Analyzing issues related to the form-function dyad from a diachronic, multidisciplinary, and regional perspective necessarily leads to specifying which conceptual tools of social theory enable the approach to visual culture artifacts, including those of Graphic Design under study.

The debate on the social function of design remains relevant in globalized times, in which the spatial practices resulting from the processes of production and reproduction continue to give rise to representations of spaces and spaces of representation at whose intersection we find Graphic Design. Deepening the discussion around the issue of form, engaging in a dialogue between the social sciences and design from a regional perspective, necessarily refers to a function that is social, contextual, political, and committed to the order that one wishes to perpetuate or change.

Keywords: design; social theory; form; function; regional space.

Introducción

Las consideraciones presentadas a continuación forman parte no sólo de la práctica áulica, sino también del desarrollo del Proyecto de Investigación Trienal Acreditado UNRN 2023: *"Producciones del diseño gráfico regional: tiempo, espacios y discursos"*, que da continuidad al Proyecto de Investigación Bienal Acreditado UNRN 2017: *"Producciones del diseño gráfico regional: etnografía, narrativas y metodologías. Hacia la conformación del Primer Archivo de la Cultura Visual regional en el Alto Valle del río Negro (1983-2016)"*. El  rea conocida como Alto Valle del río Negro comprende actualmente *"una superficie aproximada de cien mil hectáreas, de las cuales tres cuartas partes pertenecen geopolíticamente a la provincia de Río Negro (Departamento General Roca) y el resto a Neuquén (Departamento Confluencia)"* (Álvaro, 2013: 9-10). Por lo tanto, el Alto Valle *"no sólo está conectado con otras zonas de la provincia: penetra sin solución de continuidad en la de Neuquén y constituye así una subregión que hace caso omiso a los límites políticos"* (Vapnarsky, 1983: 122) y abarca los

actuales municipios de Senillosa, Plottier, Neuquén, Centenario y Vista Alegre, en la provincia de Neuquén y Campo Grande, Contralmirante Cordero, Cinco Saltos, Cipolletti, Fernández Oro, Allen, General Roca, Cervantes, Mainqu , Ingeniero Huergo, General Enrique Godoy, Villa Regina y Chichinales, en la provincia de Río Negro. A estos municipios hay que sumarle la comisión de fomento de Valle Azul en el departamento de El Cuy en Río Negro y el municipio de San Patricio del Chañar en el departamento de Añelo, provincia de Neuquén. Así, el área que conocemos con el nombre de "Alto Valle del río Negro" fue producto al tiempo que produjo una región que rebasó los límites territoriales entre ambas provincias. Una región en la que, en tanto producto social y en la lógica del capitalismo, se articularon la producción, la dominación y la apropiación del espacio dando lugar a prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios de representación de dichos espacios que configuraron al tiempo que fueron configurados por este espacio regional conocido con el nombre general de "Alto Valle", que rebasó los límites político administrativos impuestos por el Estado nacional a los antiguos territorios nacionales, desestimando el funcionamiento y características propias de Patagonia norte, previas al proceso de provincialización (Herrera, 2015).

Las producciones del diseño gráfico regional contemporáneo de una región periférica -el Alto Valle del río Negro- dentro de un país periférico en el orden mundial, están siendo abordadas desde una óptica interdisciplinar y partiendo de la premisa de que las regiones no son entidades dadas a priori, sino constructos históricos en virtud de las que el espacio, como totalidad procesual, hace que la producción y el producto sean dos aspectos inseparables de una construcción sujeta a prácticas sociales y, por lo tanto, a las fuerzas productivas que incluyen la técnica y el conocimiento, la división social del trabajo, la naturaleza, el Estado y las superestructuras de la sociedad (Lefebvre, 2013). Desde este punto de partida, reflexionar acerca de las cuestiones relativas a la relación entre teoría -específicamente teoría social- y diseño gráfico resulta necesario ya que la teoría permea todas las etapas del desarrollo de cualquier investigación.

En toda pieza de cultura visual, forma y función son elementos interdependientes, pero la forma no está definida solamente por su función específica ya que el problema de la forma del material visual -dentro de las que se cuentan las piezas de Diseño Gráfico-- y los debates generados en torno a ella- se encuentran en el terreno de la intersección de lo que Henri Lefebvre (2013) denomina "representaciones del espacio" y "espacios de representación". Las primeras se vinculan con las relaciones de producción, con el orden que éstas imponen a través de un sistema de signos, de códigos, de ordenación y fragmentación y constituyen el espacio concebido; mientras que las segundas expresan simbolismos complejos vinculados con la imaginación, con el arte y se

corresponden con el espacio vivido, simbólico, no sometido a las reglas de la coherencia y de la cohesión.

El material visual producido en ambos tipos de espacios, a su vez forma parte de la “cultura visual”, lo que conduce al complejo ámbito de lo simbólico, lo subjetivo, lo inconsciente, en el que la forma no es sólo guiada por la función, sino por la producción dialéctica del espacio en el que las características de la “cultura visual” de cada grupo humano constituye una variable de análisis indispensable al momento de pensar sobre la forma en Diseño Gráfico.

En ambos proyectos se trabajó y se está trabajando con diseños de investigación flexibles, en el marco de una metodología cualitativa, de modo tal que los resultados del relevamiento de fuentes primarias en la fase heurística (fuentes escritas y material visual, con especial atención en las piezas gráficas) y fuentes secundarias, implican la correspondiente triangulación con la información obtenida de “informantes centrales” en el doble sentido atribuido a este término por Rosana Guber (2005), especialmente en el sentido restringido, como “*fente de información especializada en el marco de objetivos altamente focalizados*” (87), privilegiando así a la entrevista semi-estructurada como estrategia teórico metodológica desde una óptica interpretativa.

Como afirmamos al comienzo de esta presentación, las reflexiones sobre las herramientas teóricas-metodológicas comenzaron a definirse en el primer proyecto de investigación, por lo tanto, continúan en proceso y son por supuesto provisorias. Además, son resultado también de las observaciones planteadas en la práctica áulica en materias como Sociología e Historia del Diseño Visual en la Licenciatura en Diseño Visual (Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño), de la Universidad Nacional de Río Negro. Compartir las reflexiones sobre los recursos conceptuales a los cuales acudimos para articularlos con uno de los casos concretos objeto de estudio, permite comprender el porqué de la selección realizada y de los interrogantes surgidos en el transcurso del proyecto. Trabajar en docencia, investigación y extensión desde una perspectiva regional y transdisciplinaria, implica pensar sobre el concepto de región y sobre las demás nociones necesarias para abordar cuestiones relativas al diseño desde una región periférica dentro de la periferia.

Teoría social y diseño: herramientas teórico-metodológicas para un abordaje interdisciplinar convergente

Sobre la teoría y la teoría social

Toda investigación consta de dos momentos teóricos fundamentales: el primero corresponde a la definición del marco conceptual de inicio y, el último, luego de los momentos metodológico y técnico, es un nuevo momento teórico de síntesis en función del análisis de los resultados obtenidos. Los momentos metodológico y técnico resultan centrales no sólo para analizar el objeto de estudio de la investigación -las producciones del Diseño Gráfico del Alto Valle del río Negro-, sino para reflexionar sobre los supuestos teóricos que orientaron el planteo y dirección inicial de la investigación, para llegar a un nuevo momento teórico, final, denominado de síntesis, aún en desarrollo. En este sentido y, en el marco de un diseño de investigación flexible, el momento teórico inicial en base al que se definen objeto, metodología y estrategias metodológicas, entran en tensión con los resultados del trabajo de campo, tensión de la que debería surgir un nuevo momento/aporte teórico de síntesis (Sautu, 2005). De allí la relevancia de las reflexiones teóricas preliminares aquí reseñadas y que forman parte del primer momento.

Por lo tanto, hubo que llegar a ciertos acuerdos desde los que partimos como equipo de trabajo. En este sentido en ámbitos académicos -en los que prolifera una profunda y creciente especialización- la interdisciplina constituye una herramienta fundamental para construir nuevos conocimientos. Sin dejar de valorar la eficacia y profundización del conocimiento a los que contribuye la especialización, la insularidad académica frecuentemente se convierte en un obstáculo para la producción de nuevos abordajes y propuestas que permitan brindar explicaciones más complejas y completas de las problemáticas analizadas (Burke, 2017). De allí, la necesidad de propiciar el acercamiento entre profesionales formados en distintas disciplinas a fin de favorecer la aplicación de ideas, teorías y metodologías propias de un campo académico en otros en los que usualmente no son utilizadas.

Dentro de las disciplinas que integran las ciencias sociales, historia, sociología, antropología, geografía, así como economía y ciencia política, se acercan en función de un objeto de estudio compartido, pero se diferencian entre sí por el recorte del objeto propio de cada una, la diversidad de estrategias metodológicas y las particularidades de enfoque. Sin embargo, ante la convergencia de intereses y la incertidumbre epistemológica surgida en esta etapa de radicalización de la modernidad (Giddens, 1999), de hipermodernidad (Touraine, 2006), de modernidad líquida (Bauman, 2010) y hasta de transmodernidad (Dussel, 2015), entre otras denominaciones que enfatizan la toma de consciencia de las promesas incumplidas de la modernidad y de sus consecuencias no deseadas, pero sin considerar que la modernidad misma

ha finalizado, es que se plantea la aproximación y mutua colaboración entre las disciplinas que integran las ciencias sociales y, en nuestro caso, entre la teoría social que las transversaliza y el diseño. Lejos de propugnar el fin de cada una de ellas postulado por el posmodernismo, se propone, además, un acercamiento entre una disciplina proyectual como el Diseño Gráfico, no exenta de las reflexiones teóricas propias de su campo, y las herramientas de análisis conceptual que proporciona la “teoría social”, en la que debe considerarse incluida la “teoría cultural” (Burke, 2005, 2007).

Las relaciones entre las ciencias sociales se profundizaron a raíz de la irrupción de nuevas problemáticas a partir de la década de 1960. La necesidad de explicarlas impulsó una colaboración más estrecha entre ellas, especialmente, entre la historia, la sociología y la antropología. Los historiadores comenzaron a prestar mayor atención a herramientas teóricas y metodológicas propias de la sociología y de la antropología, mientras que sociólogos y antropólogos advirtieron la necesidad de incorporar la dimensión temporal, la diacronía, la duración en las investigaciones realizadas y en sus propias formulaciones analíticas. En tal sentido, es necesario destacar que “teoría social” no es sinónimo de sociología. La “teoría social” excede a la sociología como disciplina y comprende aquellos conceptos, modelos y métodos utilizados por quienes se dedican a estudiar problemáticas sociales partiendo de una concepción integral de las mismas. Por lo tanto, consideramos pertinente abordar nuestro objeto de estudio, las producciones de Diseño Gráfico de la región del Alto Valle del río Negro, en tanto temática social, con un equipo multidisciplinario que se sirva tanto de las herramientas que brinda la “teoría social” como de aquellas formulaciones teóricas provenientes del Diseño Gráfico, disciplina proyectual con amplias implicancias sociales, que también puede recurrir a la denominada “teoría social”. Tal como sostiene el historiador británico Peter Burke (2007) *“sin la combinación de historia y teoría, es probable que no entendamos ni el pasado ni el presente”* (37), concibiendo también a la teoría como una conversación entre diferentes enfoques que de diversas formas brindan respuestas a preguntas y temas planteados como centrales (Benzecry et al, 2019).

Sobre los presupuestos teóricos seleccionados

Ante la denominada crisis de la modernidad irrumpe también la crisis de lo “verbal” y el auge de lo “visual”, de la “imagen” como correlato. Este auge de lo visual plantea un reemplazo de lo verbal, que no sólo ha interpelado al arsenal crítico de las ciencias sociales, sino que ha transformado a la imagen en dato a través del que se analizan las transformaciones en el imaginario social y cultural. Sin embargo, este tipo de análisis ha conducido a un descuido de la

modalidad de producción de lo visible, de lo proyectual, lugar donde se inscribe el Diseño Gráfico y desde el que aspira a distinguirse del arte, la ciencia y la técnica (Devalle, 2009).

En este contexto, desde la antropología se plantea que el desfavorable tratamiento dado a la imagen visual “*se basa en un a priori desprovisto de fundamento, según el cual los textos escritos tienen una riqueza informativa superior a la de las imágenes*” (Bonte e Izard, 2008: 737). Sin embargo, tanto la antropología (Belting, 2009) como la sociología (Bourdieu, 2010) han dado un tratamiento diferencial y central a las imágenes. También, y a pesar de que los historiadores se sienten más cómodos trabajando con fuentes escritas, desde la historia se ha comenzado a hacerlo. En este sentido, resulta necesario precisar qué se considera “material visual”. Este tipo de material incluye al arte, pero también aquellos “*constituyentes del entorno visual producido por el hombre que poseen un carácter primariamente comunicativo, incluido el diseño gráfico y la fotografía*” (Gaskell, 1993: 210). El “material visual” forma parte de la “cultura visual”, entendida ésta no sólo por lo que ve, sino también por el modelo mental de visión que se tiene, por las relaciones entre lo visible y lo oculto, entre lo manifiesto y lo invisible (Mirzoeff, 2016). La noción de cultura visual como área específica comenzó a circular en un momento previo de cambio vital en nuestra manera de ver el mundo, hacia la década de 1990. La cultura visual actual es la manifestación clave en la vida cotidiana de lo que el sociólogo Manuel Castells (2012) denomina “sociedad red”.

Dado que trabajamos en el ámbito del Diseño gráfico, articular las nociones de “material visual” y “cultura visual” con la propuesta de Lefebvre en clave regional implica tener presente que como disciplina proyectual, el Diseño Gráfico surge y opera, es decir, interviene, en una sociedad determinada a través del diseño de dispositivos de información, utilización y comunicación y se inserta en las prácticas sociales, sujetas a la práctica política, al poder del Estado y expresadas a su vez en prácticas espaciales. De acuerdo con la propuesta de Lefebvre (2013), vigente y revalorizada en tiempos globalizados, cualquier espacio es anterior a la presencia de los sujetos, lo que condiciona su accionar y su discurso. La práctica espacial que comprende los procesos de producción y reproducción (biológica, de fuerza de trabajo, de las relaciones sociales de producción), se corresponde con el espacio percibido, el de la experiencia material en la que se articulan la realidad cotidiana en tiempo y espacio con los procesos de producción y reproducción social. Las representaciones del espacio, en cambio, constituyen el espacio concebido, intelectualmente elaborado mediante un sistema de signos verbales por “*científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas, fragmentadores, ingenieros sociales y hasta (...) cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad, todos los cuales identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido*” (Lefebvre, 2013: 97). Finalmente, los espacios de representación, que expresan simbolismos

complejos vinculados con la imaginación, con el arte y se corresponden con el espacio vivido, simbólico, no sometido a las reglas de la coherencia y de la cohesión, *“se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar”* ( bid.: 98). Estos tres tipos de espacios relacionados dialécticamente generan contradicciones y afirman la idea de que, en el proceso de producción del espacio, éste constituye a la vez un producto que se consume al tiempo que interviene en la producción. De allí su gran diferencia con otros objetos producidos. Estos tres procesos han generado en la región que conocemos como “Alto Valle del río Negro”, material visual que se encuentra, en parte, en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Sánchez” de General Roca, fundado a iniciativa de los vecinos en el año 1983. De acuerdo con la misión destacada por el propio museo en sus órdenes, *“surge como iniciativa de un grupo de vecinos, cuyo interés común era crear una institución que reuniera la producción plástica local, regional y patagónica, atendiendo a la difusión y promoción de los artistas plásticos regionales, y rescatando la producción de los pioneros de las artes plásticas patagónicas. Estos objetivos y el de ‘contribuir a la evolución del sentido artístico y est tico de la población’ integran la formulación de la Misión del Museo”* (generalroca.gov.ar).

La cantidad y multiplicidad de piezas de material visual que conserva el MMBA Juan Sánchez ha contribuido a la conformación de la cultura visual regional, sobre todo a través de la difusión de material visual generado por artistas plásticos. En el museo convergen el espacio concebido y el espacio vivido por artistas, público y gestores culturales regionales y nacionales, lo que puede apreciarse, por ejemplo, en la muestra titulada “Desmarcados”, realizada en el año 2003 en conmemoración del vigésimo aniversario del museo. Esta muestra, que reunió obras de fotografía, pintura, objetos e instalaciones, se ha convertido en una síntesis de lo que Lefebvre denomina el espacio concebido y el espacio vivido. Bajo la sugestiva autodenominación de “Desmarcados” el grupo de artistas presenta su obra, tal como sostiene su curador, Eduardo Médici, para conmemorar el aniversario de un museo *“que tanto ha hecho y esperamos siga haciendo por el arte del sur del país”* (Folleto “Desmarcados”, 2003). Si pensar en ese espacio regional como producto social implica retomar la tríada conceptual que incluye las nociones de práctica espacial, representaciones del espacio y espacios de representación, puede considerarse al MMBA como un productor de espacios que funciona como divulgador tanto del espacio concebido como del espacio vivido, tanto a través de la difusión y promoción de la obra de artistas regionales como de aquellos no radicados en ella.



Folleto muestra "Desmarcados"

6 al 31 de diciembre de 2003

Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Sánchez"

Forma y espacio regional

La práctica del diseñador es una práctica situada, contextualizada, histórica, no neutra. En este sentido, tal como plantea Pablo Bianchi (2020), todo diseño es social, ya que más que una profesión o una disciplina, el diseño es una forma de entender el mundo con la voluntad de modificarlo positivamente. *"Sin esa voluntad de modificar positivamente la realidad el diseño se ve castrado. Por ende, todo diseño es social (o, al menos, todo buen diseño)"* (190).

Si todo diseño es social, si a la discusión sobre el problema de la forma lo encontramos históricamente en las fronteras de lo que Lefebvre denomina espacios de representación y representación de los espacios, al tiempo que *"hacer diseño se sostiene tanto en las formas (visuales) legítimas como en su carácter de lenguaje autorizado: lo que dice "lo dice bien" y al mismo tiempo que aporta visiblemente al modo de uso de los espacios en los que interviene opera como recordatorio del orden invisible que regula"* (Arfuch, 2017: 31), qué rol desempeñan las formas en la práctica del diseño constituye una cuestión extensamente debatida que, no por ello, nos exime de revisarla y pensar acerca de ella. Si la función precede a la forma, volvemos al diseño como práctica social, con una función que es social, razón por lo que de uno u otro modo va a condicionar la forma.

La forma es “*el envoltorio en el que se presenta lo que se hace o el contenido dentro de la tradición est tica humanística. La forma se constituye en emisora de significados, permite comunicar la función del objeto*” (Bustamante, 2019: 40). Ahora bien, retomando la afirmación de Bianchi y desde una perspectiva diacrónica, recurrimos a la distinción que Tomás Maldonado realizó en la década de 1950, quien llamó la atención sobre las denominadas “formas nefastas”, definiéndolas como aquellas que “*obstaculizan las vías posibles de una relación social auténtica y que tiñen la vida cotidiana de ilusiones humillantes*” (2021: 38)⁸³. En este sentido, para que pudiera cumplirse con el propósito de crear un mundo de formas que brindaran un mayor bienestar y una mejor comunicación, había formas que debían y merecían ser creadas y otras que no. Retomando el legado frustrado de la Bauhaus, la Escuela de Ulm, mantiene la premisa de que el diseñador, aunque trabaje para la industria debe seguir teniendo como principio rector de su actividad, la responsabilidad para la sociedad. Sin embargo, referirnos al problema de la forma en diseño, en particular, en el Diseño Gráfico, conduce no sólo a los congresos del Werkbund, a la Bauhaus, a la Escuela de Ulm y al surgimiento de los debates en torno a ella como emergente del problema de la forma en el campo artístico y en el contexto de los debates sobre la forma de los objetos en las sociedades capitalistas industrializadas. En este sentido, Verónica Devalle (2009) plantea que, si la emergencia del Diseño Industrial se vincula directamente con el Movimiento Moderno, el Diseño Gráfico, en cambio, tiene su momento fundacional con el Constructivismo Ruso en el marco de la revolución de octubre de 1917. Es en este momento cuando “*la imagen aparece por primera vez suspendida de sus conexiones con el Arte, revelándose como un poderoso mecanismo comunicativo de la sociedad de masas*” (102) y, de hecho, los planteos de la Bauhaus se radicalizan al acercarse al Constructivismo ruso (Devalle, 2009). La filiación acerca del problema de la forma en Diseño Gráfico abreva en el pasado constructivo, en un contexto de transformación de las prácticas sociales que, reflejadas en prácticas espaciales, se apropian del espacio público a través de posters, las llamadas posteriormente “ventanas ROSTA”, creadas para difundir y fortalecer las nuevas relaciones de producción y reproducción a consolidar luego de la revolución. La Unión Soviética contó con intelectuales orgánicos en un momento en el que el “subalterno” se hizo dirigente y responsable de la actividad económica en masa, revirtiendo las formas de producción y reproducción, el orden vigente, con una justa comprensión de su función y de la unidad entre teoría y práctica (Gramsci, 2011). Con este cambio radical se modificó la forma social de ser a través de la interacción dialéctica entre las masas populares y los intelectuales orgánicos que formaron parte de la construcción de una nueva hegemonía, teniendo en claro la función del

⁸³ El texto del que se extrajo la cita se publicó originalmente en la revista Nueva Visión, en el año 1955 con el título “La escuela superior de diseño de Ulm” (Riccini, 2021).

valor gráfico de la forma en los dispositivos de comunicación y difusión de los principios rectores de la revolución.

El pasado constructivo del Diseño Gráfico fue el sustrato subyacente en los debates acerca del problema de la forma no sólo en el siglo XX, sino también en la actualidad. Desde las afirmaciones de Tomás Maldonado, realizadas en plena “Guerra Fría”, en la Edad de Oro del capitalismo (Hobsbawm, 1998), los cambios han sido radicales y abrumadores, pero no por ello dejan de tener vigencia las reflexiones referidas. La U.R.S.S. cayó y las actuales condiciones de la sociedad capitalista siguen siendo cada vez más difíciles. La globalización financiera y tecnológica ha profundizado la división internacional del trabajo y las desigualdades. Para el posmodernismo neoliberal, contamos como consumidores en un contexto de muerte de cualquier proyecto que no sea el individual. Las prácticas sociales (de producción y reproducción), continúan dando lugar a procesos de producción del espacio, de representación de espacios y de espacios de representación. La tarea de los diseñadores se encuentra en la intersección de los dos últimos componentes de la triada propuesta por Lefebvre, pero la base sigue anclada en el primero. La forma será legítima o no, no sólo por factores vinculados a lo netamente proyectual, sino por la visión del mundo, la cosmovisión, el posicionamiento del diseñador frente a su propia práctica en relación con la tan mentada función social del diseño, ya que el Diseño Gráfico es una disciplina proyectual que interviene en la sociedad a través del diseño de dispositivos de información y comunicación y se inserta en las prácticas sociales y comunitarias; es decir, políticas. Los diseñadores son mediadores de las relaciones y creaciones de la cultura contemporánea en tanto operadores culturales y co-constructores de la subjetividad contemporánea. No son técnicos especializados sino profesionales-personas directamente implicadas en la “salud cultural” de la sociedad donde operan nuestras formas visuales-informativas (Rico, 2018). Nunca tan actual como en estos tiempos, las palabras de Tomás Maldonado: “*Debemos propiciar la formación de un nuevo tipo de diseñador que, en las actuales condiciones difíciles de la sociedad capitalista, sepa crear objetos que vayan más allá de todo oportunismo y profesionalismo. Objetos que a veces tengan por objeto satisfacer exigencias concretas de la vida cotidiana y a veces están destinados a enriquecer la experiencia cultural del ser humano*” (2021: 39).

La preocupación de Tomás Maldonado tiene continuidad en el manifiesto de los veintidós diseñadores que en 1964 señalaban la necesidad de una mentalidad y un ejercicio profesional más alejado del marketing y del consumismo y más próximo a las problemáticas de una “*crisis medioambiental, social y cultural sin precedentes*”. Partiendo de la premisa de que la tarea del diseñador no es neutral, la propuesta es renovada en el año 2000 en el *Manifiesto First Thing First 2000*, planteando la urgencia de cambiar las prioridades “*a favor de unas formas de comunicación*

más útiles, perdurables y democráticas, un cambio de mentalidad que se aleje del marketing de producto y se dirija hacia la exploración y producción de un nuevo tipo de significado.” (Pelta, 2000).

Retomando el caso que nos compete, el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Sánchez”, cuenta con un patrimonio de doscientas treinta obras entre pinturas, dibujos, grabados, esculturas, fotografías, libros de artista, objetos, tapices y vitraux, a las que se suman, en el depósito permanente, setenta obras gráficas pertenecientes a la Asociación de Amigos MMBA. Abundan, además, como piezas gráficas de difusión, folletos, dípticos, trípticos y piezas similares cuyo objetivo está centrado en comunicar visualmente tanto el trabajo o el espíritu del autor de las obras como la técnica empleada. En este sentido se perciben las referencias a movimientos internacionales con particularidades que permiten anclar las producciones en un espacio regional que implícita o explícitamente destacan la pertenencia de la obra y/o el autor/a al “Valle”, a la “Patagonia”, al “Sur”. El MMBA Juan Sánchez, funciona en el epicentro de la región conocida como “Alto Valle del río Negro”, conformada como región periférica, dentro de un país también periférico, integrada al mercado capitalista mundial como productora de frutas en base al proyecto de inversión británico que impulsó el fraccionamiento de tierras, la actividad frutícola y el sistema de riego que haría rentable la inversión británica en el trazado del ferrocarril durante la etapa de consolidación del Estado nacional argentino. Este proceso de producción del espacio valletano queda plasmado en las obras y en la producción gráfica del MMBA Juan Sánchez, confluyendo así el espacio concebido y el espacio vivido en una región en continuo proceso de cambio acorde con las dinámicas nacionales e internacionales y aquellas específicamente regionales. Preguntarnos acerca de la forma de las producciones que conserva y difunde el museo, nos lleva a analizar su función social y su legitimidad, más allá de cuestiones puramente proyectuales. Por eso, más allá de detenernos en las tendencias o referentes que hayan inspirado las distintas piezas, de los recursos con que opera la institución en sus piezas, en este caso interesa la legitimidad de las formas en relación con su función: comunicar, conectar, difundir, divulgar esos espacios concebidos y vividos en el “Alto Valle del Río Negro”, contribuyendo a la conformación de un espacio regional valletano, patagónico, sureño, anclado a la vera del río Negro.

A modo de reflexión

Con la caída del muro de Berlín finaliza lo que Eric Hobsbawm denomina el “Corto siglo XX”, inaugurado por la Revolución de octubre de 1917 hacia finales de la “Gran Guerra” (1914-1918). Durante esta etapa emerge una alternativa al sistema capitalista consolidado y expandido durante el “Largo siglo XIX”: el socialismo soviético. Los debates en torno al problema de la forma y a la función social del diseño se enmarcan en dos procesos históricos distintos y antagónicos con vasos comunicantes en el ámbito de diseño. El Movimiento Moderno y los debates en el seno del Werkbund, retomados luego por la Bauhaus, por un lado, y el Constructivismo ruso, por el otro, en el marco de las profundas transformaciones operadas por la Revolución de octubre de 1917. Si el Diseño Industrial hunde sus raíces en el Movimiento Moderno, el Diseño Gráfico lo hace en el Constructivismo, ya que *“el escenario de la conmocionada sociedad soviética post-revolucionaria es el sitio donde se traza por primera vez el dominio de una gráfica autónoma, no deudora del debate sobre la Arquitectura Moderna, los Congresos del Werkbund y los posteriores Congresos CIAM”* (Devalle, 2009: 71). Por lo tanto, fueron relaciones de producción y de reproducción distintas, es decir las prácticas sociales traducidas en prácticas espaciales diferentes, las que generaron la multiplicidad de reflexiones y debates en torno a la forma y función de objetos resultado de la actividad proyectual en contextos de cambio radical de las relaciones de producción. Sin embargo, mientras los debates en torno al problema de la forma y a la función social del diseño surgió en el Diseño Industrial como resultado del proceso de industrialización en las sociedades capitalistas, en el Diseño Gráfico las reflexiones y propuestas más radicales junto con el valor gráfico del diseño, emergieron en el contexto de la Rusia post-revolucionaria, cuyo objetivo era claro: consolidar el nuevo orden socialista.

Así como Pablo Bianchi plantea que “todo diseño es social” (2020), cuando el historiador Eric Hobsbawm (1998) reflexiona sobre el campo de estudio de la denominada Historia Social, valorando el gran aporte realizado por quienes adscriben a esta corriente, plantea que por definición toda historia es social, ya que *“los aspectos sociales del ser del hombre no pueden separarse de los otros aspectos de su ser, excepto incurriendo en una tautología o en una extrema trivialización. No pueden separarse, durante más de un momento, de la manera en que los hombres obtienen su sustento y su entorno material. No pueden separarse, ni siquiera durante un momento, de las ideas”* (88).

Tal como planteamos al comienzo, en toda pieza de cultura visual los debates acerca de la forma en Diseño Gráfico, ineludiblemente conducen a la reflexión sobre su función, ambas se encuentran en el terreno de la intersección de lo que Henri Lefebvre (2013) denomina “representaciones del espacio” y “espacios de representación” y son el resultado de la relación

trial tica con los procesos de producción del espacio, que son resultado de prácticas sociales ancladas en relaciones de producción y reproducción. Por lo tanto, pensar acerca del problema de la forma y del rol social del diseño, nos conduce a sostener que todo diseño, por definición, es social y, por ende, histórico, contextualizado, político y comprometido con la sociedad de la que formamos parte, sea que nos percatemos -o no- de ello. En el caso del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez de la ciudad de General Roca, como afirmamos con anterioridad, el análisis de las piezas que allí se encuentran, incluye y al mismo tiempo excede lo proyectual en tanto la legitimidad del corpus da cuenta del proceso de construcción de un espacio periférico conocido como "Alto Valle del río Negro", anclado en una historia y en una dinámica de producción del espacio que dio lugar a la conformación de un museo orientado a su público, centrado en los sujetos y no en los objetos, donde la comunidad se encuentra, reflexiona, se manifiesta, construye y redefine su propia identidad y en los que "la cultura" está al servicio del desarrollo endógeno de las comunidades cuyos bienes y saberes articula. Un museo no considerado como reservorio del patrimonio de sectores hegemónicos (Candeau, 2002), pero sí reflejo de la intersección entre el espacio concebido y el espacio vivido, anclado en un proceso de producción del espacio que ha dado lugar a la conformación de la región denominada "Alto Valle del río Negro".

Bibliografía

 lvaro, Belén (2013). Estrategias de reproducción social en la producción familiar capitalizada. Los chacareros del Alto Valle de Río Negro. La Colmena. Buenos Aires. Arfuch, Leonor y Verónica Devalle (comp.). (2017). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Arfuch, Leonor (2017). "Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global". En: Leonor Arfuch y Verónica Devalle (comp.): *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. (15-40). Buenos Aires. Prometeo Libros.

Bauman, Zygmunt (2010). *Modernidad líquida*. Buenos Aires. F.C.E.

Belting, Hans. (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz Editora.

Benzecry, Claudio; Krause, Mónica y Reed, Isaac Ariail (ed.). (2019). *La teoría social hoy. Nuevas corrientes, nuevas discusiones*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bianchi, Pablo (2020). "Todo diseño es social". En: Ledesma, María y Nieto, María Laura (comp.). (2020). *Diseño social. Ensayos sobre Diseño social en la Argentina (2000-2018)*. (187-191). Buenos Aires. Prometeo Libros.

Bonte, Pierre e Izard, Michel (2008). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid. Akal.

KAIROS. Revista de Temas Sociales

ISSN 1514-9331. URL: <http://www.revistakairos.org>

Proyecto Culturas Juveniles

Publicación de la Universidad Nacional de San Luís

Año 29. Nº 55. Julio de 2025

Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una Sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica.

----- (2007). *Historia y teoría social*. Buenos Aires. Amorrurtu.

----- (2017). *¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bustamante, Juana (comp.) (2019). *Diseño y ciencias sociales*. Córdoba. Editorial Brujas.

Campi, Isabel (coord.) (2010). *Diseño e Historia. Tiempo, lugar y discurso*. México. Designio.

Campi, Isabel (2013). *La Historia y las teorías historiográficas del diseño*. México. Designio.

Candau, Joel (2002). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Castells, Manuel (2012). *Comunicación y poder*. México. Siglo XXI.

Devalle, Verónica (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires. Paidós.

Devalle, Verónica (comp.) (2021). *Pensar el diseño*. Ediciones Infinito. Buenos Aires.

Dussel, E. (2005) "Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)". Recuperado en abril de 2016: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>

Gaskell, Ivan (1993). "Historia de las imágenes". En: Peter Burke (ed.): *Formas de hacer Historia*. (209-239). Madrid. Alianza.

Giddens, Anthony (2011). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires. Amorrurtu.

Gramsci, Antonio. (2011). *Antología*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Guber, Rosana (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires. Paidós.

Hobsbawm, Eric (1998). *Sobre la historia*. Barcelona. Crítica.

Herrera, Silvina Amalia (2015) *Acción colectiva agraria y configuración regional. Los productores frutícolas del Alto Valle del río Negro (1956-1976)*. Universidad Nacional del Sur. Disponible en: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/3755/Tesis%20Herrera%2C%20Silvina.%20Biblioteca%20digital%20UNS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

La Sala, Julián y Herrera, Silvina. (2019) *Cultura visual y material visual: incidencia de los museos en la conformación de una cultura visual regional. análisis del MMBA "Juan Sánchez"*. Ponencia presentada en: XXXIII Jornadas de Investigación y XV Encuentro Regional SI + Imágenes.

KAIROS. Revista de Temas Sociales

ISSN 1514-9331. URL: <http://www.revistakairos.org>

Proyecto Culturas Juveniles

Publicación de la Universidad Nacional de San Luís

Año 29. Nº 55. Julio de 2025

Prácticas de investigación y de cultura visual. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA)

31 de octubre y 1 de noviembre de 2019.

Letras Libres (1999). "Entrevista a Anthony Giddens", pp. 99-101. Recuperado de: <https://letraslibres.com/revista-mexico/entrevista-con-anthony-giddens/>

Maldonado, Tomás (1955). "Ulm. 1955". En: Riccini, Raimonda (ed.). (2019). *Tomás Maldonado. Bauhaus*. (29-37). Barcelona. Anagrama.

Pelta, Raquel (texto y traducción). 2000. Manifiesto *First Things First 2000*. Recuperado de: <https://graficadiz.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/09/manifiesto-fff2000.pdf>

Riccini, Raimonda (ed.) (2019). *Tomás Maldonado. Bauhaus*. Barcelona. Anagrama.

Rico, Esteban (2018). Una nueva agenda para la cooperación: diseñar para la realidad. Recuperado de:

https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RIDUNRN_50050ee9718704ec1626ffd1b480eaad

Sautu, Ruth (2005). *Manual de Metodología*. CLACSO. Buenos Aires.

Touraine, Alain (2006). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires. Paidós.

Vapnarsky, César (1983). *Pueblos del norte de la Patagonia. 1779-1957*. CEUR-Editorial de la Patagonia. Buenos Aires.