

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Funambulist designer,
between mythos and logos
(On the relevance of content configuration)*

■ **Diseñador funambulista,
entre *mythos* y *logos*
(Sobre la relevancia de la
configuración de contenidos)**

RECIBIDO • 17 DE MAYO DE 2021 ■ ACEPTADO • 19 DE JULIO DE 2021

CAROLINA HERRERA ZAMARRÓN/DISEÑADORA
GRÁFICA, ESPECIALISTA EN DISEÑO EDITORIAL
carolnahz@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

- Textos no verbales
- Historia del libro
- Cultura visual
- Diseño editorial

Este texto se divide en dos momentos, en el primero presento el contexto de mi paso por la Escuela de Diseño (EDINBA) a mediados de la década de 1980. A los egresados de esos años les tocó aprender el uso de herramientas que pronto se volverían obsoletas y tuvieron que adaptarse en la práctica cotidiana a las nuevas tecnologías. En un segundo tiempo abordamos el papel que cumple el diseñador en la estructuración de contenidos y de la emergencia de nuevas formas en el libro, manifestaciones que son parte de cambios, no solamente en el mundo editorial, sino también son formas culturales que pueden reflejar nuevas estructuras de pensamiento; se muestra la necesidad de reflexionar desde la perspectiva académica sobre el libro con una visión de su composición y como objeto complejo.

ABSTRACT

KEYWORDS

- Non-verbal texts
- History of the Book
- Visual culture
- Editorial design

This text is divided into two moments, in the first I present the context of my time at the School of Design (EDINBA) in the mid-1980s. The graduates of those years had to learn the use of tools that would soon become obsolete and had to adapt to new technologies in their daily practice. In a second stage, we address the role of the designer in the structuring of contents and the emergence of new forms in the book, manifestations that are part of changes, not only in the publishing world, but also cultural forms that may reflect new structures of thought; showing the need to consider the book from an academic perspective with a vision of its composition and as a complex object.

Pasos en La Ciudadela

Salir del subterráneo del metro y ver frente a mí la enorme antena de Televisa tumbada sobre la avenida Chapultepec es una imagen que quedó grabada en mi memoria junto a los muchos otros recuerdos de mi paso por la EDINBA, cuando cursé la carrera de Diseño Gráfico en La Ciudadela. El sismo que afectó terriblemente la Ciudad de México en 1985 demostró la resistencia del edificio construido a finales del siglo XVIII: a la Escuela de Diseño no le pasó nada, pero como es sabido, en los alrededores muchos edificios como el de Televisa, se derrumbaron.

Inicié la carrera en 1983, en el grupo que tuvo a Rebeca Hidalgo Wong como maestra del Curso Básico Introductorio, como se nombraba el primer año de la carrera de diseño inspirado por el modelo de la Bauhaus. A otros alumnos les tocó cursarlo con Melquiades Herrera, Rubén Valencia o Alejandro Rodríguez. Formé parte de las generaciones que ponían al diseño como una de las carreras “de moda”, pero que en la ciudad de México sólo se podía cursar, además de la EDINBA, en la Universidad Iberoamericana o en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, misma que había estrenado poco antes sus instalaciones en Xochimilco. La especialidad de Diseño tenía pocos años de haber sido reconocida oficialmente como carrera universitaria.¹ En ese Curso Básico se aceptaron alrededor de 120 alumnos, pero la generación mostró un índice de deserción muy elevado ya que al final sólo unos 30 alumnos llegamos a cursar el cuarto año, último en el programa.² Creo que fuimos la última generación que terminó la carrera en La Ciudadela.

Muchos años más tarde regresé a ese maravilloso edificio en el que había aprendido los principios del diseño gráfico usando escuadras, minas y *graphos*. Esta vez para integrarme al equipo que realizaba la revista de fotografía *Luna Córnea*, cuyas oficinas ocuparon un espacio de La Ciudadela que había pasado por años de abandono antes de albergar al Centro de la Imagen.³

El inicio de mi carrera profesional coincide con un momento en que la incorporación de nuevas tecnologías cambió la forma de hacer las cosas en todos los ámbitos de la vida. Muchas de las prácticas que aprendimos en la Escuela de Diseño fueron rebasadas y pronto quedaron obsoletas. El uso generalizado de la compu-

¹ Arnulfo Aquino anota su reconocimiento oficial en 1980. Cf. Arnulfo Aquino, “Referencias para la historia de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, México”, *Discurso Visual. Revista digital del Cenidiap*, núm. 19, enero-abril, 2012. <discursovisual.net/dvweb19/aportes/apoarnulfo.htm?fbclid=IwAR0QQ1JFSsdj8N5-I_NSgvoBUD4lhEeU9fceRrJ119pCJ2w01d0ZReA-Bmoo>. Consulta: 10 de mayo de 2021.

² Estas cifras son aproximadas, cito a partir de lo que recuerdo.

³ Sobre La Ciudadela y la Escuela de Diseño, véase *Luna Córnea* 33. *Viajes al Centro de La Imagen*, Centro de la Imagen-Conaculta, México, 2013, pp. 31-75, 95-119.

tadora personal, el acceso a la Web y la aplicación de los sistemas informáticos en la producción y el diseño crearon nuevas formas de comunicación y pusieron en duda la permanencia de otras.

En ese contexto, podemos ver que la práctica del diseñador es como la de una especie de funambulista que crea caminando sobre una línea tensada, por un lado, por los medios tecnológicos en constante cambio, y por las convenciones culturales, del otro. Puede ser que lo que vivimos como una revolución generada por la adopción de los sistemas de producción asistidos por la computadora personal, sea comparable a la introducción de la reproducción fotomecánica en los sistemas de impresión en la década de 1920. La migración al universo digital permitió experimentar con nuevas formas en las composiciones gráficas, por ejemplo, vimos que los textos tomaban formas insólitas e ilegibles, como en las composiciones de David Carson para la revista *Beach Culture*, a principios de los años 1990.⁴ Así, entre los medios impresos de principios del siglo pasado, se ven surgir publicaciones en las que el orden ortogonal se pierde y la frontera, que reinaba desde siglos antes, entre imagen y texto desaparece dando lugar a formas mixtas de expresión, donde la fotografía y el texto ocupan nuevos papeles: la fotografía cuenta historias y la tipografía es visualmente expresiva, como muestran los fotomagazines de la época. Así, en el mundo de los medios impresos se ve un movimiento constante generado por las innovaciones tecnológicas, que en ciertos momentos abren espacio a cambios cualitativos y la práctica del diseñador se puede ver como la generación de las interfases para la asimilación social. De ahí que pensemos al diseñador como actor, entre creador e intérprete, que tiene injerencia en la asimilación cultural de esos cambios e influye en las prácticas culturales de la sociedad.⁵

Si la disciplina del diseño gráfico en los programas universitarios es relativamente joven, la reflexión sobre sus prácticas es un campo apenas en gestación y

no tiene aún personalidad propia. En su estudio se han adaptado perspectivas de otras disciplinas como una visión clásica de la Historia del Arte, produciendo compendios donde ha prevalecido una línea idealista enfocada al quehacer individual. Muchos de estos ponen énfasis en las relaciones formales o en la estética, y no en las problemáticas de los proyectos. El estudio del diseño gráfico, que se puede dividir entre práctica, historia y teoría, es un campo extenso y complejo que llama a realizar nuevos estudios multidisciplinares que reconozcan las problemáticas particulares de cada manifestación.

Problemáticas particulares sobre el libro, entre *mythos* y *logos*

En efecto, el diseñador gráfico trabaja con dos regímenes de la comunicación que pueden ser complementarios, pero que culturalmente también se distinguen como opuestos. El régimen de la comunicación visual, de percepción inmediata, es un medio directo y abierto que se dirige al lado sensible del público, activando memoria, imaginario y subconsciente; mientras que el régimen de la comunicación verbal, se relaciona con el pensamiento lógico-racional.⁶ Estos dos modos de aprehensión del mundo se han diferenciado culturalmente, haciendo de la escritura fonética el centro de referencia que rige las esferas del conocimiento y de codificación del pensamiento en sistemas lineales.⁷ Sin embargo, analizando la historia del libro y de los medios impresos a partir de una perspectiva de la composición de sus páginas, podemos decir que este modelo está en plena transformación.

Después de trabajar por más de una década en la edición de las publicaciones de fotografía *Luna Córnea* y en la concepción de libros para artistas y museos, es decir, en la organización de contenidos en los que la imagen se presenta como eje central, me pareció ser testigo de un cambio significativo que requería de aten-

⁴ David Carson (Texas, 1955), reconocido por sus juegos tipográficos en revistas de cultura *surf*, así como el inglés Neville Brody (1957), es uno de los creadores de vanguardia que generó nuevas formas expresivas explotando los recursos que brindaban las nuevas tecnologías.

⁵ Véase Isabelle Pantin y Gérald Péoux (eds.), *Mise en forme des savoirs à la Renaissance: à la croisée des idées, des techniques et des publics*, París, Armand Colin, 2013.

⁶ Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle* (1969), Flammarion, 1976, pp. 10-20. Edición original en inglés, existe traducción al español: *El pensamiento visual*, Madrid, Paidós, 1986.

⁷ Véase Jacques Derrida, *De La Grammatologie*, París, Éditions de Minuit, 1967. Edición en español: *De la Grammatología*, México-Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1971.

ción y análisis. Las posibilidades abiertas por la dimensión digital estaban sacudiendo al mundo de la edición y las predicciones sobre la desaparición de los soportes impresos parecían posibles. Pero, por otro lado, discretamente el libro impreso iba presentando nuevas formas, con contenidos altamente visuales y donde la materialidad era tomada en cuenta para ofrecer al “lector” nuevos tipos de contenido donde la imagen participa para enriquecer experiencias sensoriales. Es decir, que en el mundo del libro estaba trabajando un tipo de selección “natural” que provocaba la desaparición de algunos géneros y que “la lucha por la supervivencia” estaba generando “nuevas especies”. En ese momento, todas las discusiones evocaban las posibilidades y consecuencias de las nuevas tecnologías y mientras tanto, en el mundo físico, el libro era atravesado por una revolución silenciosa. Por ejemplo, desde los años 1990 el álbum infantil se muestra como uno de los géneros con más producción de títulos y como un campo de experimentación plástica y de nuevas narrativas; así también, el libro de fotografía, que será designado como *photo-book*, es objeto de un fenómeno que lo destaca como una manifestación importante en la historia de la fotografía y como una forma de expresión autónoma, generando también una ola de nuevas producciones. Otro elemento sintomático es el reconocimiento internacional al trabajo de la diseñadora neerlandesa Irma Boom (1960), quien destaca por la producción de libros desde una perspectiva arquitectural, creando objetos que proporcionan una experiencia estética por su composición visual y su presentación material.⁸

Al buscar información para contextualizar la investigación que me ocupa, fue una sorpresa descubrir los escasos estudios que existen sobre diseño editorial en general, y particularmente sobre diseño del libro. En la búsqueda encontré sobre todo manuales prácticos y estudios sobre tipografía. En la mayoría de los compendios que se anunciaban como “historias del diseño”, la inclusión del libro se reduce a mostrar algunas

⁸ Irma Boom (n. 1960) empezó a figurar en la escena internacional por la originalidad de su trabajo editorial que la hizo recibir el Premio Gutenberg de Leipzig en 2001. Algunos de sus libros se encuentran en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York [<https://www.moma.org/artists/33693>]. Se puede ver una reseña sobre su trabajo en: <https://www.wallpaper.com/art/irma-boom-goes-under-cover-at-slewe-gallery> y en <http://indexgrafik.fr/irma-boom/>. Consulta: 30 de mayo de 2021.

portadas.⁹ Sobre la composición del libro considerado como un objeto de diseño en su totalidad, se encuentran pocos textos y los más citados datan de hace poco más de un siglo: son los escritos de William Morris,¹⁰ El Lissitzky¹¹ y Jan Tschichold.¹²

Entre las publicaciones revisadas podemos citar una sola que difunde un panorama histórico de la composición de la página. Se trata de *The Book of Books: 500 Years of Graphic Innovation*,¹³ es un estudio de la colección de la biblioteca de la Universidad de Ámsterdam editado en 2012 por Mathieu Lommen, curador de dicho acervo. Lommen ordena cronológicamente las publicaciones, tomando como elementos rectores una vista del desplegado de la doble página y la composición tipográfica. De cada una se analiza la composición tipográfica y se presenta una sinopsis biográfica del diseñador o de la persona a cargo la maquetación. Encontramos que este estudio muestra un problema sintomático: al recorrer sus páginas la metodología muestra dos momentos de quiebre, a principios del siglo XX, en los impresos de las vanguardias artísticas, como el Futurismo o Dadá, y a finales de los años 1990, el análisis tipográfico que había guiado el recorrido no muestra mayor interés. En particular en las publicaciones de diseñadores como el canadiense Bruce Mau¹⁴ o de Irma Boom ese punto de referencia se pierde, ya que lo que distingue sus obras es la composición visual que se establece a través de la

⁹ Un panorama que afortunadamente empieza a cambiar, líneas más amplias del estudio histórico del diseño encuentran ejemplo en: Johanna Drucker y Emily McVarish, *Graphic Design History: A Critical Guide*, Boston, Pearson, 2013.

¹⁰ William Morris, *The Ideal Book*, lectura en la Sociedad Bibliográfica de Londres en 1893. Publicado en: *Transactions of the Bibliographical Society*, 1893. En línea: <https://www.readingdesign.org/ideal-book>. Consulta: 9 de agosto de 2020.

¹¹ El Lissitzky, “The Future of the Book”, en Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky Life, Letters, Texts*, Londres, Thames and Hudson, 1968, pp. 95-108.

¹² Jan Tschichold, *The Form of the Book, Essays on the Morality of Good Design*, Vancouver, Hartley & Marks, 1975.

¹³ Mathieu Lommen (ed.), *The Book of Books: 500 Years of Graphic Innovation*, Londres, Thames & Hudson, 2012. En otra etapa de la investigación encontramos otro interesante estudio que analiza la página desde una perspectiva histórica: Jaroslav Anděl, *Avant-Garde Page Design: 1900-1950*, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 2002.

¹⁴ Bruce Mau (n. 1959) destaca por su colaboración en el libro *S, M, L, XL* para la oficina del arquitecto Rem Koolhaas en 1997, que es la publicación que aparece en este compendio. Se muestran algunas vistas del libro en: <http://www.azuremagazine.com/article/qa-bruce-mau-on-20-years-of-s-m-x-xl-and-the-role-of-design/?view=desktop>. Consulta: 6 de mayo de 2021.

estructura del libro; son objetos que salen de las convenciones y que parecen marcar una tendencia. Esos quiebres marcan dos momentos en los que la página deja de seguir el orden lineal del discurso textual para mostrarse como vehículo de composiciones visuales.

En los años 1950, Bruno Munari crea una serie de libros ilegibles que lo enfrentan a la pregunta ¿qué es un libro sin texto?¹⁵ Ese mismo cuestionamiento aparece ante el vacío que encontramos con las nuevas manifestaciones que articulan contenidos visuales en el libro, frente a la problemática que significa que este objeto se define principalmente a partir del texto, ¿tienen cabida en el campo de estudios del libro? Ante la utilización indiscriminada de “texto” y “libro” como sinónimos, parecería que la respuesta a la primera pregunta sería que el libro visual sería una especie de “no-libro”. Además, en las disciplinas que tienen como objeto de estudio al libro, la imagen se registra como ilustración, que la desplaza al papel de “traducción” de un texto, sin embargo, al analizar la historia de la imagen en los medios impresos, se advierte que desde los años 1920 la imagen empezó a usarse como una forma de comunicación que va ganando autonomía, es decir, deja de ser esa “forma bastarda [que es] llamada ilustración”, como la llama Michel Melot.¹⁶ Inspirados por las nuevas corrientes de la bibliografía material y los estudios de D. F. McKenzie,¹⁷ una posibilidad para colmar ese “vacío” y darle personalidad a dichos contenidos visuales dentro de las disciplinas que estudian el libro, es considerarlos como *textos no verbales*.

Es probable que para el diseñador sea natural y evidente pensar que la forma visual en la presentación de los textos cuente al momento de la lectura, y entonces le sorprenda que en los estudios del libro eso sea algo

que enuncia y subraya D.F. McKenzie, al empezar la década de 1990. Sin embargo, puede que no le parezca tan claro que las formas en que se presentan los textos intervienen en el “sentido” (sens) que se les da a esos textos, y que esas formas han participado en los modos de pensamiento y de aprehensión del mundo.¹⁸

En suma, interpretamos que el álbum infantil y el libro de fotografía se muestran como parte de un movimiento en el que el uso de la imagen abre nuevas dimensiones a la expresión por las nuevas formas en que se articula en la estructura del libro. Al mismo tiempo, el papel que la imagen toma en las páginas del libro es reflejo de un cambio cultural importante, por un lado, muestra que el orden ortogonal que la composición tipográfica imponía se ha ido quebrantando, y por otro, que la imagen polisémica también ha ido tomando un lugar importante en las páginas del libro como una forma de comunicación autónoma. Un cambio que es parte de un movimiento profundo en las estructuras de pensamiento podría verse como un nuevo paradigma, quizás un nuevo *épistémè* en términos de Michel Foucault,¹⁹ predominando una visión del mundo donde el logos ya no es el centro y en el que la lógica binaria deja espacio al pensamiento complejo y las certitudes ya no son la meta. De lo antes dicho se desprende que dar forma a contenidos para su transmisión en los medios implica, para el diseñador, adaptarse al cambio tecnológico constante, y que las posibilidades abiertas por esas innovaciones le permiten crear nuevas formas expresivas que a largo plazo van a incidir en las prácticas culturales. En ese movimiento, el diseñador funambulista camina jugando con las posibilidades expresivas de la imagen y de la palabra, interpreta ideas en objetos gráficos, que buscan de una forma u otra seducir a su público. ▣

¹⁵ Citado en Giorgio Maffei, *Les livres de Bruno Munari*, París, Les Trois Ourses, 2009, p. 23. Editado originalmente en italiano, existe también una edición en inglés: *Munari's Books*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2015.

¹⁶ Michel Melot, *Une brève histoire de l'image*, París, Éditions J.-C. Béhar, 2015, p. 64.

¹⁷ Donald F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (1991), Madrid, Akal Ediciones, 2005.

¹⁸ Esta perspectiva se desarrolla a partir de los estudios fundadores de Henri-Jean Martin, y queda plasmada claramente en *Mise en page et mise en texte...*, (op. cit.) y el interesante artículo de Isabelle Pantin, “Mise en page, mise en texte et construction du sens dans le livre moderne: où placer l'articulation entre l'histoire intellectuelle et celle de la disposition typographique?”, *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 120, n° 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2008, p. 343-361.

¹⁹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), Siglo XXI Argentina, 1968.

BIBLIOGRAFÍA

- JAROSLAV ANDĚL, *Avant-Garde Page Design: 1900-1950*, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 2002.
- Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Madrid, Paidós, 1986.
- JACQUES DERRIDA, *De la Gramatología*, México-Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1971.
- LUCIEN FEBVRE y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, FCE, 2005.
- MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas (1966)*, Siglo XXI Argentina, 1968.
- MATHIEU LOMMEN (ed.), *The Book of Books: 500 Years of Graphic Innovation*, Londres, Thames & Hudson, 2012.
- HENRI-JEAN MARTIN y Jean-Marc Chatelain, *Mise en page et mise en texte du livre français: la naissance du livre moderne (XIVe-XVIIe siècles)*, París, Editions du Cercle de la librairie, 2000
- DONALD F. MCKENZIE, *Bibliografía y sociología de los textos (1991)*, Madrid, Akal Ediciones, 2005.
- MICHEL MELOT, *Une brève histoire de l'image*, París, Éditions J.-C. Béhar, 2015, p. 64.
- ISABELLE PANTIN y Gérald Péoux (eds.), *Mise en forme des savoirs à la Renaissance: à la croisée des idées, des techniques et des publics*, París, Armand Colin, 2013.
- ISABELLE PANTIN, "Mise en page, mise en texte et construction du sens dans le livre moderne: où placer l'articulation entre l'histoire intellectuelle et celle de la disposition typographique?", *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 120, n° 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2008, p. 343-361.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CAROLINA HERRERA ZAMARRÓN • Doctorante en la École Doctorale Esthétique Sciences et Technologie des Arts de la Universidad Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Estudió la carrera de Diseño Gráfico en la Escuela de Diseño del INBA y comenzó su carrera como diseñadora colaborando con instituciones culturales, especializándose en el diseño editorial. Cursó la maestría en Historia y Teoría del Diseño en el Posgrado de Diseño Industrial de la UNAM, y actualmente reside en Francia donde lleva a cabo una investigación sobre la estética del libro de fotografía.