



***La enseñanza del diseño
de comunicación visual en Uruguay
una revisión crítica de su historia reciente
(1985-2015)***

TESIS DE GRADO | LDCV | FADU | UDELAR
JESSICA STEBNIKI + MARTÍN TARALLO | TUTORA: LAURA CESIO

Universidad de la República
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual

Jessica Stebniki
jessica@posta.design

Martín Tarallo
martín@posta.design

Tutora: Laura Cesio
cesiolaura@gmail.com

Agradecemos especialmente a todas las personas que nos compartieron su tiempo y conocimiento para la construcción de este trabajo: Andrés Rubilar, Cecilia Ortiz de Taranco, Fernando de Sierra, Franca Rosi, Gustavo Maca Wojciechowski, Gustavo Vera Ocampo, Javier Alonso, Laura Barate, Luis Taboada y Nella Peniza.

Abril 2018

RESUMEN

El trabajo tiene como objetivo describir un recorrido histórico por la formación en diseño de comunicación visual en Uruguay, relevar los procesos que llevaron a su institucionalización y analizar la relación entre contexto histórico y origen de la formación en diseño. Los hitos que definen el arco temporal elegido son: el fin de la dictadura cívico militar en Uruguay en 1985 y el cambio de nombre de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en 2015.

En adelante, la presente tesis se divide en siete secciones y un apartado de conclusiones. En la primera sección se presentará el estado de la cuestión. En la segunda el marco teórico y las herramientas necesarias para el desarrollo de la investigación. En la tercera y cuarta se trabajará en el relevo, disposición cronológica y contextualización histórica de antecedentes locales e internacionales de la formación en diseño. En la quinta sección se abordará el panorama de la formación terciaria en diseño de comunicación visual y gráfico por medio de las instituciones que desarrollan esa tarea en Uruguay. En la sexta se desarrollarán cuestiones emergentes del proceso y, por último, a modo de conclusión, se expondrán los resultados y se explicitarán líneas de investigación futuras surgidas de esta.

Palabras clave

Historia / Enseñanza / Diseño / Comunicación Visual / Uruguay

Introducción | 7

1. Estado de la cuestión | 9

2. Marco Teórico | 11

- a. ¿Diseño gráfico o de comunicación visual? | 11
- b. Por qué hablar de historia | 14
- c. Institucionalización del diseño | 16
- d. Aproximación a la noción de cultura del diseño | 17

3. Antecedentes y referentes nacionales | 19

- a. Círculo de Bellas Artes y Escuela Nacional de Bellas Artes | 20
- b. Escuela de Artes y Oficios y Universidad del Trabajo | 20
- c. Escuela de Artes Comerciales | 21
- d. Imprenta As | 21
- e. Instituto de Diseño de Facultad de Arquitectura | 22
- f. Conferencia de Tomás Maldonado en Montevideo | 22
- g. Centro de Investigación del Diseño Industrial | 23
- h. Centro de Diseño Industrial | 24
- i. Asociación de Diseñadores Gráficos Profesionales del Uruguay | 25
- j. Reflexiones parciales | 25

4. Antecedentes y referentes internacionales | 27

- a. Bauhaus | 27
- b. Escuela de Ulm | 28
- c. Enseñanza de diseño gráfico en Argentina | 29
- d. Enseñanza de diseño gráfico en Brasil | 30
- e. Reflexiones parciales | 31

5. Casos de estudio | 33

- a. Universidad ORT | 33
- b. Universidad del Trabajo del Uruguay | 34
- c. Universidad de la Empresa | 35
- d. Instituto Universitario Bios | 35
- e. Escuela Nacional de Bellas Artes | 36
- f. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | 37
- g. Reflexiones parciales | 38

6. Emergentes del proceso | 41

- a. Ideas importadas | 41
- b. Motivación para institucionalizar | 43
- c. Burocracia y diseño | 45

7. Reflexiones finales | 47

8. Línea de tiempo | 51

9. Bibliografía | 53

10. Anexos | 55

INTRODUCCIÓN

En una realidad de cuatro licenciaturas y tres tecnicaturas proponemos relevar, describir y analizar la formación en diseño de comunicación visual en Uruguay desde un punto de vista histórico, buscando generar un aporte a la construcción de su identidad. La investigación histórica es una herramienta de gran valor si se busca comprender el presente o rastrear hechos que devinieron identidad de una determinada práctica inserta en un contexto.

Para llevar a cabo esta investigación, se hizo un relevo bibliográfico y se realizaron entrevistas de carácter semidirigido a distintos actores vinculados a la formación en diseño. La elección de los entrevistados se orientó a personas que hubieran estado involucradas en los procesos de creación de cada carrera y que nos pudieran brindar información de primera mano y visiones personales sobre los procesos que condujeron a su concreción.

El arco temporal que constituye el foco de esta tesis está delimitado por el retorno a la democracia en 1985 y por el cambio de nombre de la Facultad de Arquitectura por Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) en 2015. En esos 30 años se concentra el mayor número de hitos relacionados a la formación específica en diseño de comunicación visual a nivel general, y en particular a la apertura de carreras de grado.

En adelante, la tesis se divide en siete secciones y un apartado de conclusiones. En la primera sección se presentará el estado de la cuestión con publicaciones que tratan el tema directamente. En la segunda se presenta el marco teórico en el que tomamos las herramientas necesarias para el desarrollo de la investigación poniendo en diálogo autores que trabajan sobre definiciones de la disciplina, importancia del estudio histórico, institucionalización, políticas educativas y cultura del diseño.

En la tercera y cuarta se trabajará en el relevo, disposición cronológica y contextualización histórica de antecedentes locales e internacionales de la formación en diseño. Estos antecedentes y referentes serán de vital importancia para, mediante su puesta en diálogo con el arco temporal, generar los insumos necesarios para un sólido análisis crítico del pasado en su conjunto. En la quinta sección se abordará el panorama de la formación terciaria en diseño de comunicación visual y gráfico por medio de las instituciones que desarrollan esa tarea en Uruguay.

En la sexta se desarrollarán cuestiones emergentes del proceso que giran en torno a tres ejes: influencias extranjeras, motivación de las instituciones para incluir diseño en su propuesta, y vínculo entre diseño y burocracia. A modo de conclusión, se exponen los resultados, y se explicitan líneas de investigación futuras surgidas de esta. Por último se presentará una infografía en la que se ordenan de manera cronológica los hitos relevados en la investigación.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la búsqueda de antecedentes se encuentran algunas publicaciones que tratan el tema parcial o lateralmente. El libro *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, editado por Silvia Fernández y Gui Bonsiepe, que recopila textos de distintos autores, es una de las principales referencias, tanto por el enfoque histórico como por lo desarrollado en los capítulos referidos a Uruguay y la región. Otra publicación de referencia es el trabajo monográfico de Victoria Suárez Ceretti, *Una mirada histórica a la formación en diseño industrial: CDI 1987-2009*, por desarrollar la historia del primer centro de formación específica en diseño.

Es también antecedente *Relevamiento del diseño gráfico en Uruguay*, realizado por el Departamento de Industrias Creativas del Ministerio de Educación y Cultura en 2009, que recopila datos sobre diseñadores, agencias y centros de formación. Otro material de referencia por tratar la temática del diseño nacional es el artículo “Itinerarios para una cultura de diseño en Uruguay”, escrito por Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla, publicado en la revista de la Facultad de Arquitectura número 13.

2. MARCO TEÓRICO

a. ¿Diseño gráfico o de comunicación visual?

- ¿Qué estudiás?
- Diseño de comunicación visual.
- ¿Y qué viene a ser?
- Es algo muy parecido al diseño gráfico.
- ¿Y qué es el diseño gráfico?
- Tiene que ver con comunicar visualmente.

Gracias a la recurrencia con la que hemos tenido que responder este tipo de preguntas, no nos ha faltado oportunidad de reflexionar sobre lo complejo que puede ser explicar y delimitar, para un interlocutor no experto, cuál es el área de acción del diseño de comunicación visual, cómo es su diálogo con otras disciplinas y cuál es su relación con el diseño gráfico. Dada esa complejidad, no pretendemos entonces llegar a una definición definitiva de diseño, ni a una postura sobre cuál es la forma correcta de nombrar este grupo de saberes, sino poner sobre la mesa algunas visiones teóricas que favorezcan la construcción del concepto en un plano más práctico.

En relación a este tema, Norberto Cháves plantea que “el uso de la expresión *diseño gráfico* lleva casi un siglo de vida y el entorno de ambigüedad tan alto con que se ha implementado en el lenguaje coloquial es ya irreversible”¹. Esto se debe, según el autor, a la convivencia de diversas prácticas y procesos bajo el mismo rótulo. Según la óptica con la que se mire, la definición incluirá o excluirá ciertos aspectos, que se traducirán en formas también ambiguas de entender la práctica profesional.

A principios de la década del 70, Josef Müller-Brockmann publicó el libro *Historia de la comunicación visual* y en él aclara que “con la generalización y la mejora de las técnicas de impresión se multiplicaron los medios portadores de información visual [...] Ahora se trabaja ya en los nuevos medios de comunicación del futuro, entre los que se encuentran los textos e imágenes mediante ordenadores [...] Con la ampliación del campo en el que el diseñador despliega su actividad, el concepto de ‘comunicación visual’ se convierte en más adecuado que ‘diseño gráfico’”².

En la misma línea, Jorge Frascara plantea en 1988, en su libro *Diseño gráfico y comunicación*, un análisis un poco más profundo de la problemática:

1. Leonor Arfuch, María Ledesma y Norberto Cháves, *Diseño y comunicación: teorías y enfoques críticos* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 104.

2. Josef Müller-Brockmann, *Historia de la comunicación visual*, trad. Joaquín Chamorro Mielke (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 9.

“Es necesario reconocer que el título ‘diseñador gráfico’ ha contribuido a la vaguedad que sufre el entendimiento de la profesión. A pesar de ser mejor que ‘artista gráfico’ y mucho más apropiado que ‘artista’, el título todavía hace un énfasis desmedido en lo gráfico-físico y desatiende el aspecto más esencial de la profesión, que no es el de crear formas, sino el de crear comunicaciones. Es por este motivo que si bien el término ‘diseñador gráfico’ es la denominación más aceptada para la profesión, el título más apropiado y descriptivo es ‘diseñador de comunicación visual’, ya que en este caso están presentes los tres elementos necesarios para definir una actividad: un método: diseño; un objetivo: comunicación; y un campo: lo visual. El diseñador gráfico es el profesional que, mediante un método específico (diseño), construye mensajes (comunicación), con medio visuales”³.

Las múltiples indefiniciones a la interna de la disciplina mencionadas por los tres autores hablan de lo endeble que han sido los límites de la disciplina desde sus orígenes.

El principal punto en común y el más crítico, probablemente, es el relativo a su denominación y a la forma en la que factores como el lenguaje coloquial, los cambios tecnológicos o el punto de vista teórico han incidido en su delimitación y denominación, dos términos interdependientes y necesarios para la generación de identidad. De alguna forma, estas ambigüedades se constituyeron como un primer obstáculo en el camino hacia la consolidación de una disciplina que, a pesar de estas dificultades, existe, por lo menos, desde la invención de la escritura.

En consonancia con lo anterior, Leonor Arfuch problematiza también sobre la ambigüedad asociada a la ubicación de la disciplina en la sociedad y el mercado:

“Hay asimismo un diferendo entre su consideración como un dominio de relativa autonomía [...] y una tendencia a su visualización bajo la hegemonía del mercado y, por ende, sujeto solo al imperativo de una adecuación instrumental”⁴.

Lo elaborado hasta aquí se materializa en la enseñanza especializada y en los diferentes enfoques con los que cada institución aborda la tarea. Es esperable que el perfil de un profesional esté, al menos, influenciado por su formación. El centro de enseñanza, a su vez, habrá creado su propuesta basado en una concepción de lo que es diseñar, y esa concepción tendrá que ver con el terreno en el que se ubique al diseño, con qué área tradicional del conocimiento se lo vincule (en el caso de que se haga) y con

3. Jorge Frascara, *Diseño gráfico y comunicación* (Argentina: Infinito, 2005), 21.

4. Arfuch, Ledesma y Cháves, *Diseño y comunicación*, 10.

la expectativa que se tenga del diseñador y del rol que ejerza en la cultura.

Resulta pertinente traer también lo que plantea Anna Calvera⁵ sobre el origen del diseño. Para Calvera, puede variar según lo que se entienda por diseño, evidenciando la subjetividad implícita en la construcción del concepto y en la determinación de su origen, como otro de los grandes desacuerdos en torno a su identidad.

Es interesante retomar la cita de Arfuch para vincularla con una idea que la misma autora plantea en su texto más adelante:

“La omnipresencia del diseño en la trama de la cultura es asimismo indisociable de toda reflexión teórica: el modo en que, más allá de los vaivenes del mercado, deja su huella en la cotidianidad, la configuración de identidades y el imaginario social”⁶.

Dicho esto, parece incuestionable que el diseño de comunicación visual opera directamente en el contexto cultural. Raquel Pelta propone incorporar “una percepción del diseño como herramienta para explorar cuestiones sociales, políticas e intelectuales”, por lo que “es preciso que el diseñador tome conciencia de su influencia en la sociedad y su relación con la cultura”⁷.

En resumen, no hay acuerdo sobre origen, naturaleza, función y especificidades del diseño. Los dilemas no resueltos generan una suerte de indefinición, que manifiesta una constante necesidad de reflexionar para dotar de sentido a la disciplina, visible tanto en el ámbito profesional como en el de la enseñanza. El concepto “diseño”, históricamente discutido, seguirá, probablemente, en constante construcción.

En adelante, el uso de los términos “diseño gráfico” y “diseño de comunicación visual” serán usados para referir a una misma tarea, respetando la forma en la que cada institución, entrevistado o referente lo emplee.

5. Anna Calvera, “Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño” en *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, ed. Ana María Losada y Oscar Salinas (México: Designio, 2010).

6. Arfuch, Ledesma y Cháves, *Diseño y comunicación*, 10.

7. Raquel Pelta, “Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia en las dos últimas décadas del siglo XX”, en *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, 39.

b. Por qué hablar de historia

Como disciplina relativamente nueva en comparación con otras, el diseño estuvo sujeto al análisis e interpretación de disciplinas tradicionales como la historia del arte, la arquitectura o la ingeniería. Desde hace ya unos años el panorama es distinto y existe una extensa bibliografía sobre teoría, práctica e historia.

Anteriormente se mencionó la importancia de que el diseñador tome conciencia de la interrelación con su entorno, tanto en el ámbito académico como profesional. Para Pelta, llegar a esa conciencia depende necesariamente de la presencia de una historia que ayude a pensar desde el interior de la disciplina. De forma complementaria, Anna Calvera dialoga con lo vertido por Pelta cuando afirma:

“Muchas historias locales y regionales han sido escritas [...] dedicándose a buscar sus propios héroes del diseño [...], el relato se limita a registrar cómo y cuándo llegaron las influencias del extranjero y se importó la cultura del diseño como medio para la modernización del país, dejando en segundo plano los motivos por los cuales esas influencias llegaron y se reinterpretaron dando lugar a manifestaciones con identidad propia vividas como lo actual en cada momento y lugar”⁸.

Se entiende necesaria la historia, entonces, no solo como narración de los acontecimientos de la humanidad sino como elemento generador de identidad mediante el cual grupos e individuos se identifican, aumentando la conciencia de valor y alcance de la disciplina. A las valoraciones sobre la historia local se suma Guy Julier, cuando argumenta:

“Desde luego, es posible aceptar que el diseño, no como los objetos de su producción sino como proceso, puede conllevar *modi operandae* locales. La forma en que el diseño se lleva a cabo recibe la influencia fruto de los recursos tecnológicos y materiales, formaciones educativas, contextos ambientales, condiciones económicas, relaciones sociales, aspiraciones culturales y normas institucionales. Por consiguiente, cuando se concentran, también es factible hablar de ‘culturas de diseño’ locales que, a su vez, producen ciertos tipos de objetos”⁹.

8. Calvera, “La hipótesis de los tres orígenes del diseño”, en *Diseño e historia*, 64

9. Guy Julier, “Más allá de las fronteras. Historia del diseño, transnacionalidad y globalización” en *Diseño e historia*, 118..

De esta forma, se extrae que el desafío está en recuperar la historia local reconociendo la influencia que se da en el proceso de globalización. Julier aclara también que se “deberá tener en cuenta que los signos que crea la globalización no son uniformes

pues son constantemente reorientados, reciclados y convertidos en idiomas locales”. Por tanto, en la investigación histórica recae la posibilidad de, por medio de la singularización y el análisis de sus manifestaciones, delinear los rasgos de una identidad del diseño nacional.

En particular, este trabajo se propone analizar el pasado, dividiéndolo según dos jerarquías interrelacionadas. Por un lado, el arco temporal que constituye el foco de esta tesis, delimitado por el retorno a la democracia en 1985 y por el cambio de nombre de la Facultad de Arquitectura a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en 2015. En esos 30 años se concentra el mayor número de hitos relacionados a la formación específica en diseño de comunicación visual a nivel general, y en particular a la apertura de carreras de grado, enmarcados por contextos que van desde la reconstrucción democrática, una de las peores crisis económicas del país, hasta la inclusión definitiva del diseño en el nombre de una facultad de la Universidad de la República (Udelar). Por el otro lado, estarán los antecedentes y referentes, de vital importancia para, por medio de su puesta en diálogo con el arco temporal, generar los insumos necesarios para un sólido análisis crítico del pasado en su conjunto.

c. Institucionalización del diseño

Para abordar esta idea, se trabaja con el texto de Victoria Suárez y, en particular, con el fragmento en el que cita a Edmond Marc y Dominique Picard para definir “institución”:

“[...] institución designa un organismo que tiene una estructura estable, que obedece a ciertas reglas de funcionamiento y persigue ciertas funciones sociales (se habla de instituciones políticas, económicas, escolares...). En un sentido más amplio, las ciencias humanas ven en la institución un conjunto estructurado de valores, de normas, de roles, de formas de conducta y de relación (la familia, la educación, la religión, las formas de alimentación son, por tanto, instituciones). En este sentido, cada cultura aparece como un sistema más o menos coherente de instituciones que organizan y regulan diferentes aspectos de la vida social”¹⁰.

Una vez definido el concepto de institución, surgen algunas interrogantes en torno a qué podría significar una institucionalización del diseño y qué motivos tendría tal acontecimiento.

Para responder a esto, resulta oportuno retomar lo planteado por Anna Calvera¹¹ cuando propone como uno de los posibles orígenes del diseño el momento en el que los diseñadores comenzaron a organizarse en asociaciones, con el fin de hacer visible su actividad y presentar al diseño como una disciplina consciente de sí misma frente a la sociedad. Calvera denomina este proceso como la institucionalización de la profesión y, por lo tanto, del diseño.

Con base en lo propuesto por Calvera, planteamos una segunda forma, complementaria, de institucionalización del diseño, motivada por la misma necesidad de reconocimiento de la profesión, pero con una matriz diferente.

Antes de la llegada de la conciencia disciplinar que conformó a la profesión como la conocemos, el diseño gráfico era un conocimiento obtenido de la práctica y del contacto con los medios de producción, que con el tiempo pasó a tener formación específica, impartida por instituciones educativas reconocidas y validadas socioculturalmente. Este pasaje ubicó al diseño al nivel de otras áreas del conocimiento más tradicionales, estableciendo que si existe como opción de formación, existe como profesión.

10. Edmond Marc y Dominique Picard, *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación* (Buenos Aires: Paidós, 1992), 91, citado por Victoria Suárez, *Una mirada histórica a la formación en diseño industrial. Centro de Diseño Industrial 1987-2009* (Montevideo: Udelar, Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2010), 18.

11. Calvera, *Diseño e historia*, 78.

d. Aproximación a la noción de cultura del diseño

Para analizar la relación entre contexto histórico y origen de la formación en diseño, resulta oportuno tener una perspectiva teórica sobre la noción de cultura del diseño planteada por Guy Julier¹².

Para Julier, la cultura del diseño puede presentar matices en su marco de aplicación según desde quién y para qué se aplique. Estos posibles puntos de vista incluyen la subcultura propia de los diseñadores, entendidos como productores y consumidores de diseño, los hábitos de consumo de determinados grupos sociales, el proceso que engloba las etapas del método proyectual aplicado al desarrollo de productos, e incluso una cierta “manera de hacer cosas” de instituciones públicas o privadas que buscan tanto la organización eficiente de su capital simbólico como “reformular los objetivos, las prácticas y los efectos del diseño en pos de mayores y más directos beneficios sociales y ambientales”¹³.

En este entendido, la definición de cultura del diseño de Julier no es unívoca, sino que parece contemplar el carácter dinámico de las posibles interpretaciones del diseño. Aun así, es persistente en torno a la idea de que la cultura del diseño trasciende lo material y el mero consumo de objetos diseñados:

“La cultura del diseño [...] incluye, por tanto, los aspectos materiales e inmateriales de la vida cotidiana. Por una parte se articula a través de imágenes, palabras, formas y espacios, pero, por otra, conjuga discursos, acciones, creencias, estructuras y relaciones”¹⁴.

Visto de esta manera, el diseño y su cultura se imbrican y participan activamente en la cultura de una sociedad por medio de la creación de valor, no solo comercial sino también social, ambiental, semántico y político en torno a los productos que genera.

12. Guy Julier, *La cultura del diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010).

13. Julier, *La cultura del diseño*, 21.

14. Julier, *La cultura del diseño*, 23.

3. ANTECEDENTES Y REFERENTES NACIONALES

Resulta imprescindible para el trabajo que nos proponemos rastrear los principales hechos que, de forma directa o indirecta, aportaron a la construcción del campo del diseño nacional y a la consolidación de la formación especializada.

Como disciplina joven, el diseño formó sus primeros argumentos a la sombra de disciplinas más tradicionales, por lo que no es extraño que los primeros hitos se vinculen a las iniciativas de formación en los terrenos de bellas artes, y artes y oficios por el 1900.

Se resaltan también ciertas experiencias que se pueden entender como tangenciales a la formación, que, sin embargo, fueron de relevancia en la implantación del diseño gráfico como área de especificidad y como profesión en la sociedad. Tal es el caso de la imprenta As, donde se formaron varias generaciones de profesionales, por medio del contacto con los medios de producción, y de la primera Asociación de Diseñadores Gráficos (ADG), que, además de encarnar una conciencia disciplinar sin precedentes, abogó y trabajó por la concreción de una formación universitaria específica.

Es ineludible también la conferencia de Tomás Maldonado en Montevideo que puso sobre la mesa la importancia del diseño y su formación específica y autónoma.

Y, por último, el hito probablemente más icónico de la historia de la formación en diseño nacional: la experiencia del Centro de Diseño Industrial como primer centro especializado de enseñanza del diseño, que, a pesar de estar contenido dentro del arco temporal de este trabajo, se opta por incluirlo en esta sección y no en “Casos de estudio” por no tratarse de formación específica en diseño de comunicación visual.

Se propone a continuación un repaso histórico por estos hechos para que su visión en conjunto permita componer una suerte de genealogía de la formación en diseño gráfico nacional.

a. Círculo de Bellas Artes (1905) y Escuela Nacional de Bellas Artes (1943)¹⁵

El Círculo de Bellas Artes es fundado en 1905 por un grupo de universitarios que pretendían incrementar la cultura artística nacional mediante la enseñanza impartida por artistas formados en Europa. Organizaban también cursos, conferencias y exposiciones.

Recién llegado de Europa, Carlos María Herrera fue el primer director del círculo, que ya en sus primeros años contó con más de 130 estudiantes, cifra que da cuenta de la aceptación general que tuvo la propuesta.

En esa época, el Estado no intervenía de forma directa en las disciplinas del arte. Se limitaba a dar subvenciones, concesión de becas y adquisición de obras, por lo que la iniciativa privada se encargó, en un primer momento, de la formación en artes.

Sobre la base de la organización docente y administrativa del círculo, abre en 1943 la Escuela Nacional de Bellas Artes, tomando también como referencia el antecedente argentino de la Escuela de La Cárcova. El Círculo de Bellas Artes tuvo representación en el Consejo Honorario de la Escuela hasta 1957, año en que pasó a depender de la Universidad de la República.

b. Escuela de Artes y Oficios (1879) y Universidad del Trabajo del Uruguay (1942)¹⁶

En diciembre de 1879, por iniciativa del dictador coronel Lorenzo Latorre, se inauguró la Escuela de Artes y Oficios en la que funcionaban talleres de herrería, carpintería, zapatería, tipografía, entre otros. Con carácter de reformatorio, la escuela estaba dirigida a jóvenes que habían cometido delitos o tenían problemas de conducta.

En 1915 asume como director el doctor Pedro Figari y se dedica a cambiar radicalmente la enseñanza artística con una postura filosófica que predicaba el equilibrio entre educación intelectual y productiva, reivindicando el constante intercambio entre industria, artesanía y cultura. En relación a esto es interesante lo planteado por Julio María Sanguinetti, que afirma que, para Figari, “la educación no se queda en la idea del arte como expresión superior del talento humano [...] y tampoco se resigna a crear centros de educación para adiestrar a simples obreros manuales. Su idea es que siendo el arte una necesidad social, debe incorporarse a la cultura general”¹⁷. Cabe destacar que el propio autor aclara que la labor de Figari no prospera demasiado por involucrar ideas demasiado innovadoras para la época.

En 1916 la institución pasa a llamarse Escuela Industrial, hasta 1942, en que pasa a ser la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). La UTU es creada con el objetivo de perfeccionar y darle prestigio a la formación técnica a nivel nacional,

15. WE Laroche, “Historia”, *Círculo de Bellas Artes* (citada el 10 de enero de 2018): disponible en <http://circulobellasartes.org.uy/site/historia>

16. Julio María Sanguinetti, *El Doctor Figari* (Uruguay: Ediciones Santillana, 2002). UTU Artes gráficas, “Breve reseña histórica” (citado el 10 de enero de 2018): disponible en <http://utuartesgraficas.wixsite.com/graficas/copia-de-institucional>. Conversaciones informales con la docente de UTU Laura Barate.

17. Sanguinetti, *El Doctor Figari*, 117.

con escuelas en todo el país. Desde sus inicios, contó con la Escuela de Artes Gráficas en su propuesta, que incluyó cursos de impresión tipográfica y talleres de producción que se encargaban de proveer de todos los impresos solicitados a las distintas dependencias de la UTU. En 1979, junto con la ampliación de los cursos, cambia su nombre a Escuela de Industrias Gráficas, que a la fecha dicta cursos de encuadernación, impresión *offset* e impresión tipográfica.

La UTU también incorporó la Escuela de Artes y Artesanías, en la que existió un curso de Publicidad Gráfica, de carácter procedimental, enfocado a técnicas de expresión como el dibujo con ténpera y acuarelas. Este curso funcionó hasta 1997, año en el que se reformuló la propuesta cambiándola por el curso terciario de Diseño Gráfico dictado en la Escuela de Comunicación Social.

c. Escuela de Artes Comerciales (1946)¹⁸

Impulsados por una expansión de la actividad publicitaria que no tenía lugares de formación, un grupo de trabajadores de la agencia Publicidad Oriental decidió abrir su propia escuela.

Dirigida por Emilio Cortinas (fundador de las revistas *Patoruzito* y *El Escolar*), se dictaron cuatro cursos: Dibujo Comercial, Dibujo Elemental, Retrato y Humorismo. Varios estudiantes de estos cursos trabajaron luego como directores de arte y dibujantes, por ejemplo, Hermenegildo Sábat.

d. Imprenta As (1954-1997)¹⁹

Fue fundada por Jorge de Arteaga e integrada por varios diseñadores reconocidos tanto a nivel nacional como internacional. En Uruguay todavía no se hablaba de diseño gráfico, pero As ya realizaba y vendía impresos modernos con un lenguaje funcional que destacaba en un medio acostumbrado a las tradiciones. Es claro ejemplo de una visión rupturista su política de no aceptar trabajos que vinieran diseñados con criterios que no compartieran. Esta experiencia fue promovida por profesionales, que, a pesar de no reconocerse a sí mismos como diseñadores, plantearon un enfoque con marcada personalidad. Fue innovador para su época y de referencia para experiencias posteriores.

18. Ximena Moraes y Gustavo Remedi, *Relevamiento del diseño gráfico en Uruguay. Informe final* (Montevideo: Departamento de Industrias Creativas, 2009).

19. Cecilia Ortiz de Taranco, "Uruguay", en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*, ed. Gui Bonsiepe, Silvia Fernández (San Pablo: Blücher, 2008). Jorge de Arteaga y Hermenegildo Sábat, *Imprenta As* (Montevideo: [s.n.], 2007).

e. Instituto de Diseño de Facultad de Arquitectura (1952)²⁰

El Instituto de Diseño (IdD) de la Facultad de Arquitectura fue creado con el Plan de Estudios de 1952 bajo el nombre de Instituto de Estética y Artes Aplicadas, hasta 1959 cuando pasó a llamarse IdD. El plan de 1952 tenía una clara alineación a las tendencias del Movimiento Moderno, que marcó en el siglo XX una ruptura con la configuración de espacios y formas estéticas tradicionales y promovió ideas como la unión del arte y la técnica.

En la revista de la Facultad de Arquitectura número 1, de diciembre de 1958, un artículo presenta al “instituto más joven de facultad”, mostrando que desde su origen trabajó en vincular zonas más periféricas de la arquitectura con la enseñanza y la investigación sistematizadas. Destacan principalmente una serie de proyectos basados en una profunda reflexión conceptual y metodológica, vinculados a equipamiento fabricado fuera de la atmósfera comercial y la integración de las artes plásticas, por lo que coordinaron cursos con la Escuela Nacional de Bellas Artes y la UTU.

La tarea probablemente más visible del instituto fue la coordinación y dictado del curso Expresión Gráfica, que proporcionaba herramientas para la expresión, estudio y documentación de la faz plástica de la arquitectura.

A lo largo de seis décadas, el IdD ha ordenado su trabajo en tres ejes, que, bajo distintas etiquetas, abordaron las áreas de paisaje y espacio público, espacio interior y mobiliario y diseño de comunicación visual.

f. Conferencia de Tomás Maldonado en Montevideo (1964)²¹

Tomás Maldonado es pintor, diseñador industrial y teórico del diseño. Nació en 1922 en Argentina y a los 32 años inició su carrera docente en la Escuela de Ulm, donde fue también rector, y promovió la formación centrada en la cuestión proyectual del diseño, para resolver problemas con método, análisis y vínculo con la industria.

En 1964, siete años después de haber asumido la dirección de Ulm, fue invitado a la Facultad por el IdD. Sus conferencias fueron publicadas por el instituto y, para entender el clima de cuestionamientos y replanteos sobre el alcance y la especificidad de la arquitectura que se estaba viviendo en la institución, citamos la introducción de Jorge Galup, director del instituto en ese momento: “Una nueva disciplina como el diseño industrial, por ser justamente nueva y no arrastrar la tradición de las academias, ha presentado un campo indiscutiblemente distinto y un método [...] sin que ello signifique la posibilidad de un trasplante textual al campo de la arquitectura, tal método determina un criterio que posibilita una revisión de aquella”²².

20. Instituto de Diseño (citado el 14 de noviembre de 2017): disponible en <http://www.fadu.edu.uy/idd/instituto-de-diseño/>. Ortiz de Taranco, “Uruguay”, en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Jorge Galup, “El instituto de estética y artes plásticas y la exposición de pintura mural”, revista de la Facultad de Arquitectura, número 1 (diciembre 1958).

21. Ortiz de Taranco, “Uruguay”, en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sperchmann, y Mauricio Sterla, “Itinerarios para una cultura de diseño en Uruguay”, revista de la Facultad de Arquitectura, número 13 (octubre 2015).

22. Tomás Maldonado. *Buenos Aires-Montevideo-1965* (Montevideo: Instituto de Diseño de Facultad de Arquitectura, 1964).

En esas circunstancias, un año antes, el jefe del departamento del instituto viajó a Europa para, entre otras cosas, conocer la Escuela de Ulm y establecer contactos con Maldonado para una posible visita a Uruguay. En 1964 se realizaron en Buenos Aires seminarios de diseño industrial y de comunicación visual organizados por el CIDI argentino y patrocinados por la ONU, con la presencia de Maldonado. Estos seminarios, además de contar con representación de la Facultad de Arquitectura y UTU, generaron las condiciones propicias para la visita de Maldonado a Montevideo, en la que dio una conferencia sobre “Arquitectura y diseño industrial en un mundo de cambio” y una mesa redonda denominada “Ulm y la metodología de la enseñanza del diseño industrial y de arquitectura”.

Con carácter crítico defendió al diseño industrial como disciplina autónoma y abogó por la importancia de su formación específica haciendo hincapié en la necesidad de crear escuelas pensadas para el contexto local. “No les puedo decir que tenemos la solución definitiva. Nosotros tenemos dudas pero tenemos una solución que es la nuestra. [...] Creo que, naturalmente con el máximo de informaciones, estudiando las más diversas experiencias, hay que tratar de definir los propios problemas, en determinado contexto pedagógico, como es el contexto de una facultad de arquitectura en el Uruguay o una facultad de arquitectura en Buenos Aires. Ver cómo se puede encarar, con la idiosincrasia, con la manera de ser de la gente, con los problemas que existen”.

Por sus dimensiones, podría decirse que la conferencia no tuvo gran repercusión, pero resulta elocuente la idea desarrollada en el artículo “Itinerarios para una cultura de diseño en Uruguay”, de la revista *R* no 13²³, en el que se afirma que, analizando en perspectiva, Tomás Maldonado sembró ideas que, aunque tardarían dos décadas en aflorar, fueron constitutivas para el proceso de conformación de un campo de diseño nacional.

g. Centro de Investigación del Diseño Industrial (1966)²⁴

Como consecuencia de distintas actividades llevadas a cabo por el Instituto de Diseño, en 1966 se crea el Centro de Investigación del Diseño Industrial (CIDI). Inspirado en la organización argentina del mismo nombre, y en un contexto en el que reinaba una necesidad de estimular la industria, el CIDI se encargó de difundir el desarrollo del diseño industrial en el país mediante concursos y exposiciones.

Para la Primera Exposición de Diseño Industrial Uruguayo, en diciembre de 1966, se invitaron a empresas y diseñadores uruguayos a presentar y contrastar productos. Se seleccionaron más de 100 objetos, que fueron acreditados con la *etiqueta del buen diseño* y se premiaron los que realizaban un aporte a la industria nacional.

23. Cesio, Farkas, Sprechmann, y Sterla, “Itinerarios para una cultura de diseño en Uruguay”, 54.

24. Victoria Suárez, *Una mirada histórica a la formación en diseño industrial. Centro de Diseño Industrial 1987-2009* (Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Udelar, 2010). Ortiz de Taranco, “Uruguay”, en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*.

h. Centro de Diseño Industrial (1988)²⁵

Como resultado de un programa de cooperación técnica entre Italia y Uruguay, el Centro de Diseño Industrial (CDI) comenzó a dictar sus cursos en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura en 1988. Su origen se vincula al empuje posdictadura de reactivar la industria y el comercio de exportaciones, siendo la ciencia y la tecnología los medios para lograrlo, y a la necesidad del mundo industrial de contar con personal especializado²⁶. Una de las iniciativas para responder a esto fue solicitar asistencia técnica al gobierno italiano. El Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia designó a la arquitecta Franca Rosi²⁷ como experta en diseño para que investigara sobre la cultura de diseño en Uruguay y realizara una propuesta para la creación de un centro de estudios.

Rosi afirmó que para crecer como país se debía tener una industria de calidad con identidad propia, y que el diseño era el medio para tal fin. Agregó: “La idea original era crear un centro que en primera instancia fuera de dos grandes ramas (industrial y textil) y más adelante incluyera la parte gráfica”²⁸.

En el marco de la creación del centro se implementó también un plan de divulgación y sensibilización hacia el diseño por medio de distintos productos gráficos, participación en medios de comunicación, y dictado de conferencias en intendencias y centros culturales.

El CDI brindó enseñanza pública, gratuita y terciaria no universitaria en el campo del diseño con un plan que implicaba un año común, dos años de cursos según la opción elegida y una tesis final, con la que se obtenían los títulos de Diseñador Industrial o Diseñador Industrial opción Textil y Moda. La cantidad de estudiantes se limitaba, mediante una prueba de ingreso de dos días, a 40 y 60 cupos. La propuesta implicaba un cruce multidisciplinar, por lo que los primeros docentes fueron de formación heterogénea. A partir de la primera generación de egresados en 1991, se intentó incorporar docentes con formación específica el área.

En 2009 el CDI se integró a la Universidad de la República por medio de la Facultad de Arquitectura, como resultado de un proceso de transición de casi cinco años. Eso implicó su cambio de nombre a Escuela Universitaria Centro de Diseño y una adecuación a la reglamentación y la dinámica universitarias, visible, por ejemplo, en una mayor democratización del ingreso, que pasó a ser de 200 estudiantes para cada opción.

La concreción de un centro de enseñanza especializada en diseño ayudó a la profesionalización y difusión de una disciplina escasamente conocida hasta el momento y se volvió un obligado referente para toda institución que posteriormente incluyó formación en diseño a su propuesta académica.

25. Suárez, *Una mirada histórica a la formación en diseño industrial*. Entrevista a Franca Rosi (ver anexo).

26. Un dato a destacar es que esto se produjo en el gobierno del doctor José María Sanguinetti, quien había participado, como ministro de Educación, en la Primera Exposición de Diseño Industrial Uruguayo, organizada por el Centro de Investigación en Diseño Industrial en 1966.

27. Franca Rosi nació en Italia y es arquitecta especializada en docencia y estudios curriculares en diseño industrial. Con especial interés en países en vías de desarrollo, participó, en 1977, en un proyecto de cooperación en Costa Rica, para asesorar en la creación de la primera Carrera de Diseño Industrial del país. Después de realizar un estudio de mercado para detectar las necesidades del sector empresarial, elaboró el plan de estudios de la carrera que comenzó a funcionar en 1978, con ella al frente de las cátedras de Diseño e Historia Social del Arte.

i. Asociación de Diseñadores Gráficos Profesionales del Uruguay (1990-1997)²⁹

Al igual que la imprenta As, la Asociación de Diseñadores Gráficos Profesionales del Uruguay fue fundada por Jorge de Arteaga y configura un hito en la historia del diseño nacional. Su creación evidencia una incipiente conciencia disciplinar y una gran necesidad de reconocimiento por parte de la sociedad del diseño gráfico como profesión. Su principal reivindicación fue la necesidad de formación universitaria específica.

Entre su variedad de acciones, destacan la organización de exposiciones, la creación de acuerdos arancelarios y la edición de un boletín. En los 14 boletines editados entre junio de 1991 y noviembre de 1993 se publicaron reportajes a diseñadores, información internacional y notas teóricas. Estos buscaban, además de consolidar la profesión, poner sobre la mesa cuestiones éticas de la práctica profesional del diseño gráfico.

j. Reflexiones parciales

Al reflexionar sobre experiencias como el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Artes Comerciales, podemos decir que son bien antiguos los antecedentes de pequeños grupos privados, que luego de haber identificado una vacancia, impulsaron proyectos apuntados a la promoción de disciplinas no atendidas hasta el momento por el Estado. De la Escuela de Artes Comerciales resalta también la forma de denominar la propuesta, que, además de vincular dos términos que ahora pueden entenderse como antagónicos, parece hacer referencia al campo del diseño en una época en la que el término aún era poco común.

La larga trayectoria iniciada por la Escuela de Artes y Oficios, cuando en 1915 abandonó su perfil reformativo y posteriormente cambió de nombre a Universidad del Trabajo del Uruguay, evidencia la intención de elevar el estatus de la formación técnica terciaria. Por medio de distintas reestructuras, la institución demuestra su voluntad de asimilar los cambios en la cultura, la disciplina y el mercado, dando respuesta de nivel técnico, para aportar a la construcción de una masa crítica local.

La creación del IdD evidencia un primer interés institucional de individualizar áreas de conocimiento próximas a la arquitectura. Con distintas experiencias, el instituto fue allanando el terreno para lo que posteriormente sería la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Una de las actividades impulsadas por el instituto fue la conferencia de Tomás Maldonado, que puso sobre la mesa la experiencia de la Escuela de Ulm, con la idea de diseño como disciplina proyectual merecedora de formación específica, haciendo énfasis en crear propuestas que respondan al contexto local.

En 1986 se trasladó a Uruguay, donde en calidad de asesora y experta en diseño del Ministerio de Relaciones Exteriores Italiano, realizó el estudio de factibilidad del primer Centro de Diseño Industrial. Este le permitió determinar cuál debería ser la estructura de la nueva carrera, que comenzó a funcionar en 1988. Estuvo al frente de la dirección hasta el egreso de la primera tanda de egresados en 1991. Implementó también un plan de sensibilización en el medio hacia el diseño y trabajó en la creación y dirección de una unidad ejecutora para apoyar, mediante la formación en diseño, la producción y comercialización de pequeñas empresas artesanales en el interior del país. Fue decana de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UDE, en la que creó la División de Investigación y Extensión.

28. Ver anexo, página 76.

29. Ortiz de Taranco, "Uruguay", en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Entrevista con Gustavo Maca Wojciechowski (ver anexo).

La imprenta As representa un antecedente de formación no formal de gran relevancia por su duración en el tiempo y por la gran cantidad de profesionales que nucleó. Es especialmente significativo que su fundador, Jorge de Arteaga, fuera, casi 40 años más tarde, el fundador de la primera asociación de diseñadores gráficos de Uruguay. Visto de esta manera, De Arteaga ejemplifica el cambio de paradigma en torno a la conciencia disciplinar del diseño gráfico uruguayo de esos años. La ADG es un hito en sí mismo por ser el primer grupo organizado de personas que se reconocen como profesionales del diseño, y que toman acciones concretas para integrar su quehacer al imaginario colectivo.

Por último, resulta particularmente interesante también la forma en la que se combinaron voluntad política, cooperación internacional e idoneidad para montar, en un contexto de plena reconstrucción democrática, el primer centro de formación específica en diseño del país. Retomando el concepto de idoneidad, destacamos cómo, frente a la problemática de activar la producción industrial nacional, se designa a una diseñadora que aplica metodologías del diseño para encontrar una solución que respondiera a lo local, lo que demuestra una clara vinculación con lo expresado por Maldonado más de 20 años antes.

4. ANTECEDENTES Y REFERENTES INTERNACIONALES

Como se expresa en el marco teórico, es necesario recuperar la historia local reconociendo a su vez la influencia que tiene la historia global. Es por esto que nos detenemos a repasar historia y contexto de dos grandes referencias de formación en diseño: Bauhaus, con su innovador enfoque en enseñanza de diseño ampliamente difundido por la arquitectura moderna y los movimientos de vanguardia, y la Escuela de Ulm, que tuvo influencia directa en América Latina por medio de Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe.

Con la intención de encontrar un punto medio entre lo global y lo local, se presenta también la necesidad de conocer el contexto regional, por lo que se propone un repaso por la historia del diseño en Brasil y Argentina, dos referentes directos por limitar con Uruguay. En particular, Brasil es referente por ser, además de vecino, uno de los países más grandes en población y en economía del cono sur, que históricamente ha influido directa e indirectamente sobre Uruguay en distintos aspectos. El caso de Argentina es más claro, debido al idioma en común, a la proximidad de las capitales Montevideo y Buenos Aires, y al tráfico cultural de raíces comunes de larga data, que contiene y supera al campo del diseño. Por la asimetría en términos de población, economía y mercado, Argentina ha sido un referente histórico para Uruguay.

a. Bauhaus (1919-1933)³⁰

Bauhaus fue una escuela alemana de arquitectura y diseño, que en sus 14 años de funcionamiento logró convertirse en un hito indiscutido de la historia del diseño. Una de las principales razones por las que alcanzó ese estatus se vincula con su revolucionaria idea de reformar la enseñanza artística como medio para transformar la sociedad.

Fundada por el arquitecto Walter Gropius, en los primeros años la escuela tenía la impronta de un espíritu comunitario y buscaba recuperar los métodos artesanales en la actividad constructiva, elevar la artesanía al mismo nivel que las bellas artes y convertir esos productos en objetos de consumo accesibles para todo público. En esta etapa, el curso fundamental de la propuesta era el preliminar, dictado por el pintor y diseñador Johannes Itten, que buscaba despertar las capacidades personales del estu-

30. Magdalena Droste, *Bauhaus* (Berlín: Taschen, 2013).

diante y orientarlo espiritualmente en su posterior formación. El resto de la formación se basaba en talleres a cargo de maestros que fueron cambiando y, con ellos, las características de esta.

A pesar de su cierre en 1933 por órdenes del Partido Nazi, la revolucionaria experiencia ya había dejado su huella, tanto en sus docentes y estudiantes como en las comunidades de diseñadores y arquitectos del mundo, para quienes conformaba un precedente en términos de formación y una referencia en torno a su producción arquitectónica, industrial, gráfica, fotográfica, textil, etcétera.

La migración masiva causada por la inestabilidad reinante en Alemania, que seis años más tarde desembocaría en el estallido de la Segunda Guerra Mundial, esparció el ideario en las Américas, donde haber dado o tomado clases en la Bauhaus era una gran distinción. Posteriormente, por medio de la docencia y el ejercicio profesional de esos exiliados, los postulados desarrollados en aquella experiencia ganaron espacio en nuevos contextos, amplificando la enorme influencia ejercida en el diseño y la arquitectura de todo el mundo, por el lugar en el que ubicó a estas disciplinas y por su carácter pionero en términos de formación, sus metodologías y la visibilidad que alcanzó durante su existencia y después de su cierre.

b. Escuela de Ulm (1953-1968)³¹

En un contexto de posguerra caracterizado por numerosos planes de reestructuración un grupo de jóvenes intelectuales proyecta una institución de enseñanza e investigación que vincularía actividad creativa y vida cotidiana. En 1953 comenzó a funcionar la escuela universitaria con Max Bill, ex estudiante de la Bauhaus, al frente. El cuerpo docente estaba integrado por Otl Aicher, Tomás Maldonado y Johannes Itten, entre otros.

La formación se basaba en un plan de cuatro años. El primero era común a todos los estudiantes y buscaba compensar la carencia de la enseñanza básica respecto de actividades proyectuales y creativas. En los dos años siguientes los estudiantes optaban por una especialidad: diseño de producto, comunicación visual, construcción, información, y más tarde se agregó cinematografía. El último año estaba destinado a la tesis de grado.

A los pocos años de comenzados los cursos, un conflicto sobre el perfil del diseñador que debía tener la escuela provocó el alejamiento de Max Bill y un cambio en las bases de enseñanza. Bill estaba convencido de que la enseñanza debía continuar el modelo de la Bauhaus, por el que la importancia del diseñador (cercano al mundo del arte) radicaba en la forma del producto. La línea que finalmente siguió la escuela, encabezada por Tomás Maldonado, hacía énfasis en tecnología, teoría y métodos de

31. Wikipedia "Tomás Maldonado" (citado el 16 de enero de 2018): disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Tomas_Maldonado

producción, viendo al diseño como un proceso sistematizable de manera científica y no intuitiva.

Esto último puso sobre la mesa la cuestión proyectual del diseño y la formación en metodologías para resolver problemas con método, análisis y vínculo con la industria, volviendo esta propuesta referente para posteriores carreras de diseño. En 1968 nuevas disputas sobre la dirección de los planes de estudios provocaron primero el retiro parcial de la financiación estatal y posteriormente el cierre definitivo de la escuela.

Las ideas de la Escuela de Ulm tuvieron fuerte influencia en América Latina de la mano de Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe, estudiante que luego desarrolló actividades en el área de desarrollo, investigación y enseñanza. Al cerrar la escuela, Bonsiepe viajó a Chile como consultor en el área de política industrial y, tras el golpe de Estado, continuó sus tareas en Argentina primero y Brasil después, países en los que actualmente vive y trabaja.

c. Diseño gráfico en Argentina³²

La República Argentina tiene una superficie de 2.780.400 km² y una población que supera los 44 millones de habitantes. La formación universitaria especializada en diseño gráfico tiene un primer hito en la Universidad Nacional de La Plata, que inspirada por la experiencia de la Escuela de Ulm, crea las carreras de Diseño Industrial y de Comunicación Visual en 1963.

De forma similar al resto de la región entre 1976 y 1983, Argentina vivió una de las dictaduras más duras del llamado Plan Cóndor, que coordinó acciones entre los regímenes dictatoriales del cono sur con participación de Estados Unidos. El retorno a la democracia trajo, además de un lógico clima de reconstrucción y el regreso de quienes habían permanecido en el exilio, un auge editorial con varias publicaciones culturales. Un ejemplo de esto es la reconocida revista *tipoGráfica*, que, dirigida por Rubén Fontana, publicó su primer número en 1987.

En 1984 se consolidó la ADG, que agrupó a profesionales que velaban por el reconocimiento y difusión de su profesión. El estilo de gestión colectiva de la ADG sirvió también para superar el individualismo propiciado por la dictadura.

En 1985 se crearon las carreras de Diseño Industrial y Gráfico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), lo que provocó su cambio de nombre a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

La década del 90 inició con una importante inestabilidad económica y social. Con Carlos Menem al frente del país, los ejes del gobierno fueron la privatización de empresas públicas y la paridad monetaria con el dólar. En este contexto el diseño

³². Todos los datos de este subcapítulo fueron obtenidos del capítulo de Silvia Fernández, "Argentina", en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*, ed. Gui Bonsiepe, Silvia Fernández (San Pablo: Blücher, 2008).

encontró su fuerte en el marketing y la imagen corporativa, lo que motivó a grandes estudios, como Young & Rubicam, a instalar filiales en Buenos Aires. En el transcurso de la década la privatización también fue alcanzando a la enseñanza y más de 60 instituciones ofrecían a nivel nacional cursos privados de diseño gráfico. La oferta privada competía con equipamiento, planes de estudio y equipo docente actualizados.

El siglo XXI comienza con un colapso económico de gran magnitud, que, a raíz de la confiscación de los ahorros de la clase media por parte del sistema bancario, provocó 50% en el índice de desempleo y un caos político en el que sucedieron cuatro presidentes en un mes. Salir de esta crisis significó para los diseñadores, entre otras cosas, reacomodarse a una escala de honorarios subvaluada y adaptarse a trabajar con insumos limitados y nuevas necesidades sociales que condicionaron el potencial y desarrollo del diseño.

d. Diseño gráfico en Brasil³³

La República Federativa de Brasil tiene una superficie de 8.515.770 km² y una población que supera los 200 millones de habitantes. El trabajo en diseño gráfico tuvo un auge en la década del 50 gracias al especial interés de la creciente clase media por la sociedad consumista de Estados Unidos y en un mercado ampliado al consumidor con gran aumento de industrias de bienes de servicios. En esa época se vivía un momento de industrialización y urbanización aceleradas, debido a que, una vez finalizada la dictadura que sufrió Brasil entre 1937 y 1945, el gobierno promovió la expansión industrial como proyecto político del Estado. El diseño todavía no tenía enseñanza formal. Los profesionales entraban al rubro por vías como la ilustración, las artes plásticas y la arquitectura.

A partir de la década del 60, la creación del género musical bossa nova, que cautivó a gran parte de la clase media, hizo que el diseño de tapas de discos se consolidara como un verdadero mercado para los profesionales. En 1962 la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo incluyó la formación en Diseño Industrial y de Comunicación Visual. Al año siguiente, se creó en Río de Janeiro la Escuela Superior de Diseño Industrial, basada en el modelo de la Escuela de Ulm. Ese mismo año surgió también la Asociación Profesional de Diseñadores Industriales, primera sociedad de profesionales vinculados al diseño.

Entre 1964 y 1985 la democracia quedó suspendida y el diseño quedó al servicio tanto del Estado como de la contracultura de movimientos sociales y artísticos que se oponían a la dictadura militar. En este contexto, motivado por la generación

33. Todos los datos de este subcapítulo fueron obtenidos del capítulo de Ethel Leon y Marcello Montore, "Brasil", en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*.

de ambientes con mayor flexibilidad y el quiebre de fronteras disciplinares, el Instituto de Artes y Decoración iadé, fundado en 1960 en San Pablo como curso de decoración, incorporó en 1965 un curso de carácter experimental de diseño de objetos y gráfica para estudiantes de secundaria.

En los años 90 se dio una apertura a la importación de productos industrializados que estaban sujetos a altos impuestos y a una política neoliberal en la que gran parte del patrimonio público fue vendido a empresas privadas internacionales. La entrada de productos extranjeros y la internacionalización del mercado acentuaron la importancia del packaging y el branding, aportando al reconocimiento del diseño gráfico como área específica. El aumento de la competencia entre grupos nacionales e internacionales obligó a las empresas a establecer cambios en los instrumentos de marca y comunicación.

En 1989 se creó la ADG, que puso sobre la mesa cuestiones vinculadas a la identidad del diseño nacional, en un momento de auge de la globalización, operando como medio de protección del mercado profesional contra la presencia externa.

En la década del 90 la educación en diseño se volvió un negocio y creció desenfadadamente la oferta de cursos de enseñanza superior. A partir de 2002, se instalaron en Brasil escuelas extranjeras de diseño, como Miami As School y el Instituto Europeo de Diseño. La creación de editoriales dedicadas a la publicación de libros sobre diseño indica que la producción de conocimiento en el área fue ganando tal terreno que en 2005 existían más de 300 cursos privados en la materia.

e. Reflexiones parciales

La experiencia de la Bauhaus significó una suerte de eclosión en el campo de la arquitectura y el diseño, que naturalizó una forma integradora de ver los diseños y que influenció fuertemente las experiencias venideras en términos de formación proyectual. El caso de la Escuela de Ulm, que en un principio intentó ser la continuación de la Bauhaus, se deshizo tempranamente de esa herencia para plantear la visión proyectual del diseño anclada en la teoría, el análisis y la metodología como forma de resolver problemas.

En esos años, en Argentina y Brasil se abrieron carreras de comunicación visual, lo que evidencia una adscripción a la visión de Ulm sobre la denominación de la disciplina. En cuanto a los referentes regionales, se destaca como factor común el lugar preponderante que adquieren la política y la economía en el relato de las fuentes consultadas. Por último, la figura de Maldonado como nexo entre Ulm y Argentina y la afinidad cultural rioplatense se identifican como el canal que amplificó las ideas de Ulm en Uruguay.

5. CASOS DE ESTUDIO³⁴

Se tomaron como casos de estudios todas las carreras nacionales, públicas y privadas, de nivel terciario, con enseñanza de diseño de comunicación visual en su oferta. El análisis transcurre por dos líneas principales. La primera refiere al origen de las carreras: motivación, referencias y contexto histórico; la segunda, a la manera en que actualmente cada institución define su propuesta.

a. Universidad ORT

En una institución con perfil tecnológico vinculado originalmente a la ingeniería de sistemas, y en el primer auge del acceso a la informática, surgió la primera carrera de diseño gráfico en Uruguay en la Universidad ORT, que buscaba responder a las nuevas necesidades que estaban surgiendo en el terreno de la formación. La licenciatura comenzó en 1996, una vez completado el proceso legislativo por el que se habilitó la enseñanza universitaria privada, y su antecedente es una tecnicatura que empezó a dictarse dos años antes. Esta Tecnicatura en Diseño Gráfico era de carácter instrumental y enfocada en el manejo de programas informáticos.

Convocada por la ORT, la ADG, cuya principal reivindicación fue la necesidad de formación universitaria específica, asesoró en la redacción del primer plan de estudios de la Licenciatura. Hasta el momento, para la ORT, diseño gráfico significaba solamente operar programas y los miembros de la ADG propusieron un plan de estudios basado en la idea de que el diseño trascendía las posibilidades del software. Los primeros docentes provenían de la propia ADG y de campos como el arte, la arquitectura y la ilustración.

Actualmente, la ORT ofrece una carrera técnica de diseño gráfico que se organiza en cuatro semestres y una Licenciatura que se organiza en ocho semestres y utiliza la estructura de créditos. Los cursos se dividen en dos áreas, Proyectual e Instrumental y Cultura y Empresa, más materias electivas variables. Una vez culminado el último año, el estudiante entrega una carpeta con la que demuestra, mediante una selección de trabajos, la aplicación de conocimientos adquiridos.

La institución define el perfil de sus egresados de la siguiente manera: “Los licenciados en Diseño Gráfico son capaces de responder creativamente a cualquier necesidad de comunicación visual. Dominan aspectos formales y tecnológicos, y están presentes e involucrados en los procesos de elaboración, presen-

34. La información fue obtenida de los sitios web de cada institución y de entrevistas realizadas a actores vinculados a las carreras.

tación y documentación de los contenidos. Luego de haber pasado por todas las áreas de formación del diseño gráfico, nuestros graduados pueden proponer y dirigir proyectos innovadores tanto en el campo del diseño editorial, como del publicitario, comercial, empresarial, organizacional y web. Estos profesionales tienen muy claro cuál es la meta de su trabajo: comunicar visualmente ideas de forma clara y concisa, siempre aplicando creatividad”³⁵.

b. Universidad del Trabajo del Uruguay

Diseño Gráfico en Comunicación Visual es un curso técnico terciario cuyo principal antecedente es Publicidad Gráfica, un curso no terciario de formación profesional que funcionaba en la Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari y tenía un carácter procedimental, enfocado al dibujo con diversas técnicas analógicas.

En 1997 se aprobó el plan de estudios del curso de Diseño Gráfico que reemplazó al de Publicidad Gráfica y lo convirtió en la primera propuesta pública de formación en diseño gráfico. En el plan de estudios se justifica el cambio de curso afirmando que, “dentro de la incertidumbre de este nuevo paradigma mundial”, en el que la globalización y la innovación tecnológica han revolucionado el campo laboral, es necesario educar para que los trabajadores tengan la capacidad de adaptarse a nuevas tecnologías y modalidades de trabajo. Esto se logra desarrollando la creatividad y la capacidad de trabajar en equipo, “poniendo en práctica dos tipos de talento: el teórico y el aplicado”.

La propuesta se basó en la necesidad de formar técnicos que no solo fueran capaces de resolver aspectos procedimentales sino que también tuvieran formación teórica en comunicación. Fue así que el curso pasó a formar parte de la UTU de Comunicación Social e incorporó materias como historia y comunicación. El plan de estudios recibió apoyo de la ADG y fue redactado por Graciela Hernández, diseñadora y docente que había estado trabajando en Buenos Aires.

En 2013 se realizó un cambio en el plan de estudios para actualizar los contenidos del curso, que actualmente se organiza en cuatro semestres y se divide en tres áreas: proyectual, tecnológica y sociocultural, más materias optativas. Una vez aprobados los cursos del cuarto semestre y cuatro asignaturas optativas, el estudiante debe realizar un proyecto de tema libre que será tutorado por un equipo docente y defendido oralmente.

En el último plan de estudios (2013) se define el perfil del egresado de la siguiente manera: “Las competencias adquiridas le permitirán al egresado analizar, decodificar, diagnosticar, producir y evaluar diferentes tipos de comunicaciones visuales con espíritu crítico, mediante el uso consciente de las herramientas conceptuales y tecnológicas. Dominar las herramientas tecnoló-

35. ORT, “Perfil del graduado” (citado el 29 de marzo de 2018): disponible en <https://fcd.ort.edu.uy/licenciatura-en-diseno-grafico>

gicas en continua actualización, adaptándose a las necesidades de la sociedad y el mundo del trabajo en forma ética y responsable. Generar estrategias y oportunidades de actuación en el campo cultural, profesional y productivo mediante la innovación, trabajando en sinergia con otras disciplinas. Analizar el desarrollo de tendencias en el campo de la cultura y la comunicación”.

c. Universidad de la Empresa

En 1996 la Universidad de la Empresa (UDE) se certificó como universidad y creó tres facultades: Diseño, Ciencias Agrarias y Ciencias Empresariales. En la formulación de la carrera de diseño tuvo asesoramiento de auditores externos: docente de la UBA, de la Facultad de Arquitectura de la Udelar y de Franca Rosi.

En 1997 comenzó a dictarse una Licenciatura en Diseño Aplicado que combinaba aspectos de diseño gráfico y diseño industrial en un solo curso. Dos años más tarde, en 1999, la UDE abrió una tecnicatura específica en Diseño Gráfico. La formación de grado se consolidó en 2015, cuando se hizo definitiva la subrogación por parte de la UDE de la Licenciatura en Diseño Gráfico del Instituto Universitario Bios.

Ofrece una Tecnicatura en Diseño Gráfico organizada en cuatro semestres y una Licenciatura en Diseño Gráfico que se organiza en ocho semestres, con asignaturas divididas en cuatro áreas: proyectual, teórico, gestión e instrumental.

La institución define objetivos y beneficios de su propuesta de la siguiente manera: “Objetivo general: promover profesionales en el campo del diseño gráfico, capacitados para actuar tanto en el diseño de elementos, en el proyecto de sistemas o en asesoramiento en planificación de procesos, aunando innovación creadora con aptitud analítica. Beneficios de estudiar esta carrera: incorporar al nivel técnico actualizado, la formación de un individuo con juicio crítico, dotado de sólidas bases culturales, con espíritu creativo y con vocación por asumir su responsabilidad social. La Licenciatura en Diseño Gráfico procura la formación de profesionales que, en el área del diseño y la comunicación visual, tengan las competencias requeridas para desarrollar su propio emprendimiento como diseñadores independientes, así como para trabajar en equipos multidisciplinarios, aportando creatividad, innovación y pensamiento estratégico al mundo empresarial”³⁶.

d. Instituto Universitario Bios

A mediados de la década de los 80, un grupo de jóvenes universitarios con vocación docente abrieron un instituto para dar clases para manejar el sistema operativo Windows. La demanda creció rápidamente y con ella ampliaron la oferta, sumando cursos

36. UDE, “Objetivos y descripción” (citado el 29 de marzo de 2018): disponible en <http://ude.edu.uy/design-ude/licenciatura-diseno-grafico>

para operar programas de diseño gráfico. Más tarde, les sumaron herramientas teóricas a los cursos y apostaron a la formación universitaria. En 2003 consiguieron la habilitación para abrir el Instituto Universitario Bios y en 2004 iniciaron los cursos de la Licenciatura en Diseño Gráfico, que funcionó hasta 2013, año en el que el instituto dejó de ser universitario y la carrera fue subrogada a la UDE de forma provisoria, para hacerse definitivo en 2015.

La institución definió el perfil de egresados de la siguiente manera: “El Licenciado en Diseño Gráfico del Instituto Universitario Bios es un profesional universitario de alta capacitación en el campo de la proyectación de la imagen, actuando esta sola o vinculada a textos o a combinaciones audiovisuales. Su marco de actuación atenderá las dimensiones social, antropológica y ambiental de la gestión del diseño, dentro del campo que se define como de las Comunicaciones Gráficas. El diseño gráfico en particular, como disciplina, se entiende como la componente creativa e innovadora que viabiliza estos procesos de comunicación. El desempeño profesional del Licenciado en Diseño Gráfico implica el aporte de su energía creativa para la superación, con resoluciones optimizadas, de los problemas de diseño que la sociedad plantea, así como la incorporación de la elaboración crítica imprescindible para el desarrollo de la profesión y de su campo de trabajo. Por tratarse el diseño gráfico de una actividad humana que compromete múltiples protagonistas, será fundamental su capacitación para el trabajo en colectivo, ya sea formando equipo con otros profesionales y empresarios, formando parte de las estructuras operativas de empresas u organizaciones, o asesorando a estas”³⁷.

e. Escuela Nacional de Bellas Artes (Udelar)

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue fundada en 1943 en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública y en 1957 pasó a depender de la Udelar. En 1993, por resolución del Consejo Directivo Central, se constituyó en instituto asimilado a facultad. Motivados por el elevado porcentaje de estudiantes que se orientaba hacia otras áreas del lenguaje, crearon opciones diversificadas de la que hasta entonces era la carrera central. En 2002 comenzó a funcionar la Licenciatura en Artes - Opción Diseño Gráfico.

En su plan de estudios no se describen de manera explícita objetivos o perfil de egreso, pero se puede extraer una descripción de su propuesta: “El plan se desarrolla en dos períodos propios de la enseñanza de las artes a nivel superior. Un primer período de formación e información estético-expresivo y de ubicación histórico-cultural del alumno; y un segundo período de estudios de definición y especialización estético-plástica, que se dividirá a su vez en dos ciclos: primer ciclo de ubicación estética,

37. Extraído del plan de estudios 2004 de la Licenciatura en Diseño Gráfico del Instituto Universitario Bios.

finalizado el cual se obtendrá el egreso de la Licenciatura en Artes - Diseño Gráfico; y un segundo ciclo, con carácter de posgrado de definición técnica de lenguajes y áreas de especialización”.

f. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Udelar)

La Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (LDCV) que dicta la Facultad de Arquitectura tiene su origen en el IdD. A finales de la década del 90, y con cambios en su dirección, el IdD reformula su estructura interna formalizando tres espacios de investigación: Diseño de Interiores, de Paisaje y de Comunicación Visual. Todas sus líneas se basan en la idea de proyecto como forma de pensamiento y transformación, trabajando tanto en investigación como en extensión. En esa nueva estructura funcionó un Laboratorio de Comunicación Visual, en coordinación con la Unidad de Comunicación y Producción Cultural, en el que se producía todo el material gráfico que demandaba la Facultad y el IdD.

La enseñanza también fue parte del proyecto del IdD, y a raíz de sus programas de investigación, nació la idea de diversificar la oferta académica por medio de tres carreras: Diseño de Comunicación Visual, Diseño de Paisaje y Diseño de Mobiliario. Aunque tardaron prácticamente una década en concretarse, Paisajismo y Comunicación Visual aprobaron los planes de estudio en 2005 y comenzaron sus cursos en 2008 y 2009, respectivamente. No fue el caso de Mobiliario, que no prosperó como opción de formación.

Para la formulación de la carrera de Diseño de Comunicación Visual, se realizaron, a mediados de los 2000, varias capacitaciones y talleres con docentes de diseño de la Universidad de Buenos Aires, con el objetivo de formar un futuro equipo docente.

En 2005 se aprobó el plan de estudios, pero no se consiguió la financiación. En 2008 se obtuvieron los fondos para tres años de funcionamiento al incluir la participación del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) y de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Liccom, Udelar), alineando el proyecto con una política universitaria que alentaba la integración de servicios. Liccom abandonó el proyecto poco antes de concretarse el dictado de los cursos.

Esta segunda propuesta de formación universitaria pública en diseño gráfico no llegaba para superponerse con la dictada por el IENBA, sino que proponía una modalidad diferente, arraigada en la metodología proyectual.

El primer equipo docente estuvo conformado por integrantes del programa de investigación en Diseño de Comunicación Visual del IdD y docentes de la Facultad de Arquitectura y del IENBA, principalmente.

En 2011, por diferencias con el Decanato, el IdD se retiró de la dirección y ese rol lo asumió una Comisión de Carrera, formada por dos docentes provenientes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires y un docente proveniente del IENBA (Udelar), que gestionó la dirección del proyecto.

En 2015 la Facultad de Arquitectura resolvió cambiar su nombre a Facultad de Diseño, Arquitectura y Urbanismo, para contemplar también desde ese punto de vista la diversificación de propuestas que había tenido lugar a partir de 2009 con la inclusión de la Escuela Universitaria Centro de Diseño y la apertura de las licenciaturas en Paisajismo y Comunicación Visual.

La LDCV se estructura en ocho semestres y se divide en tres áreas de conocimiento: proyectual, tecnológica y sociocultural. Termina con un proyecto final de carrera y una tesis.

La institución define los objetivos generales de la carrera de la siguiente manera: “Ampliar las tradicionales ofertas de formación universitaria en el campo de las disciplinas proyectuales, buscando canalizar los diversos intereses vocacionales que no están contemplados en la actual oferta universitaria. Formar diseñadores profesionales con formación científica, que desarrollen procedimientos y tecnologías para el diseño gráfico y su participación en procesos y sistemas globales de comunicación visual. Generar un profesional que, asumiendo una actitud crítica y creativa frente a los eventos de comunicación que caracterizan nuestra vida en sociedad, esté en condiciones de efectivizar con sentido ético y racional los procesos de comunicación visual en todos sus alcances sociales, informativos, educacionales, culturales y económicos”.

g. Reflexiones parciales

Son seis las instituciones que incluyeron la formación en diseño de comunicación visual en sus propuestas entre 1996 y 2009. En 1995 se completó un proceso legislativo por el que el Estado uruguayo habilitaba y validaba la enseñanza universitaria privada. Esto se identifica como un hito en la historia de la formación en diseño, ya que generó nuevas posibilidades de formación universitaria, que lo incluyeron.

Un aspecto común a todas las instituciones fue la referencia constante al Centro de Diseño Industrial como primer centro especializado de enseñanza en diseño y a la forma en que su reducido cupo, significativamente menor a la cantidad de inscriptos, evidenciaba una alta demanda de formación.

Otro punto de contacto fue la búsqueda de referentes en el exterior y, en particular, en Argentina, donde desde la década del 60 se formaban profesionales en el rubro.

Por otra parte, el vínculo entre diseño y herramientas técnicas se hace evidente en los casos de estudio por medio del énfasis en esta cuestión presente en la definición de sus propuestas.

Un último aspecto a destacar en la manera en que las carreras se autodefinen es el reparo que hacen en la cuestión ética de la disciplina y la responsabilidad social que el trabajo con la comunicación visual conlleva. También destaca el hecho de que las instituciones privadas fueron las primeras en dar respuesta a la formación específica y que pasarían varios años antes de que hubiera una respuesta universitaria pública.

6. EMERGENTES DEL PROCESO

En el proceso de construcción de esta tesis nos nutrimos de material teórico, publicaciones históricas y entrevistas realizadas³⁸ a distintos actores vinculados a la formación en diseño: Andrés Rubilar³⁹, Cecilia Ortiz de Taranco⁴⁰, Fernando de Sierra⁴¹, Franca Rosi⁴², Gustavo Maca Wojciechowski⁴³, Gustavo Vera Ocampo⁴⁴, Javier Alonso⁴⁵, Luis Taboada⁴⁶ y Nella Peniza⁴¹.

La elección de los entrevistados se orientó a personas que hubieran estado involucradas en los procesos de creación de cada carrera y nos pudieran brindar información de primera mano. Las entrevistas fueron de carácter semidirigido y las preguntas se organizaron en tres ejes: el primero acerca de la persona, su formación y su vínculo con la docencia; el segundo acerca de la carrera: su motivo de creación, la procedencia de sus primeros docentes, sus referencias nacionales e internacionales y sus primeros años de funcionamiento; el tercero abordó el origen de la formación en diseño en Uruguay de forma más general buscando visiones personales sobre los procesos que condujeron a su concreción.

A continuación desarrollamos algunas de las ideas recogidas en las entrevistas que resultaron particularmente interesantes.

a. Ideas importadas

En el transcurso de la investigación fueron constantes las referencias a personas o instituciones extranjeras que, en mayor o menor grado, influenciaron los procesos de concepción e implementación de carreras de diseño en Uruguay. En este sentido, a modo de preámbulo, resulta interesante la hipótesis de Marcos Larguero desarrollada por Cecilia Ortiz de Taranco en *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*, que señala que, a causa del modelo económico liberal instalado junto con la dictadura militar en 1973, “en cierta medida, los productos importados que volvieron a aparecer en las góndolas de supermercados y comercios mostraron novedades en el mercado uruguayo e incitaron a una renovación del diseño de envases, marcas y productos”⁴⁷.

Con la vuelta a la democracia, buscando reactivar la industria y el comercio, el gobierno uruguayo detectó la necesidad de contar con profesionales especializados y en 1987 logró concretar un programa de cooperación entre Italia y Uruguay. La arquitecta Franca Rosi fue quien estuvo al frente del proyecto, designada por la contraparte italiana del programa. Rosi hizo

38. Todas las entrevistas fueron realizadas entre noviembre y diciembre de 2017 y pueden leerse en el apartado de anexos.

39. Andrés Rubilar es el actual decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UDE, fue director de la Escuela de Bellas Artes y decano del Instituto Universitario Bios.

40. Cecilia Ortiz de Taranco es licenciada en Arqueología e Historia del Arte por la Universidad Católica de Lovania y realizó estudios avanzados en la Facultad de Arquitectura de la Udelar y fue docente grado 2 del Instituto de Historia de la Arquitectura. Escribió el capítulo “Uruguay” del libro *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Es catedrática asociada de Arte y Estética en la Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT.

41. Para entender el rol que ocupó el IdD de la Facultad de Arquitectura en el origen de la LDCV, entrevistamos al actual director, Fernando de Sierra, y a Nella Peniza, profesora adjunta del equipo docente de Diseño y Comunicación del instituto. Ambos formados en Arquitectura y vinculados a la formulación de la carrera.

fuerte énfasis en la importancia de investigar profundamente la cultura y los antecedentes del diseño en Uruguay, para luego redactar la propuesta de creación de un centro de estudios.

Este episodio ilustra de forma elocuente el rol que tuvieron las experiencias extranjeras y una firme voluntad política en la conformación del campo del diseño como disciplina en el Uruguay de posdictadura.

Una experiencia con puntos en común, pero de diferente escala, es la mencionada por Maca cuando le consultamos sobre cómo llegó a la docencia: “Antes de la ORT yo ya había tenido una experiencia docente en un proyecto financiado desde el exterior en el que dábamos clase de fotografía y diseño a asociaciones sociales, como La Casa de la Mujer de La Unión y a algunos sindicatos. Era gente que hacía diseño sin ser diseñadores y que nunca iban a tener dinero para pagar a un diseñador que les hiciera el boletín o el afiche del gremio. Lo que les dábamos eran algunas recetas de cómo manejar recursos básicos de tipografía, fotografía, composición, estructura. Duró tres años, hasta 1988. Eran proyectos que generalmente los exiliados se traían del exterior y la idea era que luego se autofinanciaran, pero como trabajábamos con agrupaciones que no tenían recursos, nunca se llegaron a autofinanciar. Estuvo muy bien en principio, porque cumplió funciones que estaban buenas. En ese momento se hablaba de diseño, pero poco”⁴⁸.

Javier Alonso se refirió también al aporte de quienes volvían del exilio argumentando que “la gente que estuvo en Europa vino con otra cabeza, con investigaciones e información que acá no teníamos. La modernidad estaba gastada y eso implicó su crítica y también la del diseño”⁴⁹. Para la creación de la carrera en el IENBA, fueron referentes distintas experiencias en la región, tanto en Buenos Aires como en Córdoba y La Plata.

En relación con este tema, Alonso señala que debido a una diferencia en la escala de los mercados y de demandas muy superiores a la del mercado uruguayo, Brasil y Argentina debieron generar más prontamente profesionales capacitados para poder cubrirlas.

En la misma línea, Andrés Rubilar plantea que, desde los años 60, el diseño en Brasil y Argentina estaba directamente asociado a la producción industrial, que se presentaba como modelo de desarrollo, por lo que no es extraño que, gracias a una conciencia disciplinar más temprana, se hayan configurado como referentes para la formación nacional en diseño.

Esta asimetría en materia de desarrollo local del diseño, generado por las dimensiones de cada mercado y la aidez de conocimientos de las instituciones uruguayas que buscaban paliar un atraso del que eran ya plenamente conscientes, construyó dis-

42. Franca Rosi es una arquitecta italiana especializada en docencia y estudios curriculares en diseño industrial. Trabajó como asesora en la creación de la primera carrera de diseño industrial en Costa Rica y fue la experta en diseño designada por el Ministerio de Relaciones Exteriores Italiano para asesorar y crear el Centro de Diseño Industrial de Uruguay.

43. Gustavo Maca Wojciechowski es un reconocido diseñador gráfico que trabaja en el medio desde 1978. Formó parte de la ADG y de la primera generación de docentes de la Licenciatura en Diseño Gráfico de la Universidad ORT.

44. Gustavo Vera Ocampo es arquitecto por la Facultad de Arquitectura (Udelar). Fue cofundador de la revista *Elarqa*, publicación sobre arquitectura que buscaba apoyar la idea del diseño como un todo. Estuvo relacionado al origen de la LDCV, y el vínculo con su hermano, Javier Vera Ocampo, diseñador gráfico y docente de la cátedra Saavedra de la FADU (UBA), propició los talleres de formación docente ya mencionados.

tintos escenarios de cooperación de docentes de la FADU (UBA) con la ADG, la Facultad de Arquitectura (Udelar) y la UDE.

Visto de esta forma se podría afirmar que la formación local en diseño tiene gran parte de sus raíces en la vecina orilla. A modo de resumen, la ORT recibió apoyo de la ADG, que tenía vínculos con la UBA. Bios se apoyó en la Universidad de Palermo. La UDE tuvo auditorías de Franca Rosi y docentes de la UBA. Bellas Artes buscó referencias en las universidades argentinas de Córdoba y La Plata. El IdD, en los orígenes de la LDCV, tuvo fuertes vínculos con la FADU (UBA) y, a solo dos años de iniciados los cursos, dos de las tres áreas temáticas de la carrera quedaron a cargo de docentes⁵⁰ provenientes de esa misma institución, cumpliendo un rol fundamental en la implementación de los contenidos que aún no se habían desarrollado. En la UTU Graciela Hernández, responsable de redactar el plan de estudios de la carrera de diseño gráfico, vivió y trabajó varios años en Argentina. Todo esto, sumado a los antecedentes internacionales desarrollados anteriormente, por los que experiencias como la de la Escuela de Ulm, personificada en la figura del argentino Tomás Maldonado, tuvieron incidencia directa en la conformación del campo de la formación en diseño en Uruguay.

La emergencia de la formación específica en diseño en Uruguay encontró su desenlace en la convergencia que se daba en torno a la necesidad incipiente propia de una sociedad en reestructura, permeable a todo lo que significara mejoras en la vida de las personas y en los canales de difusión de una cultura que se deshacía de su confinamiento, y la expansión regional y global de una disciplina que ya demostraba rasgos de madurez y una gran capacidad transformadora.

b. Motivación para institucionalizar

La expansión de la informática y la aparición de programas informáticos específicos para diseño a finales de los 80 abrieron un nicho en el mercado educativo, que fue cubierto rápidamente por los institutos privados mediante cursos dirigidos a la formación técnica. Uno de estos institutos fue la ORT, que más tarde, cuando buscó asesoramiento con la ADG para implementar su licenciatura, se encontró con que sus integrantes tenían una concepción del diseño abordada desde lo conceptual y fuertemente vinculada a la resolución de proyectos más allá de las condicionantes técnicas.

Al consultar a Maca sobre las razones por las que la ADG impulsaba, a principios de la década de los 90, la idea de una formación universitaria en diseño, responde que se notaban carencias en la producción del momento. Afirma que había un gran desequilibrio entre el manejo técnico de las herramientas, el conocimiento necesario para la construcción de un mensaje y la gestión de un proyecto. A estas carencias se sumaba el desfasaje

45. Formado en Bellas Artes, Javier Alonso comenzó su actividad docente en la década del 60 y fue director de la escuela en el momento en que se crearon las opciones diversificadas de la carrera central.

46. El arquitecto Luis Taboada fue docente en la Facultad de Arquitectura y el primer decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UDE.

47. Ortiz de Taranco, "Uruguay", en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*.

48. Ver anexo, página 59.

49. Ver anexo, página 72.

50. Mónica Farkas, profesora agregada (grado 4), encargada del Área Socio Cultural, y Lucas Giono, profesor agregado (grado 4), encargado del Área Proyectual.

con la región, donde ya habían profesionales formados en diseño desde hacía varios años, lo que volvía impostergable la necesidad de contar con una formación universitaria específica.

Es real que en el caso de los institutos privados, además de responder a una necesidad, la formación en diseño fue vista como una oportunidad para cubrir un nicho en el mercado que se estaba generando. Luis Taboada cuenta que, a mediados de los 90, el número de aspirantes para ingresar al CDI superaba siempre el cupo disponible, lo que se traducía en términos de mercado a una considerable asimetría entre la oferta y la demanda de formación en diseño. A su vez, era común que los egresados del CDI trabajaran como diseñadores gráficos por tener mayor inserción laboral. En tal escenario, ofrecer formación en diseño gráfico prometía cubrir una necesidad que se percibía latente sin competir directamente con la propuesta del CDI.

En 2002 Bellas Artes incorporó la opción diversificada de Diseño Gráfico a su propuesta. Resulta interesante la explicación vertida por Javier Alonso acerca de qué los motivó. Afirma que si el primer paso había sido contar con formación específica, el siguiente era formar diseñadores con personalidad, y es ahí donde, según Alonso, entra Bellas Artes, que propone la exploración estética como forma de autoconocimiento del estudiante en pos de alcanzar un estilo o marca personal que lo singularice.

Ya existiendo opciones de formación específica privada y pública, tanto terciaria en la UTU como universitaria en el IENBA, la Facultad de Arquitectura propuso a partir de 2009 una opción de formación basada en el método proyectual y en la capacidad de implementar sistemas complejos de información, trascendiendo la mera resolución gráfica de piezas únicas.

A modo de resumen, desde distintos puntos de vista y en distintos momentos, todas las instituciones buscaron responder a una demanda que, a la luz de los hechos, fue interpretada de forma notoriamente diferente en cada caso. Para comprender con mayor claridad la relación entre la institucionalización y el reconocimiento de la disciplina como tal, resulta elocuente la visión de Guy Julier:

“El término ‘diseño’ se halla, pues, íntimamente entrelazado con el proceso histórico de profesionalización de su práctica. Fue importante que se reconociera como un ejercicio que requería una educación y una formación específica para adquirir unos niveles mínimos de conocimiento, intelecto y habilidad. [...] Dicho proceso de profesionalización supuso la proliferación de instituciones dedicadas a la promoción de diversos aspectos del diseño, así como a la sistematización y salvaguardia de su práctica.”⁵¹

51. Julier, *La cultura del diseño*, 66.

c. Burocracia y diseño

Fue un emergente del proceso la recurrencia en distintas entrevistas sobre los procesos burocráticos que condicionaron la génesis y la consolidación de las carreras.

La implementación de la enseñanza universitaria del diseño gráfico implicó procesos de institucionalización. Así, el diseño pasó a integrar organizaciones reguladas por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios.

En este sentido, Franca Rosi afirma que después de la experiencia de la Escuela de Ulm no quedan dudas sobre el carácter autónomo del diseño. Afirma que debe tener ramificaciones con todas las áreas del conocimiento y alimentarse constantemente de ellas, pero sin ser dependiente ya de la arquitectura o de las bellas artes, como lo fue sobre 1900. Luego, lleva la idea del diseño autónomo a otro nivel cuando afirma que un instituto de formación en diseño no puede ser un dominio de la burocracia. A su entender, debe estar, metafóricamente, un metro por delante de la sociedad, de la historia, un metro por delante de todo. Argumenta que de no ser así, el instituto se estanca y deja de cumplir su función.

Cecilia Ortiz de Taranco también hace referencia a la tensión entre los vectores vanguardia y burocracia cuando recuerda que en la Udelar estuvo planteada durante muchos años la idea de implementar la formación en Diseño de Comunicación Visual, pero que no lograba concretarse a causa de discusiones largamente extendidas en el tiempo.

En Uruguay la formación universitaria privada debe cumplir con una serie de requisitos que el Ministerio de Educación y Cultura exige para poder funcionar. De forma similar, en el ámbito público, el Consejo Directivo Central (CDC) es el órgano de la Udelar que tiene entre sus funciones la aprobación de nuevas propuestas de formación. El CDC es a la vez un órgano cogobernado, aspecto que tiende a alargar y complejizar los procesos burocráticos, al mezclar cuestiones académicas, políticas y normativas.

En consonancia con Rosi, Andrés Rubilar expresa que hay un desencuentro entre el ritmo con el que las carreras de diseño deben actualizar sus planes de estudios para acompañar ciertos cambios tecnológicos o de enfoque de la disciplina, y el tiempo que lleva la implementación final de estos cambios para la enseñanza privada. Rubilar entiende este proceso como altamente burocratizado.

Podemos decir, entonces, que los mismos procesos de institucionalización que validaron socialmente y dieron espesor académico al diseño estuvieron mediados en algún punto

por procesos burocráticos. Reflexionando sobre este punto, se presenta como un posible desafío para el diseño y su capacidad de resolución de problemas el involucramiento en los procesos institucionales que lo rigen. Se piensa esta participación, orientada a la disminución de la problemática y a la optimización de los tiempos, como una forma de mejorar la capacidad de respuesta frente a las necesidades de gestión y actualización de la formación en diseño.

7. REFLEXIONES FINALES

Como transformador de la naturaleza para generar entornos que mejoren la vida, podemos decir que el diseño existe desde los orígenes de la humanidad. Por lo tanto, la aparición de su formación específica es asombrosamente tardía.

Desde principios del siglo XX, de la mano de la Bauhaus, la formación proyectual estaba impregnada de una idea original de transformación de la sociedad por medio de una enseñanza pensada y adaptada para cumplir con esos fines. La idea de generar cambios en la sociedad mediante espacios de educación formal no es propiedad de la Bauhaus pero sus métodos y resultados son lo que se destaca.

Varios años más tarde, la Escuela de Ulm retomó la idea en un contexto muy diferente, lo que condujo a resultados también muy diferentes. La concepción sobre el diseño, su función y su alcance, con Tomás Maldonado como su máximo exponente, planteó la ruptura con el mundo del arte y propuso parámetros menos subjetivos para evaluar el diseño, que, por medio de la investigación, el análisis y la metodología, adquirió un carácter más científicista. Desde la dirección de la escuela, Maldonado consiguió implementar una formación acorde a esa idea del diseño visto como un proceso complejo y sistematizable.

En Uruguay la repercusión más visible en esa época estuvo en el IdD, donde sus investigaciones en el campo del diseño de mobiliario, la invitación del propio Maldonado a dar una conferencia y la creación del CIDI en 1966 dan cuenta de la forma en la que la experiencia de la Escuela de Ulm incidió en las acciones del instituto, que se orientaban en gran medida a la promoción del diseño industrial.

El nuevo paradigma del diseño se vinculó primero al campo industrial, posiblemente porque la formación de larga trayectoria en bellas artes e industrias gráficas sació, y por lo tanto retrasó, la necesidad de la formación en diseño de comunicación visual.

En Brasil y Argentina la experiencia de la Escuela de Ulm repercutió rápidamente y en esos años se abrieron carreras de diseño industrial y de comunicación visual, evidenciando la adscripción también en la denominación de las disciplinas.

En Uruguay la primera experiencia de formación específica en diseño se produjo en 1988 con la creación del CDI. ¿Por qué demoramos tanto en tener formación específica en diseño respecto de nuestros vecinos? Una primera respuesta se asocia

a la irrupción, en 1973, de la dictadura militar, por la que se interrumpen todas las iniciativas durante más de una década. Una segunda razón tiene que ver con la diferencia de tamaño de las industrias, que se relaciona con una tercera posible respuesta que atribuimos a la diferencia en la cantidad de habitantes.

Uruguay demoró en abrir carreras de comunicación visual, lo que retrasó tener una masa crítica consciente de sí misma que fuera capaz de llevar adelante acciones precisas, que garantizaran el crecimiento de esa misma masa crítica y mejoraran cualitativamente la disciplina. En este sentido, la experiencia de la ADG es fundacional y cumplió con todo lo descrito, al punto de participar en la redacción y el dictado de la primera licenciatura en Diseño Gráfico del país. Al crecimiento de la masa crítica, también contribuyeron los egresados del CDI que se desempeñaron en el terreno visual, la UTU y los uruguayos que retornaron del exilio a partir de 1985 con ideas importadas.

La formación en diseño de comunicación visual en Uruguay comenzó por iniciativa del sector privado, incentivado por la aprobación legislativa de la enseñanza universitaria privada. Años más tarde, se sumarían las propuestas universitarias públicas. Todas las instituciones, públicas y privadas, manifiestan haber tenido referentes argentinos, y con ello, se puede probar de manera indirecta las influencias de la experiencia de Ulm. Otro aspecto común que se evidencia en las propias definiciones de todas las carreras es la idea de diseño de comunicación visual como algo que trasciende la resolución técnica de la pieza y la importancia de la conciencia disciplinar del diseñador.

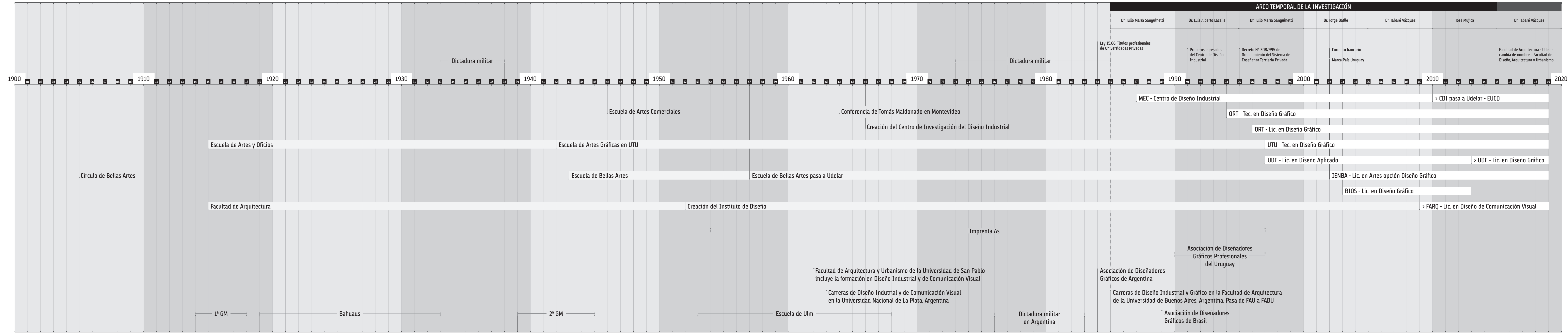
En una realidad de cuatro licenciaturas y tres tecnicaturas de diseño de comunicación visual, a las que se suman desde otras ramas del diseño la Escuela Universitaria Centro de Diseño con industrial y textil, nos encontramos en un momento de seguir construyendo, pero ahora sobre un espacio ganado. La construcción se debe orientar a no descuidar el carácter innovador, de modelación de realidades implícito en el quehacer del diseño y generar conciencia de la responsabilidad que ser diseñador implica con la sociedad.

Por último, se plantean como posibles líneas de investigación a futuro: recabar datos de ingresos y egresos de todas las carreras en Uruguay para analizar la cantidad de personas por año formadas en diseño a lo largo del tiempo en relación a las ofertas de formación del momento; entrevistar al doctor Julio María Sanguinetti para profundizar en el contexto nacional y las razones políticas que hicieron que comenzara a funcionar el primer instituto especializado de formación en diseño del país; identificar quiénes fueron los referentes extranjeros (principalmente de la FADU, UBA) en el origen de las distintas carreras de Uruguay

y entrevistarlos con el objetivo de indagar sobre la visión que tenían del diseño uruguayo y cómo se produjo su colaboración, y qué referentes tuvieron ellos en su momento.

Un relato siempre implica la inclusión de algunos hechos y la exclusión de muchos otros. Partimos de una inquietud que buscaba resolver con la mayor diversidad de medios a nuestro alcance y con la rigurosidad académica que una tesis de grado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República exige. Esperamos con el presente trabajo generar un aporte a la consolidación de ese edificio que ya no será una catedral gótica como la de Walter Gropius, sino que simplemente deberá, a nuestro entender, saber contener la pluralidad de especificidades que por medio de la cooperación estratégica deberá pensar la forma que tendrá el futuro.

8. LÍNEA DE TIEMPO



9. BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor, Norberto Cháves y María Ledesma. *Diseño y comunicación: teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Bonsiepe, Gui, Silvia Fernández y otros. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. San Pablo: Blücher, 2008.

Cesio, Laura, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann, Mauricio Sterla. "Itinerarios para una cultura de diseño en Uruguay". *Revista de la Facultad de Arquitectura*, N° 13 (Octubre 2015): 50-63.

De Arteaga, Jorge, y Hermenegildo Sábat. *Imprenta As*. Montevideo: (s.n.), 2007.

Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlín: Taschen, 2013.

Frascara, Jorge. *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires: Infinito, 2005.

Galup, Jorge. "El instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de pintura mural". *Revista de la Facultad de Arquitectura*, N° 1 (Diciembre 1958): 47-51.

Instituto de Diseño. <http://www.fadu.edu.uy/idd/instituto-de-diseño/> (citado el 14 de noviembre de 2017)

Julier, Guy. *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Moraes, Ximena, y Gustavo Remedi. *Relevamiento del diseño gráfico en Uruguay. Informe final*. Montevideo: Departamento de Industrias Creativas, 2009.

Müller-Brockman, Josef. *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ORT. "Perfil del graduado". <https://fcd.ort.edu.uy/licenciatura-en-diseño-gráfico/> (citado el 29 de marzo de 2018)

Salinas, Oscar, y Ana María Losada. *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: Designio, 2010.

Sanguinetti, Julio María. *El Doctor Figari*. Uruguay: Ediciones Santillana, 2002.

Sparke, Penny. *Diseño y cultura: una introducción desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Suárez, Victoria. *Una mirada histórica a la formación en diseño industrial. Centro de Diseño Industrial 1987-2009*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2010.

Tomás Maldonado. Buenos Aires-Montevideo-1965. Montevideo: Instituto de Diseño de Facultad de Arquitectura, 1964.

UDE. “Objetivos y descripción”. <http://ude.edu.uy/design-ude/licenciatura-diseno-grafico> (citado el 29 de marzo de 2018)

UTU Artes gráficas. “Breve reseña histórica”. <http://utuartesgraficas.wixsite.com/graficas/copia-de-institucional> (citado el 10 de enero de 2018)

Wikipedia. “Tomás Maldonado”. https://es.wikipedia.org/wiki/Tomas_Maldonado (citado el 16 de enero de 2018)

10. ANEXOS

El proceso de construcción de esta tesis comenzó con una serie de entrevistas semidirigidas, realizadas entre noviembre y diciembre de 2017, a actores vinculados a los procesos de creación de las carrera de diseño en Uruguay. A continuación se transcriben fragmentos de interés.

Cecilia Ortiz de Taranco

Es licenciada en Arqueología e Historia del Arte por la Universidad Católica de Lovania y realizó estudios avanzados en la Facultad de Arquitectura de la Udelar y fue docente grado 2 del Instituto de Historia de la Arquitectura. Escribió el capítulo "Uruguay" del libro *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Es catedrática asociada de Arte y Estética en la Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT.

¿Cómo empezó tu vínculo con el diseño y con la docencia ?

Estudí arquitectura en Facultad (Universidad de la República), aunque nunca entregué la carpeta, o sea que no soy arquitecta, pero hice toda la carrera. En el medio de la carrera me fui a vivir a Bélgica tres años y ahí hice una licenciatura en historia del arte. Por eso mismo no completé arquitectura, porque cuando volví, ya volví orientada a la historia del arte y a la docencia. Y si bien seguí con la formación, claramente no iba a ser arquitecta en el sentido tradicional del término.

Comencé a trabajar en la ORT en agosto de 1994, medio por casualidad, recomendada por una amiga, cuando la ORT todavía no era universidad. Tenía una carrera técnica terciaria en diseño gráfico, que se empezó a armar en 1993. Esta carrera era, a su vez, un corolario de cursos de los programas de computación aplicadas al diseño que habían empezado a surgir. La ORT tiene una matriz muy tecnológica. Desde los comienzos, la ingeniería, y la ingeniería de sistemas en particular, es el centro de su oferta. Si bien ahora tiene muchísimas carreras (en total da sesenta y dos títulos), su origen está muy vinculado con lo tecnológico, con la ingeniería de sistemas. Entonces, cuando empezaron a surgir programas de computación aplicados al diseño, empezaron a dar cursos cortos de esos programas, que en aquella época eran Pagemaker, Photoshop... Incluso las materias se llamaban así. Era absurdo, porque cambiaba el nombre del programa y tenía que cambiar el nombre de la materia. Iba evolucionando con los nuevos programas. Empecé en agosto del

94 a prueba, un semestre y después del 95 ya como integrante del plantel docente. Y en el 96 o 97 fue que la declararon universidad, y ahí cambió todo: cambiaron los programas, los planes, los cursos, las cargas horarias, cambió todo. Arrancó muy asociada a esos programas tecnológicos, pero ya en el 94 era una formación, no universitaria, pero era una carrera.

¿Cuál te parece que fue la motivación para crear la carrera de Diseño Gráfico?

Eso creo que está muy asociado a la idiosincracia de la institución. En la medida en que se planteaba empezar a recorrer el camino de una futura universidad, buscaba responder a las nuevas necesidades que iban surgiendo. Recién ahora, pero de manera lateral, se vincula con áreas del conocimiento más tradicionales. Por ejemplo, la medicina, pero en realidad lo que hacen es biotecnología. Entonces las distintas carreras que fueron surgiendo fueron siempre espacios de oportunidad de las nuevas áreas de conocimiento que iban surgiendo. Y se armó un equipo. Capaz que sería interesante que conversaran con alguno de los fundadores. Maca (Gustavo Wojciechowski), por ejemplo, que estuvo desde el inicio, es diseñador gráfico, está en actividad y todavía es docente acá, o sea que también ha recorrido más de dos décadas en la formación y en este proceso de la carrera, que primero fue una carrera más bien terciaria, después universitaria, etcétera.

Cuando arrancó, ¿quiénes eran y qué formación tenían los docentes?

Venían de otros mundos: el del arte, de la arquitectura, de la ilustración. Muchísimos eran ilustradores que trabajaban en la aplicación de recursos visuales sin el concepto todavía del diseño gráfico. Pero estaban acostumbrados a hacer carteles, a ilustrar libros. Hacían esa tarea del diseñador sin serlo, con poca conciencia disciplinar y con poco sustento teórico. Autoras como María Ledesma y Leonor Arfuch plantean que en el diseño, al ser una disciplina nueva, la teoría recién se está construyendo. Por eso todavía está ese complejo de la identidad de la disciplina. Todavía pasa que a los actuales estudiantes les preguntan con curiosidad: "¿qué es eso que estás estudiando?". Y eso a pesar de que ya son muchos

años de formación universitaria —porque para que una disciplina exista y se sostenga tiene que haber formación universitaria—.

La mayoría de los docentes venía de ese perfil, de ser diseñador sin serlo. Esto chocó un poco con la cabeza ingenieril de la institución.

¿En qué sentido?

Primero, que diseño no es lo mismo que programas aplicados al diseño. O sea, quien simplemente maneja un programa está muy lejos de ser un diseñador. Cuando el diseño empezó a surgir esta idea estaba muy presente, porque en la propia práctica lo que hace la gente es aprender a usar los programas. Y la carrera va peleándose contra esa concepción de que ser diseñador gráfico es saber usar los programas. Esto no pasa solo en el diseño, también pasa en otras áreas. Entonces, al venir los primeros docentes de esa otra dimensión más artística, se cruzó la parte tecnológica tradicional y la matriz de los programas con la concepción del diseño más conceptual, de todo lo que implica resolver un proyecto, encarar una comunicación, más allá de la ejecución técnica. En definitiva, los programas son una herramienta, como el lápiz, la hoja y la tinta. Que revolucionaron, no cabe la menor duda, nadie lo va a cuestionar. Pero si no está la cabeza atrás, poco es lo que se puede lograr. De todas maneras, hay que saber manejarlos.

¿El nombre Diseño Gráfico surgió naturalmente o fue debatido?

En la ORT no hubo debate: fue Diseño Gráfico de entrada. No recuerdo haber participado en ninguna polémica o debate en la ORT sobre eso. Sí en el mundo del diseño. La expresión comunicación visual parecía más abarcativa. Incluso [Josef] Müller-Brockmann publicó a fines de los 90 un libro llamado *Historia de la comunicación visual*, en el que puso sobre la mesa el debate de que el diseño no es solo lo gráfico. En la ORT no recuerdo para nada que haya estado planteado. Por más que lo tecnológico estuvo desde el inicio, pero más como herramientas. Pero se consideró que lo gráfico no tenía por qué ser solo lo destinado a ser impreso. Porque enseguida las páginas web, y todo lo demás, pasaron a formar parte de la formación.

Es probable que haya influido el hecho de que fue la primera. Si hubieran existido otras carreras con otros nombres, probablemente se hubiera discutido. En este caso, Diseño Gráfico era la expresión que parecía la cantada. Los que formaban el equipo y trabajaron para formar la carrera se consideraban diseñadores gráficos.

¿Cuál era la competencia en ese momento?

No había mucha. La carrera fue realmente pionera. Y la única competencia que existía era la de cursos de programas de aplicación. Incluso aunque estuviera BIOS, que no recuerdo exactamente cuándo surgió, y después armara también la carrera de diseño, la competencia estaba más vinculada a la difusión y aplicación de los programas. Como carrera terciaria, no, no había. Por eso rápidamente creció. Fue impresionante; eso sí te lo puedo decir desde la experiencia. Cuando yo comencé, había dos o tres grupos por semestre; y a los tres años había siete. O sea, no había otro lugar donde estudiar eso. Definitivamente la necesidad estaba.

Además fue muy tardía en la región, porque en Argentina —Buenos Aires, Cuyo, La Plata— existen carreras desde los 60. Entonces cuando empezás a ver profesionales universitarios cerca, en realidades muy próximas, realmente empieza a surgir la demanda.

¿Por qué te parece que tardamos tanto?

Qué pregunta... En el 2005-2006, cuando estaba en el Instituto de Historia de facultad, participé un tiempo en el proyecto que pretendía ser la carrera de Comunicación Visual con Bellas Artes. Renuncié en el 2008. Unos años antes integré algunas comisiones, y ya llevaba muchos años de discusión. Ya existía en Bellas Artes la opción en diseño gráfico. Primero es la Licenciatura en Bellas Artes y después como un posgrado. Eso ya estaba funcionando o había empezado a funcionar ahí.

No sé, no sé decirte, honestamente... Uruguay tiene esa tradición de universidad pública muy arraigada, que fue una bandera de la posdictadura también. Todos los que se convirtieron en decanos en la posdictadura habían sido echados en la etapa previa. Entonces hubo casi como una inercia de recuperar lo que había sido interrumpido violentamente. Y

estaba la estructura universitaria de las facultades demasiado consolidada para plantearse cosas nuevas. Recuerdo discusiones como la del Centro de Matemática de la Facultad de Ciencias Económicas, que quería trabajar con el Centro de Matemática de la Facultad de Ingeniería, y parecía que estaban pidiendo algo descabellado. En la universidad pública estaba planteada la idea hacía años, pero vegetaba. En la privada demoró lo que tardaron en ponerla en práctica. Porque la idiosincrasia es la opuesta: acá hacen y después reflexionan sobre lo que hicieron. El equilibrio sería el punto medio. En la Udelar discuten y discuten y discuten. Con todo lo bueno que eso pueda tener, pero muchas veces se paralizan las cosas y una decisión termina llevando demasiado tiempo.

¿Cómo fue el proceso en el que el diseño gráfico pasó de ser una formación que se obtenía de la experiencia a ser una formación académica?

Creo que incidió bastante la Asociación de Diseñadores Gráficos [ADG]. Todos ellos habían logrado nuclearse en esa asociación, que editó un boletín. Jorge de Arteaga fue nombrado, como todo un símbolo, presidente de la ADG cuando se nuclearon, y desde ahí salió el empuje. Y después, el contacto con la ORT, y rápidamente se pusieron a trabajar en conjunto. El empuje vino de ahí, de esa generación que formó la ADG: Marco Larguero, Maca, Álvaro Cármenes. Dela primera camada de docentes, muchos venían de la ADG. Era un núcleo de gente que hacía eso y que podía dar contenido a pensar una carrera. A su vez, tenían vínculo con Argentina, con la UBA [Universidad de Buenos Aires], con lo que pasaba allá, y eso también facilitaba posibles programas.

El hecho de que se asociaran muestra también una cabeza como de “evangelizar” sobre el tema. Eran reivindicaciones de la asociación contar con una formación universitaria, que en los jurados de los concursos de diseño hubiera diseñadores —porque casi todos eran artistas o venían del mundo del arte, y no es lo mismo—, que existieran aranceles establecidos para cobrar un trabajo. La ADG respondía a algo que se necesitaba y luego se extinguió.

Les recomiendo los boletines de la ADG para ver la idea del contexto que se vivía. Es un boletín mínimo: tiene ocho o diez páginas con tapas

muy interesantes, todas de algún ilustrador; por ejemplo, de Hermenegildo Sabat. Y sobre todo aparecen los concursos de diseño que se hacían, las reivindicaciones, muchas de las cuales se fueron concretando. Es un material que revisé bastante justamente para eso: como termómetro de lo que sentían los que hacían la tarea de diseñador cuando fueron surgiendo las carreras. Otra cosa que les recomiendo ver es el catálogo de la imprenta As que se hizo para una exposición en el 2008. Para ver los ejemplos y diseños, porque ahí casi no hay artículos. Hay muy pocos artículos, que narran cómo fue la imprenta, cuándo empezó...

Nos resultó muy curioso la idea de Marcos Larguero sobre que cuando se salió de la dictadura y se cortó el proteccionismo de la producción nacional, empezaron a haber productos nuevos de afuera...

Esa idea fue de Marcos, la conversé pila con él, y me decía que hasta las góndolas de los supermercados cambiaron. Empezó a entrar mucho producto importado, que generó un contraste con lo que se estaba habituado a ver. Marcó una ruptura.

El diseño se abrió camino en la práctica y tuvo que ganar credenciales en un mundo dominado por la arquitectura y la pintura. En lo cultural, no existía. Y todavía le cuesta, por más que se ha avanzado kilómetros. Incluso desde que hice el artículo hasta ahora: por ejemplo, las campañas de la Intendencia [de Montevideo]. Hay cosas que a nivel público ya cuenta con diseñadores y con trabajos interesantísimos. Pero todavía falta.

A final del artículo afirmás que “no se reconoce aún al diseño como profesión específica y necesaria”.

¿Cuál es tu visión actual, doce años después?

Creo que se ha avanzado muchísimo, pero todavía falta. Todavía cuesta, sobre todo a nivel masivo. A nivel de instituciones está un poco mejor. Aunque hay algo que pasa mucho: esa cosa medio política de que en las instituciones públicas lo que se hizo en la administración anterior hay que borrarlo y empezar de cero. Eso tiene que ver con el concepto del diseño. Porque el diseño no es una gestión o un proyecto de gestión con objetivos para el quinquenio. No. Si tomamos gobierno y Estado, el diseño debería

ser estatal. Es algo que va para la institución, que se va acumulando y generando una imagen, por ejemplo de esa institución, que no depende de las administraciones. Igual, en el mundo del diseño vieron que hoy hay ciertas modas, que también son polémicas. Por ejemplo, que cada gobierno tiene una imagen que lo identifica: “es el gobierno de Lula”. Entonces, además de las marcas país, que también es muy controversial, aparece como esa cosa de: este gobierno tiene esta imagen. Claro, el gobierno cambia, entonces la imagen también. Pero el diseño institucional no debería depender del gobierno de turno.

Lo otro que pienso es que se ha avanzado mucho en el área comercial; en el área institucional, bastante. Pero está mucho más retrasada en el área social. En lo que tiene que ver con el diseño al servicio de, por ejemplo, los formularios que tenés que llenar cuando querés sacar el pasaporte (que son ilegibles, no entendés ni lo que te piden) o manuales escolares. Incluso a nivel televisión o internet. Todo lo que tiene que ver con lo no tan rentable, pero que tiene alcance masivo y más repercusiones. Ahí creo que todavía estamos a kilómetros. Que tiene que ver con lo mismo: que todavía no se comprende hasta dónde puede aportar el diseño. En lo comercial creo que sí se ha avanzado mucho. Ahí las agencias de publicidad también han dado su mano. Y hay un montón, muchas trabajan muy bien y son muy emprendedoras, digamos. Creo que eso pasa en el mundo: lo comercial, al ser más competitivo, siempre va más rápido y genera que las empresas recurran al diseño, al marketing y a otras tantas cosas para posicionarse. Pero en otros planos creo que el diseño todavía tiene mucho por recorrer.

El diseño suizo, por ejemplo, desde su tradición vela por otras cosas. Por ejemplo, las campañas de interés público de Müller-Brockmann, creadas para que se respete el tránsito, en contra de la polución sonora, etcétera, y esto es en los años 60. Incluso a nivel publicitario, ellos enfocan la publicidad más como información: pretenden una comunicación objetiva y que el consumidor elija. No son tan persuasivas como las estadounidenses —por ejemplo, la escuela de Nueva York—, que apelan mucho más a las emociones y a la sugestión para aumentar el consumo.

Igual, creo que se ha avanzado mucho. Incluso por el propio hecho de que la población universitaria que egresa de las carreras de diseño gráfico ya tiene más de diez años y empieza a notarse. En aquellos años era difícil encontrar un diseñador, hoy no. Y diseñadores, además, que trabajan para todas partes del mundo.

¿Qué hitos te parecen ineludibles en un repaso de la historia del diseño en Uruguay?

Lo que yo veo es que hay claramente una brecha generacional entre los maestros ex-ADG —Maca, Larguero, etcétera—, que se apoyan mucho más en la ilustración y en lo expresivo, porque vienen de ese mundo más culturoso y artístico, y los egresados más jóvenes, para los que manda lo tecnológico y la propia concepción de pensar el diseño en términos de web, de lo digital. Que es lógica, no contradictoria. Pero se nota la diferencia. Eso lo ves en la forma en que trabajan, en cómo encaran las clases, la docencia. La primera generación ya se está retirando: dos de los tres que formaron parte del equipo inicial ya se jubilaron.

En la planta baja del Ministerio de Transporte, que da a la Plaza Matriz, está la sala de exposición Sáez, por el pintor Carlos Federico Sáez. Quien regentea la sala —se me escapa el nombre ahora— le da mucho espacio al diseño y a la ilustración. Combina mucho las dos cosas: hace muchas exposiciones de viejos ilustradores —hace poco hubo una de Maca; después de otros que son solo ilustradores o artistas plásticos: Carlos Varea, por ejemplo— y hay mucha cosa de diseño, de gente de la generación intermedia, que empezó ilustrando y después trabajando más con las herramientas digitales. Ahí también pueden encontrar material.

Yo no veo identidad en el diseño nacional, la verdad. Tampoco sé si se busca; no sé si es un objetivo, ni si tiene que serlo. Por lo menos no aparece muy claro. Sí aparecen a veces algunas cosas que son clichés: por ejemplo, eso de que todo lo que representa al Estado tiene que ser celeste o la franja de la bandera. Por eso me parece que algunas campañas de la IM son muy valiosas, porque rompen radicalmente con esa idea: desde la casita de “Montevideo, mi casa” hasta las últimas campañas.

Gustavo Maca Wojciechowski

Gustavo Maca Wojciechowski es un reconocido diseñador gráfico que trabaja en el medio desde 1978. Formó parte de la ADG y de la primera generación de docentes de la Licenciatura en Diseño Gráfico de la Universidad ORT.

¿Cómo arrancaste?

Cuando yo empecé a estudiar o a tratar de entender algo, solo estaba la UTU. Estudiaba dibujo publicitario, pero no tenía mucho que ver. Era otra cosa.

¿Tendría que ver con la demanda laboral que había?

No, no necesariamente. Hoy tenés nuevas tecnologías. Todo el mundo digital abre otras posibilidades. Eliminando eso, todo lo otro es más o menos igual. La identidad corporativa, más allá de que cambiaron las herramientas, esencialmente es lo mismo. La parte parte editorial también, ahora está InDesign, pero conceptualmente es lo mismo. No tiene ninguna diferencia. Mejoraron los papeles, mejoraron las tintas, mejoraron los sistemas de impresión. Digitalmente resolvés todo mucho más rápido. En un libro antiguamente tenías que poner los numeritos uno a uno. Hoy por hoy, en una acción, InDesign los pone todos exactamente en el mismo lugar. Pero conceptualmente es lo mismo.

La primera carrera es esta de acá, que empezó con un perfil informático muy fuerte, porque viene de la ingeniería de sistemas. Y los docentes que había estaban especializados en esa área, o eran arquitectos, o artistas plásticos. Sobre todo ahí trabajó mucho Álvaro Cármenes, en la redacción de los primeros planes de estudio, y Virginia González. Son los que cranearon el primer plan de estudio. Ellos son arquitectos. Álvaro, antes había sido artista plástico, grabador, sobre todo con metales. Luego empezaban a incorporarse otras personas a la carrera, sobre todo Marcos Larguero. Y hay un momento en el cual se genera el plan de estudio que está ahora. Hubo un momento en el cual se nombraron catedráticos. Éramos tres los catedráticos:

Álvaro, Marcos Larguero y yo. El que nombró a los catedráticos fue Álvaro, que era el secretario docente en ese momento y formó el equipo. Marcos Larguero y yo éramos socios. Obviamente nos llevábamos bien y formamos un equipo de trabajo. Yo ya había sido compañero de Álvaro en Estudio y Grabado. Teníamos un conocimiento mutuo bastante profundo. Cada catedrático se dedicó a una parte de la carrera. Marcos, a toda la parte de identidad; Álvaro, a las materias iniciales y yo me quedé con el tronco de Diseño Editorial, Tipografía y Persuasión. Ese es el esquema. En 2002 se hace un nuevo plan de estudio. Ahí trabajamos los tres catedráticos, más el nuevo secretario docente, que es Óscar Aguirre, y cada catedrático con sus docentes. Ahí planteé la incorporación de Tipografía I, II y III.

Hablaste de que al principio tenía un perfil más tecnológico, pero actualmente la carrera está en la Facultad de Comunicación y Diseño. En ese momento, ¿en qué facultad estaba la carrera?

Cuando se genera Diseño, creo que paralelamente se genera Comunicación. Como originariamente esto viene de la ingeniería de sistemas, la carrera tenía mucho de informática. O sea, la carga horaria del laboratorio era mucho mayor que la de taller. Con el nuevo plan de estudio lo que hicimos fue reducir al mínimo la parte de laboratorio, en el entendido de que Photoshop lo vas a entender cuando lo necesites, Illustrator también y así sucesivamente. Le dimos al tronco proyectual mucha más importancia que a las herramientas.

¿Cómo comenzó tu vínculo con el diseño, en un momento en que la conciencia disciplinar no era común?

No tenía ni la más remota idea. En realidad, yo dibujaba, todo el tiempo. Hice una primera exposición de dibujos y me hice hacer una especie de afiche, con un dibujo; lo mandé a imprimir y cuando lo vi salir —estaba en la imprenta cuando se hizo, un dibujo de una tinta, lineal— y que no había ninguna diferencia con el original, dije: “pah, esto me gusta mucho”, sin saber que eso era diseño, ni nada. Paralelamente, como dibujaba, algunos amigos me pedían dibujos para revistas o carteles. También empecé a hacer algunas carátulas de discos y de libros. Cuando

estaba en el liceo, estaba muy fascinado con todo el mundo musical, y hacer una carátula de disco era algo maravilloso. Tuve la suerte de hacer muchas carátulas, e incluso hacerles carátulas a bandas que yo escuchaba en su momento, que eran mis ídolos: [Rubén] Rada, [Eduardo] Mateo, Diane Denoir, Urbano [Moraes], [Daniel] Viglietti. Se fue dando solo. En determinado momento me dieron trabajo en una imprenta, como operario, no como diseñador, lo que me permitió pasar por todas las partes de una imprenta: el encuadernado, la impresión, el guillotinado y el diseño. Ahí empecé a entender cómo era el asunto. Siempre cuento que, cuando hice la primera carátula de disco, no sabía que podía ampliar y reducir, no sabía que podía cortar y pegar. Entonces, empecé a dibujar en tamaño 1:1, y cada vez me equivocaba tiraba y empezaba de nuevo. Lo hice como quince veces. Hice el dibujo al tamaño, dejé el espacio para la tipografía, fui a la imprenta y dije que quería una letra común. Ni siquiera sabía cómo se llamaba.

¿Cómo llegaste a la docencia?

Antes de la ORT yo ya había tenido una experiencia docente en un proyecto financiado desde el exterior en el que dábamos clase de fotografía y diseño a asociaciones sociales, como La Casa de la Mujer de La Unión y a algunos sindicatos. Era gente que hacía diseño sin ser diseñadores y que nunca iban a tener dinero para pagar a un diseñador que les hiciera el boletín o el afiche del gremio. Lo que les dábamos eran algunas recetas de cómo manejar recursos básicos de tipografía, fotografía, composición, estructura. Duró tres años, hasta 1988. Eran proyectos que generalmente los exiliados se traían del exterior y la idea era que luego se autofinanciaran, pero como trabajábamos con agrupaciones que no tenían recursos, nunca se llegaron a autofinanciar. Estuvo muy bien en principio, porque cumplió funciones que estaban buenas. En ese momento se hablaba de diseño, pero poco. Después, acá se arrancó primero con una tecnicatura; después se pasó a licenciatura, que ahí es donde sí hubo un cambio importante.

¿Ahí fue cuando entraste vos?

Yo entré en el momento en que pasó de tecnicatura a licenciatura. En el 96-97. Originariamente tenía

siete semestres. En el séptimo semestre se inventó un octavo. Los chicos del séptimo semestre estaban con una calentura de novela. Ahí lo que se hizo fue un proyecto final. Yo daba la materia del proyecto final, que se llamaba Diseño Profesional —un nombre estúpido, pero, bueno, era así—, y una materia que se inventó, que se llamaba Páginas Web, que nadie tenía muy claro qué era. Para empezar, se podían usar solo dos tipografías. Era una cosa muy primitiva, que el docente tampoco tenía muy claro. Hoy es impensable un diseño que no tenga web.

¿Por qué se le ocurrió a la ORT que tenía que incluir Diseño en su oferta?

Yo no estuve en ese tiempo. Incluso, cuando se fundó la ADG, la Asociación de Diseñadores Gráficos, vino [Eduardo] Hipogrosso a hablar con nosotros porque tenía el objetivo de hacer esa carrera, nos contó su idea y no fue muy bien recibida. Porque no era una carrera de diseño, sino de informática. Eduardo Hipogrosso es ingeniero. Se visualizaba que eso podía ser un nicho posible, pero se visualizaba desde la informática. Porque el boom de la computadora en ese momento era algo maravilloso. Era la época de las primeras Mac, esas que ya tenían mouse, etcétera.

¿En qué momento llegó la primera Mac a Uruguay?

Eso habrá sido en el 85-86. Estamos hablando de tecnología de punta mismo. Antes de eso lo que estaban eran las Composer, que eran como una máquina de escribir eléctrica, y se le colocaba una bolita que tenía tallados los caracteres que se giraba al lugar correspondiente y golpeaba sobre una cinta, como en la máquina de escribir. Tenías eso para texto y después tenías fotocomposición, con letras transferibles, para los títulos. También había otra forma que era una ruedita con las letras, que iba girando y pasaba una cinta que imprimía. Pero eso no tenía ni tildes ni la vírgula de la ñe, que había que dibujarla a mano. Una vez me olvidé y salió feliz ano nuevo. Después quisimos registrar la vírgula, pero quedaba por cualquier lado. Un desastre.

¿Por qué pensás que el diseño dejó de ser un conocimiento obtenido por medio de la experiencia y pasó a ser conocimiento formal?

Porque notábamos carencias y porque cualquiera se compraba una computadora y hacía diseño. Había una gran confusión en cuanto a qué es diseño. O sea, tenías una plata, te comprabas un PC y hacías diseño. Entonces, en el mercado empezó a haber cualquier cosa, cualquier porquería. Una de las primeras cosas que hacía la ADG era tratar de que los concursos de diseño estuvieran bien armados. Y que ya no hubiera tantos arquitectos, publicistas y artistas. Eso durante un tiempo lo pudimos mantener, se fijó un arancel básico, se generaron una cuantas cosas. Por ejemplo, algunas agencias de publicidad les prohibían a sus empleados ser socios de ADG. No querían que recibieran el boletín, porque tenía una sección que se llamaba "Encuentre las diferencias", en la que mostrábamos los plagios que se hacían en el medio local a diseños extranjeros. Entonces, claro, dejabas en evidencia que estaban estafando a los clientes. El logo de Cutcsa es levantado, por ejemplo. El logo de La Pasiva también.

¿Cuál era la temática de los boletines de ADG entre 1991-1993?

Tenía un reportaje a un diseñador, traía información nacional e internacional de lo que pasaba en ese momento y algunas notas un poco más teóricas. En el entendido de que mucha teoría de diseño no hay. La mayor parte de los libros de diseño son libros de figuritas.

Desde el punto de vista gremial, ¿tuvieron algún logro?

Sí, hubo varias cosas. Descuentos importantes en papelerías, en insumos de informática... Y hacer visible la profesión, sobre todo.

¿Organizaron exposiciones?

Sí, hubo varias exposiciones. Alguna retrospectivas; otras internacionales, que se trajeron. Se organizó también Icograda [International Council of Design], en Argentina y Punta del Este, a la que fue [Shigeo] Fukuda.

¿En qué año fue?

En el 96. Esa fue la última gran acción de la ADG, que estaba bastante desmembrada. Había tres o cuatro integrantes; yo ya no estaba. Se empezó a disgregar

porque todo el mundo tenía que trabajar. La ADG además funcionaba en la oficina de Jorge de Arteaga. Paralelamente, nosotros armamos el estudio Barra/Diseño, que era ahí. Entonces se empezó a disgregar.

De Arteaga es un persona recurrente en la historia del diseño nacional.

Sí, claro, porque él fundó la imprenta As. Vendía diseños en forma de impresos. Ahí estaban Carlos Pieri, Hermenegildo Sábat, Cholo Loureiro, Ajax Barnes y Antonio Pezzino. Ese es el equipo original. Después fueron pasando Carlos Palleiro, Bebe Prieto, Washington Algaré, Álvaro Armesto.

¿Por qué se sabe tan poco de esto?

Primera cosa, porque Uruguay habitualmente no tiene memoria. No hay mucho registro de nada. De la imprenta As lo que hay es el catálogo de la exposición, que está muy mal impreso. Hubo varios problemas de impresión, porque se escanearon originales, por ejemplo, discos de vinilo con el sobre de náilon. Entonces está todo manchado, las paletas de color estaban totalmente cambiadas. Incluso hay algunos errores, como adjudicarle a un diseñador cosas que son de otro. Hay varios errores. Jorge ya no estaba muy bien. De todas maneras, búsqenlo, porque tienen que tenerlo. Y no va haber otro. Porque ese archivo se perdió. Podrá haber algunas cosas, pero... Cuando vayan, no pidan "imprenta As", porque no lo van a encontrar; pidan "Gigi". Porque la carátula es un afiche de Gigi. Los libreros piensan que el libro se llama Gigi.

¿Porqué te parece que esto no es de conocimiento popular?

Primero, pasó un tiempo. Y al no haber registros... Una de las cosas que hacían ellos era ahorrarse las películas. O sea, antiguamente tenías el original en papel, tenías la película y tenías la chapa. Ellos dibujaban directamente sobre la chapa. Obviamente, no podés borrar. Eran tipos muy capos. Bueno, Hermenegildo Sábat es un dibujante extraordinario y Ajax Barnes es otro anormal.

¿Ves algún límite entre los términos diseño gráfico y diseño de comunicación visual ?

Comunicación visual puede ser más abarcativo, en el entendido de que podés abordar otras cosas, pero diseño gráfico también es válido. Pienso que se usa diseño de comunicación visual, sobre todo, para diferenciarse de lo que ya está.

Ahora que ya pasaron varios años desde que existe formación en diseño, ¿notás diferencias?

Para empezar, hoy ya casi no existe el cliente que te pide que por favor le hagas un logo. La palabra diseño ya está incorporada. Cualquier empresario sabe que necesita diseño. Eso lo generaron las carreras de diseño. Sobre todo esta, porque fue la primera. De alguna forma, impusó la marca "diseño". Puede haber algún despistado todavía, pero en el imaginario colectivo está incorporado. Y que exista una carrera hace que eso sea profesional, serio, que no es un loquito que se pasa dibujando.

¿Tuviste algún diálogo con la UDE, que también empezó su carrera de diseño en los 90?

No. Ahí estaba Franca, que es la italiana que vino al Centro de Diseño y después se fue para la UDE.

¿Qué percepción tenían del CDI?

Veíamos con buenos ojos su llegada. Porque venía de afuera y porque traía otra cosa. Estaba más vinculado al diseño industrial, sobre todo, entonces como que no me tocaba tanto. A algunas otras personas sí las tocaba más. Por ejemplo, a Marcos Larguero, porque ha trabajado mucho empaques. Los empaques son una cosa que está bastante más cerca del diseño industrial.

Luis Taboada

El arquitecto Luis Taboada fue docente en la Facultad de Arquitectura y el primer decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UDE.

¿En qué año la Universidad de la Empresa (UDE) abrió su primer carrera de diseño?

La UDE abrió y se certificó como universidad cuando salió la ley de universidad privada, en el año 1995. En 1996 se creó la universidad y nació con tres facultades: la de Diseño, la de Ciencias Agrarias y la de Ciencias Empresariales. Con una asimetría muy grande, porque la de Ciencias Empresariales ya venía de un instituto que daba formación en todas las carreras del área de administración y marketing. Ciencias Agrarias venía del Instta, que era un instituto que enseñaba una carrera agropecuaria, muy limitada. Y la Facultad de Diseño se creó de la nada. Fue en el año 97

Sabemos que fuiste el primer decano de esa Facultad de Diseño. ¿Cómo te vinculaste con a docencia?

Soy arquitecto egresado de Udelar. Yo ya estaba en la docencia, porque en Facultad de Arquitectura entré en el 81 y en el 82 empecé una ayudantía en expresión gráfica. Después hice una carrera docente, de muchos, muchísimos años. Trabajé en el Instituto de Diseño.

¿En qué años trabajaste en el Instituto?

Fue en la década del 80. Después también trabajé dando clase en los talleres. Trabajé muchos años en la docencia. Entonces, en virtud de eso, me convocaron para hacerlo.

¿Cual era la motivación de la UDE para abrir una Facultad de Diseño?

En ese momento, el Centro de Diseño Industrial, que era el único antecedente y que había quedado como encapsulado, fuera del sistema. Pero tenía una demanda tremenda. Se presentaban todos los años doscientas personas para dar un examen de ingreso y después quedaban cuarenta. Si hay ciento sesenta potenciales

alumnos que quieren estudiar una carrera y no pueden, hacemos una carrera para esto. Esa fue la base del razonamiento. El diseño no tenía lugar en ningún otro lado. Ese mismo año también la ORT creó su carrera de Diseño Gráfico, una licenciatura de cuatro años.

¿Qué referencias tuvieron en cuenta para crear la carrera?

La carrera de UDE no era de diseño gráfico. Nunca fue. Era una licenciatura que se llamaba Licenciatura en Diseño Aplicado, que tenía una parte de diseño gráfico y una parte de diseño industrial. Fue el planteo original. Franca Rosi fue decana de esa facultad muchos años, después de que yo me fuera en el 2005. Yo estuve unos diez años trabajando en esto. Cuando me fui, quedó Franca Rosi, que estuvo un tiempo. Pero en la formulación inicial de la carrera también tuvo que ver, porque para abrir una carrera dentro de la nueva ley, había que pasar unos controles y para eso había auditores externos. Franca Rosi fue auditora en UDE. El auditor estudia tu malla de materias, tu programa, tu plan de estudios, y te hace sugerencias o te dice “esto no va” o “esto es inaceptable”. O “esto está todo mal, empezalo de nuevo”. No fue el caso. Ella hizo algunos aportes.

Ella vino al Uruguay desde Costa Rica. Ella es arquitecta; no tenía mucho que ver con el mundo del diseño. Pero se vinculó con esto en Costa Rica, dejó allá una carrera funcionando y vino para acá. Y le dio una impronta muy fuerte. De tal manera que ella estuvo cuatro o cinco años de directora, pero la gente diez años después seguía pensando que ella era la directora de todas maneras. Era un personaje con mucho carisma, con mucha llegada. Ella después se alejó de todo ese tema. Apareció cuando fue la auditoría y volvió a aparecer cuando yo me fui y quedó ella en el decanato.

Otro de los auditores era de la UBA [Universidad de Buenos Aires], no recuerdo el nombre ahora. Tuve que ir a Buenos Aires, verme con él. O sea que de alguna manera estábamos tranquilos. Otro fue de la Facultad de Arquitectura.

¿Fue alguien del Instituto de Diseño?

Nadie del Instituto de Diseño. No me acuerdo de quién fue. Pero me llamaba la atención porque no

tenía nada que ver con este mundo. No sabía nada del tema en sí, pero obviamente sabía de educación.

¿Qué origen tenían los primeros docentes?

Salieron la mitad de la Facultad de Arquitectura y la mitad del Centro de Diseño Industrial CDI. Eran pocos, eran muy pocos. Yo creo que hasta el día de hoy sigue siendo difícil conseguir profesores. No creo que haya variado mucho.

¿Cuál era el rol del Instituto de Diseño cuando trabajaste en él?

Yo no trabajé en el Instituto en el área de investigación. En aquel momento la cátedra de Expresión Gráfica formaba parte del Instituto de Diseño. Entonces, todo lo que era la preparación de los cursos, y todas las actividades que no eran estrictamente de dar clases se hacían en las instalaciones del Instituto. Yo trabajaba dando clases, básicamente. Preparábamos exposiciones, manuales para los cursos, publicábamos libros, pero no hacía investigación. Igual estábamos al lado de los tipos que hacían investigación.

¿Ese curso de Expresión Gráfica era una materia curricular de la carrera de Arquitectura? ¿Qué tan importante era?

En aquel momento, cuando empecé a dar esos cursos, el primer año de facultad no tenías taller, entonces la materia más importante era esa. Como que concentraba toda la energía. Era el equivalente al taller. Después eso tuvo varias idas y vueltas: se agrandó, se achicó, se fusionó, se desfusionó con el taller; tuvo muchos ensayos. Era una materia super importante.

¿Abordaba más allá de las técnicas de representación?

No, pero se le daba una importancia muy grande a la técnica de la representación. La materia debería haberse llamado Dibujo, pero tenemos tanta dificultad para llamarla con un nombre sencillo. Era dibujo, la materia fue siempre dibujo. Después le pusieron Medios y Técnicas de Expresión. Ahora ya no existe más. Bah, capaz que aparece con otro nombre. Pero una exageración total, porque podés pensar: "voy a aprender cine". Nunca pudo tener un nombre sencillo.

La simplicidad es algo que se nos escapa. Nuestra sociedad es así, nosotros somos así. Los nombres sencillos nos parecen poco.

Cuando abrieron Diseño Aplicado, ¿qué repercusión tuvo?

Te diría que los primeros dos años costó implantarlo, porque incluso el público que iba al CDI era muy segmentado, muy especial. No era una carrera popular. Pero después tuvo un pico de popularidad la carrera en sí. Dos años después, abrimos la Licenciatura en Diseño de Indumentaria, que tenía algunas materias del ciclo básico en común. Eso le dio mucho movimiento. Estabas en un ámbito más abierto, con gente distinta. Estuvo bueno eso. Lo otro que hicimos después fueron carreras cortas, que eran más instrumentales. Había una carrera corta de diseño gráfico que tenía mucho la parte instrumental. Después hicimos otra, que era Analista en Publicidad, que iba hacia los contenidos, que también estuvo buena. Ahí se empezó a completar una malla de materias y carreras cortas.

Igualmente, la figura del diseñador y el diseño en Uruguay no quedó nunca completamente incorporada. ¿Qué pensas de eso?

Un arquitecto, por suerte, no...

Bueno, pero lo que pasa es que los arquitectos existen desde mucho antes que los ingenieros incluso. Los ingenieros son del siglo XIX. Los arquitectos tienen dos mil quinientos años. Obviamente, no tenés nada que explicar.

Una de nuestras hipótesis es que, a partir de que existe la enseñanza oficializada en diseño, podemos esperar que de aquí a unos años sea una disciplina más reconocida.

Claro, está mucho más implantada ahora que antes. Cuando empezamos, teníamos que explicar todo. "Pero ¿vos de qué laburás exactamente?" Era muy difícil. Igual, sigue habiendo algo de eso. Estuvo bien que el CDI se implantara en la Facultad de Arquitectura, porque se sumó al sistema educativo terciario. Esa cosa aislada era rara... No es que funcionara mal. Pero la estructura administrativa que tiene la universidad es monstruosa. La universidad es un monstruo que

maneja millones y millones de dólares, entonces tener una unidad más es algo que maneja con cierta fluidez. Aquello estaba solo, dependía del Ministerio de Educación y Cultura. Le sacaban un poquito de recursos y la liquidaban. El CDI siempre estaba peligrando. Que se haya integrado a una estructura mayor está bueno. Pero no sé hasta qué punto se ha integrado o no se ha integrado.

Porqué pensás que fue tan tardía la aparición de carreras de Diseño con respecto a la región?

Y la Facultad de Arquitectura nunca quiso reconocer la existencia de otra cosa que no fuera la propia facultad. Sobre todo, porque tenemos un modelo universitario que es el modelo napoleónico. Hay tres modelos básicos de universidad. La nuestra está diseñada sobre el modelo de Napoleón. El foco de las universidades napoleónicas es que un tipo se reciba de algo que sirva para algo. Ahí se crean todos los politécnicos. Y la Facultad de Arquitectura nació de eso, como la Facultad de Medicina o cualquier facultad. Las universidades más abiertas, como las viejas universidades inglesas, tipo Cambridge, culturalmente son más abiertas, porque nacieron de tipos que estudiaban cosas que no tenían aplicación práctica —filosofía, religión—. El objetivo era la formación del individuo. En una facultad de esas características, con ese modelo más abierto la inserción de esas cosas habría sido muy positiva, porque te abre la cabeza a todo. Porque además en el mundo las cosas están conectadas. Se han hecho muchos esfuerzos para abrir esa mentalidad, pero el modelo napoleónico se ha comido todo.

Es como más comercial, más fabril..

Sí, Napoleón lo hizo por otra razón. Lo hizo por una razón política. No quería tener opositores, y se daba cuenta de que los opositores salían siempre de la universidad, de la universidad tradicional, que era antinapoleónica. Entonces le hizo una reforma. Incluso creó los institutos de formación docente para formar a los docentes desde cero. En realidad, un genio. Se hizo famoso por perder la Batalla de Waterloo, por el frente ruso. Pero leés su ley de educación, que la redactó él de su puño y letra, y hoy no pueden ni redactar los

comentarios sobre una ley. Finalmente, concibió una ley que hoy en día se sigue aplicando.

Para entender el rol que ocupó el IdD de la Facultad de Arquitectura en el origen de la LDCV, entrevistamos al actual director, Fernando de Sierra, y a Nella Peniza, profesora adjunta del equipo docente de Diseño y Comunicación del instituto. Ambos formados en Arquitectura y vinculados a la formulación de la carrera.

Fernando de Sierra

¿Cómo empezó tu vínculo con la docencia?

Entré en la facultad en 1979 y tenía un grupo de compañeros de generación que, entre comillas, dibujábamos bien. Éramos ocho o diez que andábamos bien con el dibujo de arquitectura. Entonces en 1981 nos invitaron a ser grado 1 de lo que en ese momento se llamaba Expresión Gráfica (que después fué Medios y Técnicas de Expresión). Ahí entramos a la docencia. En el 97 me presenté al llamado para profesor titular grado 5 del Instituto de Diseño (IdD).

Conocía el funcionamiento interno del instituto y un poco su historia porque Expresión Gráfica dependía de él. El instituto había trabajado históricamente en temas vinculados al paisaje, el tratamiento del vegetal como elemento de composición arquitectónica y del espacio urbano. Había trabajado en temas de diseño de equipamiento. Por ejemplo, en la década del 60, más o menos, se diseñó un sistema de equipamiento para escuelas, para inundaciones, sistemas de equipamiento de emergencia, o sea, de bajo costo. Era todo una línea que había desarrollado el Instituto.

También el instituto era, dentro de la facultad, la referencia cuando había que hacer algún planteo de sistemas de información, cartelería, y afiches de eventos. El IdD abarcaba todas las cuestiones periféricas a la arquitectura que no tenían una correspondencia con la currícula de la carrera.

Entonces lo que hicimos fue reordenar eso tratando de aprovechar las capacidades que ya estaban instaladas definiendo tres programas de investigación: espacio exterior y equipamiento,

espacio interior y equipamiento, y comunicación visual. En esos tres programas canalizábamos todo y tratábamos de proyectarlo a cosas nuevas.

¿Ya se llamaba Comunicación Visual?

Si, fue un laboratorio inicialmente, más que un programa, porque la diferencia con los otros programas es que ahí hacíamos producción de cosas. Ya ahí entraron Nella Peniza, Marcelo Gualano y Andrés Richero. Era un grupo más bien chico —los otros programas eran más grandes— y teníamos un vínculo que surgía de una relación personal, pero que tratamos de hacer institucional, con Gustavo Vera Ocampo, que estaba en la parte de producción cultural, difusión de eventos, cartelería, etc. Entonces hicimos lo que en aquellos momentos llamábamos el Laboratorio de Comunicación Visual.

En esa estructura del instituto, fue que creció la idea de las nuevas carreras. Las carreras son las mismas que los programas.

¿Porqué te parece que la idea de la carrera de diseño de comunicación visual surge en el contexto de una Facultad de Arquitectura?

Cuando ya estábamos con el tema de las carreras, investigando, nos dimos cuenta de que en general (a nivel mundial o por lo menos regional) las carreras de diseño gráfico salieron de las carreras de arquitectura. O sea, el origen son las carreras de arquitectura.

La carrera de arquitectura te daba elementos de composición, de cara, de color, manejo de proyectos, cómo evolucionar una idea. Todo eso, de alguna manera, funcionaba en la lógica de gestar las carreras de diseño gráfico. Había mucha gente idónea que trabajaba en diseño gráfico que había estudiado arquitectura. En la UBA (Universidad de Buenos Aires) fue así. Después conocimos experiencias en Brasil, en Venezuela y en otros lados.

¿Que otras motivaciones tuvieron para crear la LDCV?

Acá no se enseñaba en ningún lado. Bueno, en el Centro de Diseño Industrial (CDI) aprendías algo de diseño gráfico, pero no era una carrera. El título no era ni de diseñador gráfico ni de diseñador de comunicación visual. En Bellas Artes, muchos artistas

plásticos se dedicaban al diseño gráfico porque era la forma de vivir.

Nosotros teníamos atraso en relación a otros países. Parecía raro que un país como Uruguay, que tiene una educación pública fuerte, no tuviera educación pública en esos temas. Y después lo que está la base del planteo es que todas son disciplinas proyectuales, Nosotros entendíamos —seguimos entendiendo— que todas las carreras —la de paisaje; la de comunicación visual; la de interiores, a pesar de que no esté funcionando; la arquitectura, obviamente— tienen en común las herramientas del proyecto como forma de pensamiento y de transformación material del arte, a distintos niveles. Todos lo que estábamos trabajando en esos temas funcionábamos de manera similar, entonces dijimos por qué no aprovechar toda la capacidad que tiene históricamente la Facultad de Arquitectura para trasladarla a las nuevas carreras. Inclusive, si ustedes miran los programas iniciales de estas carreras — que nosotros sabíamos que eran imperfectos, pero entendíamos que lo más importante era empezar a tener enseñanza formal sobre el tema—, todos tienen una estructura similar a la de la carrera de Arquitectura, que eran las tres áreas: el área de proyecto, el área de teoría e historia y el área tecnológica. Las materias eran de esas tres columnas, en todas las carreras. Pensando en que en un momento iba a ser lógico el trasvasamiento entre una y otra, que todavía no se ha dado, o se ha dado mal, pero podría darse. Y sería lógico que se diera, porque aparte hoy lo que sucede es que tenés una facultad con cuatro carreras que no tienen vínculo entre ellas.

¿Por qué Comunicación Visual, y no Diseño Gráfico?

Se pensaba en trascender a la idea del diseño gráfico como pieza única y la comunicación visual nos permitía pensar más en sistemas de comunicación gráfica.

¿Por qué te parece que el diseño de comunicación visual debía pasar de ser algo que se obtiene de la experiencia a ser algo que necesita formación universitaria?

Primero, creo que si no tenés formación universitaria, no tenes desarrollo, no hacés crecer el tema a nivel

de la sociedad. El hecho de que haya gente que tenga formación y salga a vivir de eso que sabe hace que el tema se instale en la sociedad. Es bien claro en el diseño de equipamiento, con los locales que venden muebles. Cuando nosotros empezamos, que hicimos algunos contactos, todo el mundo se dedicaba a hacer muebles, que los hacía un carpintero como se le ocurría, o como copiaba de revistas de otros lados. Cuando preguntabas por qué no contrataban a un diseñador, no lo veían como redituable. Entonces, todo el diseño de muebles estaba aplastado, estancado en el oficio del carpintero. Cuando vos largás gente que está formada en diseño de equipamiento, en diseño industrial, en diseño de muebles, esos tipos empiezan a ser promotores del tema. Se supone que todas las carreras lo que hacen es mejorar las condiciones de vida, en algún aspecto. Entonces quienes montaron un taller, hacen sus propios diseños y los venden, o presentan diseños en ferias internacionales y después los producen, generan mejoras en el área, y eso se traduce en mejoras en la población, en la sociedad. El diseño entendido así, obviamente, mejora la calidad de vida de la gente. Yo creo que es lineal. Cualquiera de las carreras, al tener gente formada en el tema, incide positivamente en lo que se produce, y eso directamente en la gente. En la arquitectura es así: con mejores arquitectos, la gente va a vivir en lugares mejores, más sanos, iluminados y ventilados, mejor distribuidos, más cómodos. Y así sucede con todo.

Nella Peniza

¿Cómo comenzó tu vínculo con la Facultad? ¿y con el diseño?

Entré a la facultad en 1981 y me faltan cinco materias para recibirme de arquitecta, que nunca terminé. Después del viaje no seguí con la carrera. Fui docente de taller muchos años. Mi vínculo con el el diseño comienza por una posibilidad de trabajo en el diseño de la Guía del Tercer Mundo, que trabajaba con la agencia holandesa que trajo las primeras computadoras macintosh.

¿Cómo te vinculás con el Instituto de Diseño (IdD)?

En facultad estaba la tradición de que siempre que había que hacer algo de diseño (un diploma, afiche, publicaciones, etc) se lo derivaba al IdD que coordinaba con la asignatura Expresión Gráfica.

Más adelante, Fernando de Sierra presentó, como director del IdD, un proyecto con fuertes líneas de investigación en el desarrollo de tres áreas: Comunicación Visual, Paisaje y Espacio interior y equipamiento. Internamente se cubrieron rápido las de Paisaje y Equipamiento pero el área de gráfica no existía. Entonces se hizo un llamado con el que entré a trabajar en el área de investigación en comunicación visual.

En ese momento absorbimos, con el Laboratorio de Comunicación Visual, toda la producción del instituto. Fue ahí que se empezó a trabajar en hacer la producción del instituto como un sistema con afiches publicaciones, logo y web normalizados. Empezamos a trabajar entonces en la primera sistematización de Facultad.

¿En ese contexto surge la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual?

Si. Desde ahí, siempre pensamos que la facultad tenía que tener enseñanza en distintas escalas, siempre con una misma cabeza de proyecto y distintas destrezas. A medida que se iba complejizando el mundo, la idea de que el arquitecto diseña desde la fachada hasta los cuadros quedaba obsoleta. Desde el IdD, se empezó a promover la idea de enseñanza formal en todas las escalas del diseño y se piensan tres carreras: diseño interior, paisaje y comunicación visual.

A partir de ahí comenzamos a pensar cómo formarnos y presentamos una primer idea de carrera con lo que nos dan la primer financiación en la Comisión Sectorial de Enseñanza para poder prepararnos y estar en condiciones de crear una carrera. Hicimos unos cursos de formación con docentes de argentina que nos contaban cuales eran las lógicas de enseñanza en la carrera. Para estos talleres invitamos a un montón de gente que tuviera ganas de formarse.

Entonces ¿fue Argentina la principal referencias que se tuvo en cuenta para crear la LDCV?

Si. La principal referencia regional es la FADU de buenos aires, cuándo la Facultad de Arquitectura diversifica su propuesta con Diseño Industrial y Gráfico a mediados de los 80. Ese fue el antecedente directo con el que trabajamos para crear la LDCV desde el IdD.

Acá el diseño siempre estuvo muy monopolizado por Bellas Artes. La mayor parte de los vinculados al diseño (que hacían todos los afiches, discos, libros, diarios), estaban vinculados a ADG y si habían tenido vinculo con educación formal, era con Bellas Artes.

¿Cómo siguió el proceso de la LDCV?

En 2005 se aprueba el plan de estudios pero no se financia. Entonces con la aprobación salimos a buscar presupuesto. En una primera instancia no entré en los proyectos financiados y en el 2008 volvimos a presentarla teniendo en cuenta que la línea política universitaria era la de integración de servicios, entonces debíamos presentar un proyecto que sea interservicios para que fuera aprobado. El primer socio fue la LICOM que estaba recién empezando pero nos piden que incluyamos también a Bellas Artes. Ya existe una carrera de diseño gráfico en Bellas artes, la nuestra no es la misma carrera, incluye diseño gráfico pero desde un encare proyectual. No es que udelar tiene dos carreras iguales en distintas facultades. En ese momento conseguimos la financiación por tres años. (Se pelió mucho para que no se aprobara como "experiencia" sino como carrera).

En el primer año de la carrera se anotaron 450 personas y había cupo para 150. La necesidad existía. El tema del presupuesto sigue siendo una tranca para el crecimiento.

Después de todo ese camino recorrido, ¿cómo ves el rol del diseñador actualmente?

El rol del diseñador se va a ir afianzando a medida que haya más masa crítica. Así como se logró que sin la firma de un arquitecto no se construya una casa, el diseñador tiene que apuntar a lo mismo.

Nosotros con la carrera intentamos, inspirados en el ciclo básico común de la uba, tener un primer año común buscando que la formación fuera lo más transversal posible, acorde a este mundo en el que cada pocos años cambias de trabajo. Formación

transversal para después te especializarse con posgrados y planes de educación permanente según interés.

Para una carrera de diseño es fundamental la gente joven porque tiene una sensibilidad especial y una necesidad de estar en contacto con la realidad efímera y mutante. En la escala de trabajo, muchas veces por no poder tener un equipo multidisciplinar terminas haciendo todo. Eso te obliga a darte cuenta que en tu propia formación no sos consciente de todas las cosas que resuelves cuando haces un proyecto. Si tu vocación es estar en un equipo multidisciplinar con varias escalas ¿a que deberías dedicarte? El diseño es complejo porque es para el ser humano, entonces es imposible que puedas abordar algo desde un único punto de vista. La educación debería dar la posibilidad de trabajar en equipos multidisciplinarios. La universidad debe tener un enfoque donde plantea cosas desde la ética, la responsabilidad social, etc. Es necesario ser consciente de la importancia de los equipos multidisciplinarios cuando se trabaja modificando/en el habitar.

Gustavo Vera Ocampo

Gustavo Vera Ocampo es arquitecto por la Facultad de Arquitectura (Udelar). Fue cofundador de la revista *Elarqa*, publicación sobre arquitectura que buscaba apoyar la idea del diseño como un todo. Estuvo relacionado al origen de la LDCV, y el vínculo con su hermano, Javier Vera Ocampo, diseñador gráfico y docente de la cátedra Saavedra de la FADU (UBA), propició los talleres de formación docente ya mencionados.

¿Cuál es tu vínculo con el diseño?

Arranca más como una cuestión editorial, a partir de la revista *Trazo*; después la revista *Elarqa*, que fundamos con un montón de amigos, varios de los cuales habían participado en *Trazo*. También tenía vínculo a través de mi hermano, que estudiaba y hacía diseño gráfico en Buenos Aires. Tenía curiosidad por el diseño y lo tratamos de incorporar en *Elarqa* armando secciones e intercalando temas, desde el punto de vista editorial, en el contenido de distintos números. Esto sirvió para apoyar la idea del diseño como un todo, más allá del objeto. Después vino un evento bastante grande: la bienal de diseño de Herman Miller por 1995, que logró juntar todas las patas por el lado del diseño, la arquitectura, lo industrial y lo editorial.

Volviendo a la pregunta, el vínculo con el diseño es autodidacta, es por fuera, es todo de contexto, porque acá no tuve formación de diseño específicamente. Para la Unidad de Comunicación y Producción Cultural (UCPC), establecí una serie de conexiones con el Instituto de Diseño de la facultad, para tratar de alguna forma de empezar a repetir procesos de cosas donde el diseño jugaba un rol muy importante, a mi juicio, y entonces fue que empezamos a trabajar en lo que después sería la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (LDCV), que se aprobó diez años después. Nosotros la presentamos, empezamos a trabajar por el año 1999 o 2000, con Fernando de Sierra, que sigue siendo el director del Instituto de Diseño. Eso después lo siguió exclusivamente Fernando, porque yo me fui en el 2004.

¿Por qué te parece que, de un momento a otro, el diseño necesitó tener formación específica?

En realidad, siempre estuvo todo camuflado. Porque de alguna manera en la Facultad de Arquitectura, históricamente, entraba un montón de gente porque era la puerta grande de acceso a una cantidad de cosas. Sin ir más lejos, montones de amigos que empezaron conmigo la carrera que terminaron siendo diseñadores, pintores, industriales, gráficos... Hay montones de experiencias... Te estoy hablando de hace mucho tiempo, no de ahora. Y, claro, se generaba esa situación de que no había ningún lugar concreto de formación. Entonces, si a alguno le gustaba dibujar, pintar, tenía cierto vínculo con lo estético, con el diseño... casi que por descarte, la única puerta de entrada posible, a nivel universitario, era Arquitectura o Bellas Artes.

En Argentina la FADU [Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo] de allá ya existía de antes. Fuimos nosotros los que demoramos como quince años. Tomando de referencia eso, fue que dijimos: "esto hay que hacerlo acá". Ahora es mucho más común, pero en ese momento, no. De hecho, en los últimos años se han creado millones de carreras que hace veinte años nadie jamás imaginó que pudieran llegar a existir. La diversificación ha sido fabulosa. En ese momento no había diversificación ninguna. Entonces con una LDCV lo que se hacía era por lo menos dividir. Más allá de que no fuera lo único, se separaba en partes el problema y se trataba de tener una formación específica en esa área.

En 1999 ya existían algunas carreras de diseño, a nivel privado sobre todo. ¿Cuál era el diferencial que planteaba la carrera en la que ustedes estaban pensando?

En ese momento nos apoyamos mucho en Buenos Aires, a través de experiencias que tuvimos con gente que vino de allá, a hacer seminarios. Lo que había acá era muy incipiente. Lo realmente más cercano era la Escuela de Diseño donde la parte de comunicación visual estaba más enfocada en la parte industrial. Ellos trabajaban apoyados por el Ministerio de Educación y Cultura y la Cooperación Italiana.

Con lo que se empezaba a especular más era con el tema de lo operativo, con las trampas que podían

ejercer en ese momento las máquinas, el software. De repente tenías un programa, ponías un cartelito, cambiabas la letra y eras diseñador gráfico.

¿Cuáles fueron los antecedentes de la LDCV?

Por un lado había un interés de la universidad en la diversificación, una necesidad de que la facultad siguiera abriendo puertas. Por otro, estaba el propio trabajo de la unidad que había identificado en una cantidad de lugares un marco de actuación. Tenía que ver con la identidad, la señalética, y lo editorial de la facultad. Es decir, la comunicación general. Para poder resolver todo eso fue que se pensó en el Laboratorio de Comunicación Visual. Hago un repaso rápido de lo que se hizo en el laboratorio: logo Farq, sistema de señalética de facultad, todo lo que tenía que ver con producción cultural, los procesos de curar los contenidos de las cosas que se iban a publicar, para que lo que se publicara tuviera una identidad propia, etcétera. Para armar el laboratorio se generaron cargos y se compró equipamiento, con una serie de acuerdos con los distribuidores, para armar un equipo de gente que estuviera en condiciones de solventar todo esto. Se hicieron montones de cosas que de alguna manera trataron de congeniar y de procesar todo el sistema. Todo el tema de las exposiciones, la organización, la forma de encarar, fue todo algo que apareció con la UCPC. Y el laburo con el laboratorio, que era como el brazo armado, por decirlo de alguna forma, que llevaba a la práctica todo esto. Lo que se hizo fue un montón. Después vinieron problemas que le fueron restando fuerza a la unidad. Yo en determinado momento renuncié.

¿Por qué Diseño de Comunicación Visual, y no Diseño Gráfico?

Ahí hay todo un tema teórico —por lo menos yo lo entiendo de esa manera—. De alguna forma, el diseño gráfico queda incluido en la comunicación visual, no así la comunicación visual en el diseño gráfico. A su vez acá el diseño gráfico estaba muy bastardeado en su connotación. Probablemente sea en todos lados, porque ha sido muchas veces tomado únicamente desde ese punto de vista técnico. De alguna manera, es como si a vos te convertirte en diseñador gráfico el hacer un cartel, cuando en realidad la cantidad de conocimiento que vos involucrás cuando hacés diseño

gráfico trasciende o debería trascender muchísimo el aspecto puro y exclusivamente técnico, que es algo totalmente arbitrario en determinado momento. La comunicación visual, si vos me preguntás a mí, yo te diría que está mucho más asociada, entre otras cosas, a un contenido, a un decir, un para qué, por qué, cómo. El diseño gráfico, que queda muy reducido a lo formal. En esa época, por ejemplo, el diseño gráfico estaba muy mezclado con la publicidad. Prácticamente te diría que la gente que estaba en el diseño gráfico era la que hacía publicidad. Entonces, la verdad, era como que lo sacaba de contexto. Entonces nosotros siempre preferimos tomar el todo, porque entendíamos que dentro de la comunicación visual además estaba todo el proceso. En la comunicación visual vos incluías el diseño gráfico, la señalética, la identidad, el contenido. No solamente la figura de las cosas, sino también el contenido de las cosas. En realidad, nunca hubo un pero para eso; siempre fue claro.

Nos interesa preguntarte un poco más sobre la formación de tu hermano y qué vínculo tuvo o tiene con la UBA [Universidad de Buenos Aires].

¿Llegó a ser docente?

Sí, claro. Él fue docente muchísimos años. Estuvo en la cátedra de Alfredo Saavedra. Con él fue que se dieron talleres para docentes acá. Había mucha gente. Vinieron más. Yo no me acuerdo, pero vino Neto, vino Ubal, vino mucha gente con mucha experiencia. Mi hermano tuvo formación en la UBA y trabajó en Clarín mucho tiempo, hasta que dejó todo eso para pasarse a la parte política, con lo del gobierno de Buenos Aires. Todo lo del gobierno de Buenos Aires lo hizo él. La época de la Alianza, de Aníbal Ibarra. Ahí era perfecto porque se mezclaba todo lo que tenía que ver con comunicación visual y diseño. Se mezclaba diseño industrial, arquitectura, diseño gráfico. Todo interactuaba. Después entró en crisis la Alianza y se dedicó al tema de los diarios. Estuvo trabajando con Cases, uno de los más grandes editores de diarios en español. Trabajó en Brasil, Londres, España, con todo el tema editorial de diarios. Ahora está trabajando en Le Monde

¿Hoy en día hacés algo de gráfica?

No. Me gusta mucho leer del tema, porque me gusta. Me meto más en la cuestión teórica. Siempre me

gustó leer. Tengo una formación, digamos, muy generalista en un montón de cosas. Entiendo que para todo lo que tiene que ver con el diseño la acumulación es fundamental. O sea, hacer diseño signado solamente por el hecho de la forma, sin conocimiento de la diacronía de la evolución, no lo considero muy válido. Entiendo, sí, que hay una situación hoy absolutamente sincrónica, porque el presente es mucho más superficial: acumulación cero, historia cero. Lo mismo pasa en la arquitectura. Me parece que es un problema de la época, del hoy. Son búsquedas muy superficiales, en las que está en juego eso. Y no es así. De hecho, la historia está plagada de ejemplos de diseño y arquitectura en los que es justamente la acumulación lo que les da el valor, y no el sincronismo, no el talento circunstancial. Todos también tenemos que adaptarnos a las posibilidades y a las situaciones, tratando de no ceder, o ceder lo menos posible, en las convicciones. Pero, bueno, eso se da como se da. El diseño es un todo, realmente. Y te lo digo como arquitecto nomás, no en plan de hacer quintas o separar espacios. Al contrario. De hecho, hay un diseño arquitectónico. Y para todo eso me parece fundamental aprender. Es la clave. Y la única forma de aprender es leer y pensar. Ver. Saber ver. Reconocer. Aprender, básicamente. Aprender lo bueno, lo malo, todo.

Javier Alonso

Formado en Bellas Artes, Javier Alonso comenzó su actividad docente en la década del 60 y fue director de la escuela en el momento en que se crearon las opciones diversificadas de la carrera central.

¿Eras director cuando la escuela incluye diseño gráfico en su propuesta?

Estaba como director cuando empezamos a crear opciones diversificadas de la carrera central. Fue en paralelo a que adoptáramos la licenciatura como carrera básica, porque antes era una carrera que en el plan de estudios decía “productor plástico”. Era una cosa muy de los inicios, mirando un poco la Bauhaus y las escuelas que proponían cosas nuevas. Después nos dimos cuenta de que en la carrera de artes plásticas un porcentaje muy grande de los estudiantes se orientaba hacia el diseño gráfico. Entonces ahí optamos por que una de las carreras diversificadas fuera Diseño Gráfico.

Internamente la discusión llevó mucho tiempo. Se creía que si poníamos la carrera de licenciado iba a haber una visualización académica de eso, académica en el peor sentido: o sea, normativas que dicen: “esto, esto y esto, producto tal”. Y en realidad la escuela siempre hizo mucho énfasis en la formación de la persona como ser pensante, que tiene que definir valores y comportamientos. Ser artista implica todo eso también. Entonces cuando elegimos diversificadas, la discusión fue intensa, de años.

¿Esa carrera que se abrió era Diseño Gráfico?

El plan nuevo de estudios hacía hincapié en la ruptura con el academicismo y el neoclasicismo. O sea, todas las escuelas académicas partían de la base de que la pintura, el dibujo y la escultura —sobre todo la pintura y el dibujo— eran la base fundamental hasta para las escuelas de arquitectura en Europa. Era totalmente inadecuado para la propuesta reformista que la universidad tenía. En aquel momento, en el plan 52, la Facultad de Arquitectura creó los talleres, entonces, el tema de la Bauhaus estaba metido dentro

de todo el proceso de cambios. Entonces nosotros dijimos: bien, una de las cosas que tenemos que cambiar es que no es una escuela de dibujo, pintura y escultura, como lo era: hay que incluir la gráfica, la cerámica, la fotografía, la cinematografía. Todo lo que la modernidad ya había hecho en Europa y había internacionalizado nosotros lo asumimos como un desafío. Ahí surgió que en realidad no era la formación de pintores, escultores o dibujantes, sino que, al situar en el mismo nivel de importancia los lenguajes, y la abarcabilidad de esos lenguajes implicaba un método de enseñanza diferente. Ahí ya surgió el diseño como un asunto vinculado no solamente con la gráfica, sino con la cerámica. Nuestras ventas populares, que hacíamos año tras año, generaban diseño a nivel de lo gráfico y también de producción seriada en la cerámica. ¿Por qué? Porque la modernidad nos estaba planteando que arte y sociedad tenían que ser una cosa muy diferente a la condición aristocrática que tenía el arte en el siglo XVIII y XIX. Y que ya en el siglo XIX, desde William Morris hasta los ingleses y los franceses, habían dicho que eso había que cambiarlo. Y Pedro Figari, en el siglo XX, planteó acá la Escuela de Artes y Oficios, y fue un cambio radical también. Entonces, todo el tema de diseño estaba metido dentro de la Facultad de Arquitectura también. Había que atender esos temas. Así que se crearon los talleres de artes gráficas, talleres que tenían máquinas de producción. El afiche era una cosa muy importante desde el punto de vista de la problemática de los 60. Y ahí hubo gente que se metió, que se formó.

Pasados los 60, con todo lo compulsivo que fue y vino la dictadura y cierran la Escuela escuela. Cuando se reabre, la gente que estuvo en Europa vino con otra cabeza, con investigaciones e información que acá no teníamos. La modernidad estaba gastada y eso implicó su crítica y también la del diseño. Eso trajo actores y planteos que tenían que ver con una visualización de cómo la modernidad irrumpe, se instala.

El armado de la currícula llevó demasiada discusión, porque lo que había que hacer era probar. Finalmente, en la currícula hay cinco talleres —ahora son seis—.

Hay algo que no se ha resuelto todavía: cómo coexisten las distintas corrientes estéticas con

una carrera que específicamente quiere lograr que una persona diseñe. Entonces, hay que analizar los tiempos que la persona tiene ocupar en los lenguajes y en las técnicas, y los tiempos que tiene que ocupar a nivel conceptual con qué, cómo y para qué diseñar. Implica concepciones hasta de valor ético.

¿Qué nos puedes contar de los primeros docentes?

Bueno, había gente que venía de la industria gráfica. Vivir de artista plástico es muy complicado. Vivir de artista gráfico es un poquito menos complicado. Es complicado, pero lo es menos. Y además hubo gente que tenía industria gráfica. Y gente de los lenguajes computarizados, que ocupó un lugar muy importante dentro del diseño gráfico.

La escuela siempre tuvo esa inteligencia de captar en la industria, de no hacer hincapié en lo exclusivamente académico, sino en el conocimiento que traía la gente. Obviamente que cuando hay un llamado a grado uno o grado dos en algún área, son estudiantes del área quienes se presentan o de repente egresados.

De todas maneras, creo que siempre se necesitó una formación específica. Antes se aprendía en los talleres de la industria, con personas que estaban muy formadas y que te enseñaban; vos entrabas como aprendiz y ellos te enseñaban. Y que enseñaban también en los talleres gráficos de la UTU, en Don Bosco y en la Escuela de Bellas Artes.

¿Y tu vinculación con la docencia cuándo empezó?

Mi ingreso a la docencia fue, en 1964 en un llamado a grado 1 siendo estudiante de la escuela. Después grado 2, grado 3. Hasta que cerraron la escuela y nos echaron a todos. Con la dictadura lo que pasó fue que los últimos años después del plebiscito nos involucramos mucho con la CEP. Yo ya era un poquito veterano en comparación con mis compañeros, pero si no hubiera sido por la CEP, no habríamos estado en la concertación programática. Fue un espaldarazo muy importante.

¿Cuando la escuela se reabre, me ofrecen el cargo que tenía y, al igual que otros compañeros no acepté. Queríamos concursar y estar en igualdad de condiciones con el resto de los interesados. Me presenté y lo gané. Y en 1987 se hizo un llamado a talleres de orientación estética, y ahí, medio obligado —porque no quería, yo

estaba muy cómodo en la cerámica—, me presenté, a pedido de compañeros y compañeras.

Volviendo un poco atrás en el relato, cuando se dieron esas discusiones por la carrera de Diseño Gráfico, ¿quiénes fueron referentes?

Vimos a la UBA y cómo estaban aquellas universidades que no habían sido clausuradas y todo lo que habían hecho. Porque la dictadura paró cosas, pero no pudo parar todo. Es imposible parar todo. Hubo cosas que siguieron funcionando. Las consultas se hicieron en la Universidad de Santa María también, que tenía una línea que se proponía el diseño y lo generaba hacia la industria textil.

También tuvimos conocimiento de algunos compañeros que estaban en Suecia y en Dinamarca.

En la región, tanto en Argentina como en Brasil, las carreras de diseño gráfico tienen bastante más años que acá. ¿Porqué demoramos tanto respecto de ellos?

Yo creo que el mercado uruguayo no tiene la exigencia que tienen Brasil y Argentina. Acá es mucho menor. Si comparás la industria cinematográfica argentina o brasilera con la uruguayo de acá...

También pasa que Uruguay tuvo una tradición a nivel de arte, diseño y gráfica muy rica, porque la inmigración europea venía con mucho conocimiento al respecto.

Cuando se abrió la diversificada de Diseño Gráfico, ya había carreras que ofrecían cosas por lo menos con el mismo nombre. ¿Cuál fue el diferencial con el que la plantearon?

El diferencial era que las carreras existentes buscaban un producto definido. Nosotros buscábamos un diseñador con personalidad. Para eso, había que perder tiempo con la cuestión estética. No hay otra posibilidad. Eso, creemos nosotros —capaz que nos equivocamos— que es una diferencia.

El diferencial es la ecuación tiempo-resultado. Yo creo que ahí es definir qué son los centros de investigación importantes. Creo que el asunto en la Universidad de la República se está atendiendo de mejor manera. Me refiero a Arquitectura y a Bellas Artes. Me parece que ahí hay insumos que parecen pérdida de tiempo, pero que no. Al final, reditúa en que la persona se reconoce más como diseñador.

Andrés Rubilar

Es el actual decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UDE, fue director de la Escuela de Bellas Artes y decano del Instituto Universitario Bios.

¿Cuál es tu formación?

Arranqué estudiando Arquitectura y Bellas Artes en el 68, un año complicado. En Bellas Artes conocí a gente con distintas cabezas y empecé a interesarme por distintas cosas de diseño de manera autodidacta. Después vino la dictadura cuando quedaban dos años para recibirme así que me recibí recién en 1977, y me dediqué a la arquitectura. En 1983 apareció un movimiento para reabrir la escuela de Bellas Artes. Yo había sido estudiante y decidí integrarme.

El intercambio fue muy rico. Fue muy notorio el cambio de cabeza con la gente que vino del exterior después de la dictadura. En la visión local el diseño es una parte de la arquitectura, para el mundo es al revés.

¿Cómo y en qué momento a Bios se le ocurrió incluir Diseño Gráfico en su propuesta?

Bios empezó a medidados de los 80 como instituto dando clase de windows. Los dueños de Bios eran en ese momento tres jóvenes universitarios con vocación docente y ganas de aprovechar ese mundo tecnológico que estaba aterrizando. Empezaron en el garage de la casa de uno dando clases de esa cosa rara que era la computación. Todo se abrió enseguida y empezaron a dar cursos de autocad para arquitectura (porque uno de ellos tenía especial interés por eso). Inmediatamente se dieron cuenta de que el diseño gráfico se iba a dirigir hacia la informática y empezaron a contactarse con otra gente para dar clase y a crecer mucho en poco tiempo. Los cursos de diseño estuvieron desde el principio y fueron fundamentales. Al principio los cursos eran solo para enseñar a manejar un programa, más adelante vieron que además de enseñar los programas, si los mezclabas con cursos de manejo de color o imagen se va iba haciendo un curso más completo.

En el año 2003 se dieron cuenta que esa enseñanza informal (porque no estaba habilitada por el mec) podía tener un perfil formal y ahí se crea el Instituto Universitario en el que había cursos y una licenciatura de diseño gráfico que fue con la que se habilitó el instituto (porque el ministerio para habilitarte un instituto te exige también tener una carrera). La licenciatura era de 4 años con un título intermedio de técnico a los 2 años. El proyecto de bios universitario fue abandonado y se lo pasó a la ude.

El plan sigue siendo el mismo porque cambiar un plan de estudios en Uruguay es muy complicado. La estructura de supervisión de las cosas va más lento que lo que va el mundo. Estamos enseñando planes del siglo XIX, con docentes del siglo XX, para estudiantes del siglo XXI. De todas maneras, se le han hecho ajustes aprovechando todas las rendijas reglamentarias que puede haber para poder actualizarlo.

¿Qué referencias tuvieron en cuenta?

Se miró la competencia, que en ese momento era sólo la ORT. También algo del CDI. Del exterior la universidad de Palermo de Buenos Aires, la universidad Andrés Bello de Santiago de Chile, y en una investigación que hice cuando fui director de la escuela de bellas artes e intenté incorporar al diseño. Esa investigación era sobre planes de estudio de escuelas de bellas artes europeas que tenían diseño. Me había quedado picando en la cabeza el tema de los límites entre arte, artesanía y diseño. Justo todo eso estuvo planteado en la década del 90, época posmoderna en la que se tomó conciencia de lo múltiple, de la difuminación de los límites.

¿Qué origen tuvieron los primeros docentes?

Para el primer equipo docente se hizo un relevamiento de la gente que conocíamos del medio y juntamos gente de distintos lados: artistas plásticos, arquitectos, etc. Buscamos formar un compuesto de distintas cabezas que plantearan distintos enfoques y ponerlas a trabajar en equipo.

¿Por qué te parece que el diseño gráfico debía pasar de ser algo que se obtiene de la experiencia a ser algo que necesita formación universitaria?

Llega un momento en que cualquier disciplina necesita una profesionalización. El área se va especializando cada vez más y requiriendo un nivel. El diseño gráfico debe enseñarse en universidades por el concepto universal que implica la universidad, para que esté en contacto con otras cabezas. También, de alguna manera hoy si sos profesional, sos un investigador, entonces estas generando un conocimiento del futuro. A costado mucho.

¿Porque demoramos tanto en tener carreras de diseño en comparación con la región?

El concepto de diseño ha ido cambiando en la década del 50 y 60 el diseño estaba asociado a la producción industrial como el marketing. Entonces Argentina, Brasil tenían un plan de producción para el desarrollo del país con industrias súper importantes.

¿Cómo puede alguien en el Uruguay enseñar diseño si no hay aparato productivo (somos un país más bien de servicios)? Uruguay por ser un país chico, solo puede crecer exportando y solo lo puede hacer si las cosas tienen diseño porque por precio nunca va a poder competir. Va competir por calidad, y calidad es diseño.

Franca Rosi

Arquitecta italiana especializada en docencia y estudios curriculares en diseño industrial. Trabajó como asesora en la creación de la primera carrera de diseño industrial en Costa Rica y fue la experta en diseño designada por el Ministerio de Relaciones Exteriores Italiano para asesorar y crear el Centro de Diseño Industrial de Uruguay.

¿Cómo llegaste acá?

Sería colonialismo cultural que yo hubiera llegado de Italia y trajera acá el plan de estudio italiano, la realidad italiana. No tendría ningún sentido. Había que prepararse, estudiar cuál era la realidad uruguaya. Empiezo a estudiar desde Pedro Figari, mirar también la realidad uruguaya desde el punto de vista industrial y el desarrollo futuro de la pequeña y la mediana empresa, incluyendo el sector artesanal, porque son todas manifestaciones de la cultura material del hombre. Ahí empieza todo el proceso, porque, como ustedes bien saben, diseñar es un proceso muy complejo. Y si no tenemos identidad y no tenemos memoria histórica, estamos perdidos. Podemos picotear, podemos copiar. Una base histórica para poder empezar a poner un mínimo de cimientos es fundamental, es necesario.

Tuve la posibilidad en aquel entonces de acercarme a el profesor Luis Víctor Anastasía, al presidente Julio María Sanguinetti, a la doctora Adela Reta, que además han vivido un período histórico muy interesante, porque estuvieron muy en contacto con la cultura de Figari. No digo que fueran contemporáneos, pero Sanguinetti, por ejemplo, es una persona con una cultura impresionante. Y justamente, teniendo la posibilidad de hablar con esta gente, me acerqué mucho a toda esa filosofía, que era de búsqueda, en síntesis, de identidad. Lo vemos también en Figari, que, por ejemplo, para la Escuela de Artes y Oficios diseña afiches, obliga a los estudiantes a mirar el entorno, a diseñar los animales, mirar con visión latinoamericana, y no tan europeísta. La idea original era crear un centro que en primera instancia fuera de

dos grandes ramas (industrial y textil) y más adelante incluyera la parte gráfica. De hecho, muchos de los egresados empezaron a trabajar en la parte gráfica.

¿Cuántas veces tuviste que explicar qué era el diseño?

La doctora Reta, del Ministerio de Educación y Cultura, me pidió que fuera al interior del país con una película que yo había traído de Italia, e hiciera charlas en las intendencias para sensibilizar a todo el mundo sobre el diseño. Realmente fue un trabajo inmenso, porque además la gente quedaba de boca abierta porque todo el mundo pensaba que el diseño era copiar. También entrevisté a muchos empresarios que me decían: "No, para mí está bien así. Yo agarro la revista, y ya me vine hecha con el diseño".

El arco temporal que nosotros manejamos va de 1985 al 2015. Son muy notorios los cambios a partir de 1985. Había que recuperar...

Había que construir, más que recuperar. Recuperar, sin duda, el tiempo perdido y construir una cultura. Que es muy complejo, ¿no? Yo creo que esta cuestión de la cultura y de la identidad en Uruguay es una cosa que todavía falta trabajar. Por ejemplo desde el punto de vista arquitectónico, lo atractivo son los edificios o casas de fines del siglo XVIII o XIX que ahora tiran para poner una avalancha de hormigón antiestética.

Nos interesa saber cuál es tu formación, cómo llegaste al diseño y a Uruguay.

Terminé la Facultad de Arquitectura en Italia, en 1975. Todavía no había escuela de diseño, pero siempre me interesó muchísimo. También me interesé por la didáctica y la enseñanza. Entonces llegué a Costa Rica y junto con mi exmarido, el arquitecto Oscar Pamio, trabajamos en el Instituto Tecnológico de Costa Rica, donde se estaban empezando a crear nuevas carreras. Como ahí tampoco había diseño, nos pusimos a trabajar en eso. Hicimos la primer carrera y la primera revista de diseño latinoamericano, que hasta llegó al Centro Pompidou. Grandes figuras, de Latinoamérica, escribían ahí, argentinos, cubanos. Teníamos una gran vinculación con Cuba, con el instituto de diseño cubano, cuyo director era nuestro amigo,

Iván Espín, que era el hermano de Vilma Espín, la esposa de Raúl Castro. Después terminó yéndose de Cuba, pero bien: siempre una relación muy linda. Eran años de efervescencia a nivel latinoamericano. También creamos la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial, junto con Roberto Nápoli y con Gui Bonsiepe.

Todos pesos pesados...

Todos pesos pesados jóvenes, que tenían ganas de trabajar para América Latina, a pesar de que todavía existían dictaduras. Para nosotros, sobre todo para Bonsiepe, y para todos los que viajaban mucho, se veía que el futuro de Latinoamérica era una democracia con futuro brillante, por ser un continente con materias primas extraordinarias. Podían ser los primeros del mundo si querían. Pero, claro, no es fácil construir una democracia. La democracia es compleja. En Europa desde los romanos que tenemos democracia. Acá pasaron del colonialismo a ir de una dictadura a otra.

¿Cómo se manifestó ese interés?

El problema es este: como todo producto... Imagínense, por ejemplo el aceite de oliva en Uruguay. ¿Quién lo consumía? La miel, lo mismo. El queso de cabra, lo mismo. Atrás de todo eso hay un constante contacto entre la escuela, los apicultores, el gobierno y el pueblo. Ahora, si tú interrumpís este proceso de sensibilización, yo creo que los productos se quedan ahí. Nadie los compra, nadie los ve y nadie crece. Entonces, cuando se creó la carrera de diseño, la idea era que en determinado momento, con tiempos más maduros, emperezarían a surgir otras especializaciones. El centro de diseño no lo agarró, pero lo agarraron los centros privados.

¿Porqué en la órbita de un Ministerio?

Yo insistí en que esa estructura estuviera en el Ministerio de Educación y Cultura. Venían los de Bellas Artes, los de Arquitectura, los de Ingeniería. Entonces les decía: "Miren, chicos, vamos a hacer una cosa. Yo voy a hacer un hijito. A mí no me interesa ser la madre; yo simplemente lo voy a hacer. Cuando el hijito salga, a mí no me importa quién lo agarre. Pero déjenme hacerlo". Porque hacía cuarenta años que

estaban haciendo estudios para hacer una carrera de diseño industrial. Y como los uruguayos buscan siempre la perfección, y ningún proyecto era perfecto, entonces seguían haciendo proyectos. Cuando lo presentaban, a uno no me gustaba la coma, a otro no le gustaba el punto, al otro no le gustaba no sé qué. Y llegamos al 86, cuando Figari desde el 17 insistía en esto. Hasta que se cansó y se fué. Eso es un poco un problema de idiosincrasia. Se burocratiza la cosa. Un centro de diseño no puede ser un centro de burocracia, porque un centro de diseño tiene que estar adelante tuyo, un metro, adelante de la sociedad, adelante de la historia, adelante de todo. Porque si no hace esto, se estanca. No cumple con su función.

Hay dos tendencias a nivel mundial desde principios del 900. Al principio, los centros de diseño eran una competencia entre la arquitectura y las bellas artes, después de Ulm ya se vio que tenía que ser autónomo, y chau. No es un arquitecto —y eso que soy arquitecta—, porque es una mentalidad distinta a la del arquitecto. En cambio los arquitectos se piensan que son diseñadores, y no es así. No somos ni diseñadores gráficos ni diseñadores industriales, somos arquitectos. Podemos ser urbanistas, podemos especializarnos en domótica, en todo lo que tu quieras. Pero es otra mentalidad. Ustedes tienen que tener el concepto de mercado, de psicología del consumidor.

Para mí, el Centro de Diseño tiene que ser autónomo y tener una ramificación con todos. Tengo que estar en contacto con los arquitectos, con los ingenieros, con los sociólogos, con los psicólogos, con los antropólogos. Y ahí construyo mi cultura, mi identidad, mi esencia. Y me alimento de todo, constantemente. Doy y recibo, doy y recibo, doy y recibo. Esto es el diseño. No puede ser: "vamos a hacer esto", "sí, pero antes tengo que mandar el papel a la oficina tal". La oficina tal lo manda a la otra oficina. Y pasa un año. Y ya la historia cambió. ¿A ustedes les parece normal que una carrera demore diez años en concretarse?

¿Cuántos años estuviste en la dirección?

Estuve desde el comienzo hasta 1991, cuando salieron los primeros egresados. Es un deber del Centro de Diseño no haber estado al ritmo de los tiempos. Hoy, por ejemplo, a nivel de diseño, si no hablamos de

nanotecnología, estamos afuera del mundo. No te digo que acá deba haber industria de ese tipo, pero acá al lado tenemos un país que en nanotecnología está haciendo cosas interesantes. ¿Por qué no acercarnos a ellos e ir, por lo menos, preparando gente? Quiere decir que tenés un mundo hoy en día. No te podés restringir todo a las posibilidades de Uruguay. Hay que preparar.

¿Por qué un país tan chiquito como Uruguay tiene que tener una especialización en diseño?

Propiamente por eso: porque el desarrollo de un país se basa en el diseño, la investigación constante, la capacidad de investigar de los diseñadores y de trabajar en equipo con todos. Solamente así se adelanta un país, si no, no puede. El diseño es fundamental en eso. Hasta en los entes públicos tienen que sacar un folleto, tienen que hacer una política de Estado, tienen un plan claro de acá a tanto... ¿Con quién lo hace? ¿Cómo hago la divulgación con la televisión y con los medios de comunicación? ¿Cómo educo a los chicos? A través, siempre, de elementos gráficos, elementos de diseño. Hasta un plan de estudio es el diseño del plan de estudio. ¿Y el diseño en función de qué? Justamente de todo lo que alimenta la sociedad.

Yo creo que pequeño, mediano, grande, enorme, inmenso tiene que haber diseño. Es muy fácil depredar un país que con identidad y, obviamente, diseño. Sino Llego y te meto cualquier cosa. Y hoy en día con la globalización y el consumismo, peor aun. Hoy en día hay gente que dice: "No, no, no necesito laboratorios. El diseño es un marco teórico". Todavía hay gente que no ha entendido que el futuro hoy en día está en la educación, pero una educación adelantada, no una educación retrógrada. ¿Cómo te tira para atrás una educación? Si te ata. Y cuando tú no sos libre... Un centro de diseño tiene que ser el máximo de la libertad, de la locura; la gente tiene que estar loca pero bajo disciplina, esquemas y objetivos claros

En todas las entrevistas que venimos haciendo vemos que, a diferencia de los centros privados, todos los públicos tienen algún momento de flaqueza, en el que se les viene abajo el programa.

Como si la burocracia en algún momento lograra desinflar a la gente que trata de hacer cosas.

No solo te sacan las ganas, sino que existe también lo que yo llamo el poder oculto de la mediocridad. En todos los niveles, privado y público. El poder oculto de la mediocridad es lo que impera. También veo que a veces los jóvenes se conforman. Es un ambiente chiquito, luchan mucho entre ellos, no entienden que es la cooperación lo que hace fuerza. Luchan tal vez porque son pocos. Cada uno con su chacrita. Eso es un problema cultural. La dimensión del país, tan chiquito, puede ser que te obligue a esto. Yo no sé eventualmente qué puede pasar. Pero sí sé una cosa. Por ejemplo, en la última experiencia que he tenido en la UDE he logrado tener un equipo, en el que todos éramos amigos, en el que todos hablaban. Se puede lograr eso: un equipo de gente comprometida.

Cuando llegaste acá, ¿cuál era el estado de la cuestión del diseño? ¿Hubo algo que te sorprendiera, que te llamara la atención?

Lo que me impactó fue la materia prima uruguaya: cuero, piedras semipreciosas, oro, plata, pieles, carpincho. ¡Wow! En ese entonces se buscaba también la creación de microempresas, para la gente que no tenía trabajo o para los artesanos, que tenían una buena manualidad, pero para construir una empresa desde no es suficiente la manualidad: se necesita un plan de trabajo, mercado, etc. Entonces me pareció que había mucha materia prima. La forestación vino después de algunos algunos años, pero también dio la posibilidad de utilizar madera de acá; por ejemplo, está el eucalyptus grandis, que podía dar excelente resultado.

¿Y en cuanto a los antecedentes en la enseñanza?

Los antecedentes son: la Escuela de Artes y Oficios Figari y un poco lo que había hecho Arquitectura, que tenía un departamento de diseño. Pero era más bien un instituto de diseño enfocado desde el punto de vista arquitectónico. No se hablaba de marketing, de mercado, de público objetivo, etc. Varios años después se alcanzaron algunas líneas de investigación que iban en torno al mobiliario y a la comunicación visual.

Otra cosa que nosotros queríamos hacer era cuatro años concentrados, muy fuertes. Un plan de estudio

por el cual al cabo de un semestre ya habías obtenido una serie de habilidades que te permitían entrar en otro mundo, en otro espacio. Y ahí confrontarte contigo mismo para ver cuál de todos estos sectores que habías tocado era el más afín a ti, para que después tú pudieras desarrollarte y ahí empezaras posgrados, másteres, etcétera.

¿Cómo se aprende a ver las cosas de esa forma?

Hay dos factores, yo creo. Primero, la experiencia en Costa Rica de hacer una facultad desde cero. Además, estamos hablando de un país completamente distinto del Uruguay. Ahí hacíamos muebles con bambú. Segundo, el contacto con Tomás Maldonado, con Bonsiepe, con Europa... Te vas construyendo una imagen. Hoy en día hay diseñadores que son muy sectarios. En cambio, para mí, el trabajo en equipo es fundamental. Formar docentes para que cada uno encaje con el otro, es un trabajo duro. Pero cuando lo logras, es fantástico. Yo ya había empezado esta experiencia en Costa Rica y acá la pude reafirmar mucho con toda esta gente, que te hace crecer a ti. Yo crecía, tú crecías y crecíamos juntos. Fue una muy linda experiencia.

Desde nuestro humilde lugar, buscamos, justamente, contribuir a que se registren estos procesos históricos.

El trabajo de recuperación de una memoria histórica es fundamental. Déjenlo ahí, registrado. Porque las generaciones futuras se alimentan de estas cosas. Si no, no existe historia, no existe identidad. Para poder ir para ir adelante, tengo que tener un pie atrás, porque es el que me empuja. Si no tengo ese pie atrás, me quedo siempre parada ahí. Es este el gran problema de la identidad y de la cultura. Si no la salvamos, si no la salvan ustedes, no la salva nadie.

En cuanto a lo que decís de la recuperación histórica de la memoria, nosotros somos de las dos primeras generaciones de una carrera. Cuando empezamos, sospechábamos que estaba ese pie atrás, pero no podíamos verlo. Éramos los primeros en todo. En retrospectiva, vemos que mucho de lo que vivimos en la carrera tiene que ver con eso de no haber tenido raíces. Ahora, con lo que decís, no me extraña

tanto que estemos haciendo una búsqueda hacia atrás, para averiguar de dónde venimos.

¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? ¿Qué les vamos a dejar a las generaciones futuras? Hay que construir cultura e identidad.

