

**El diseño de comunicación visual
en su relación actual con la matriz urbana montevideana**

*Aproximaciones teóricas y análisis
de emergentes discursivos*

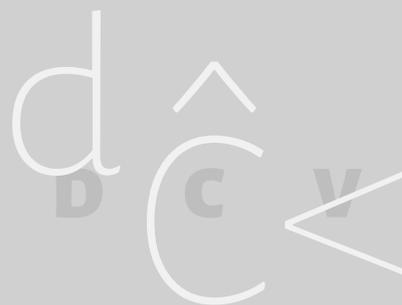
d̂c<

Tesis de grado

LDCV | FADU | Udelar
Montevideo - Uruguay
Noviembre de 2017

–

Virginia Cavallaro Tor
Sofía Ganduglia Henaise
TUTORA mag. Magalí Pastorino





a
c
v

**El diseño de comunicación visual
en su relación actual con la matriz urbana montevideana**

*Aproximaciones teóricas y análisis
de emergentes discursivos*



Tesis de grado | LDCV
FADU | Udelar
Montevideo - Uruguay
Noviembre de 2017

Virginia Cavallaro Tor
Sofía Ganduglia Henaise
TUTORA · mag. Magalí Pastorino

Agradecimientos

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que han aportado de diferentes maneras en este camino de aprendizaje. Antes que nada a Magalí por fomentar nuestro desempeño mediante un estímulo académico constante. A todos los entrevistados por la buena disponibilidad y los conocimientos proporcionados. A Alejandra por brindarnos un espacio de estudio propicio para el desarrollo de las ideas y a Ángeles por su apoyo incondicional. A Sandra por la corrección y al tribunal por su tiempo y espacio brindado.

Resumen

El presente trabajo de tesis tiene como objetivo fundamental identificar las aproximaciones teóricas propias del Diseño de comunicación visual en torno a los modos de ver y de proyectar, en relación con las producciones urbanas montevidéanas de índole gráfico-visual. Desde la hipótesis se asume que el diseño se retroalimenta de la vida sociocultural montevidéana, y esto fundamenta la importancia de la investigación. Para profundizar en estos aspectos, la tesis analiza de qué manera afectan estas intervenciones a la visualidad urbana.

El planteamiento del problema se funda en el antecedente de investigación «Los enunciados estéticos involucrados en las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el dominio proyectual. Un estudio discursivo de los proyectos estudiantiles de Arquitectura y Comunicación visual» (Cavallaro y Ganduglia, 2014) donde se descubre a las prácticas proyectuales del Diseño de comunicación visual en tensión con los discursos de la tradición. El enfoque epistemológico de aquel trabajo permitió dirigir el proceso de análisis a un campo de lo discursivo en torno a los procesos y a las prácticas proyectuales de la disciplina en la actual matriz urbana montevidéana. En este sentido y por medio de la discusión teórica, se descubre desde lo enunciativo una visibilidad urbana marcada por un «imaginario de lo folclórico».

Para caracterizar el rol del *diseño de comunicación visual*, desde los diferentes dominios de aplicación en la matriz urbana, se hace una selección de emergentes discursivos desde una metodología cualitativa que plantea entrevistas dirigidas y análisis discursivo de entrevistas dirigidas. Esta investigación aborda, entre otras, las siguientes cuestiones: ¿qué se detecta en la estructura discursiva de nuestros emergentes? ¿Qué regímenes de visibilidad emergen de ellos? ¿Qué nos muestra la matriz urbana montevidéana sobre las prácticas proyectuales del *diseño de comunicación visual*? De esta manera proponemos revisar los consensos de validación según la tradición.

Palabras clave

visibilidad / emergente gráfico-visual / matriz / ciudad / folclore

Tabla de contenidos

Lista de abreviaturas y siglas [pg. 13]

01. Introducción [pg. 14]

02. Antecedentes [pg. 16]

03. El proceso de investigación se da entre las tensiones de las prácticas proyectuales del DCV y los discursos de la tradición [pg. 18]

- a. Definición del problema
- b. Planteamiento de hipótesis
- c. Pregunta de investigación
- d. Aproximaciones teóricas del diseño
 - i. Primera coordenada. Lo instaurado y lo percibido en la visualidad de la MUM. Puentes de sentido entre lo canónico y lo folclórico desde el DCV
 - ii. Segunda coordenada. Consensos sociales para los repertorios de imágenes del DCV: configuración de los regímenes escópicos de la tradición

04. Objetivos [pg. 26]

- a. General
- b. Específicos

05. Marco metodológico [pg. 27]

- a. Construcción de emergentes discursivos
 - i. Reflexiones de la metodología utilizada
- b. Instrumentación del relevamiento mediante entrevistas dirigidas
- c. Discusiones y/o alcances de investigación
- d. Desarrollo y fundamentación de los emergentes discursivos
 - i. Ámbito profesional
 - ii. Espacio académico
 - iii. Entornos urbanos de aplicación: particular y regulado por institución

06. Articulaciones y reflexiones [pg. 35]

- a. Análisis e interpretación teórico-práctica de los emergentes discursivos
- b. Reflexiones de aporte crítico

07. Consideraciones con relación con los objetivos: general y específicos [pg. 40]

08. Intercambios con la tutora [pg. 41]

Referencias bibliográficas [pg. 42]

Glosario [pg. 44]

Apéndices [pg. 45]

- 1: Cavallaro y Ganduglia, 2014
- 2: Cavallaro, Ganduglia, Traversa, Urrusti y Vignolo, 2014
- 3: E1 _ Entrevista a Diego Fernández
- 4: E2 _ Entrevista a José de los Santos
- 5: E3 _ Entrevista a bach. Bruno Álvarez
- 6: E4 _ Entrevista a Carolina Curbelo
- 7: E5 _ Entrevista a bach. Lucas Butler (DEMO)

Lista de abreviaturas y siglas

ARQ	Arquitectura
BID	Bienal Iberoamericana de Diseño
CSIC	Comisión Sectorial de Investigación Científica
DCV	Diseño de Comunicación Visual
EAC	Espacio de Arte Contemporáneo
FADU	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
FARQ	Facultad de Arquitectura
IM	Intendencia de Montevideo
LDCV	Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual
MSM	Matriz sociocultural montevideana
MUM	Matriz urbana montevideana
PAIE	Programa de Apoyo a la Investigación Estudiantil

01. Introducción

El presente trabajo de tesis tiene como objetivo fundamental identificar las aproximaciones teóricas propias del Diseño de comunicación visual en torno a las prácticas proyectuales y a la manera en que estas emergen en la matriz urbana montevideana. Esta identificación se da mediante un estudio sobre determinados discursos que exploran la visualidad y la visibilidad de la ciudad. De esta manera el proyectar, es en relación con las producciones urbanas, emergentes en Montevideo de índole gráfico-visual.

A continuación, a partir de un relevamiento bibliográfico, se establece el marco teórico que plantea una discusión entre autores en torno a los cánones visuales consensuados desde los discursos del Diseño de comunicación visual. Esta discusión es contextualizada mediante los paradigmas epocales de Esther Díaz y el régimen escópico de Martin Jay.

El planteamiento del problema se funda en el antecedente de investigación «Los enunciados estéticos involucrados en las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el dominio proyectual. Un estudio discursivo de los proyectos estudiantiles de Arquitectura y Comunicación visual» (Cavallaro y Ganduglia, 2014) donde se descubre a las prácticas proyectuales del Diseño de comunicación visual en tensión con los discursos de la tradición. El enfoque epistemológico de aquel trabajo nos permitió dirigir el proceso de análisis a un campo de lo discursivo en torno a los procesos y a las prácticas proyectuales de la disciplina en la actual matriz urbana montevideana. En este sentido y por medio del marco teórico, se descubre desde lo enunciativo una visibilidad urbana marcada por un «imaginario de lo folclórico».

De esta manera, se plantea la hipótesis, en donde se asume que el diseño se retroali-

1. No se problematizará en este trabajo sobre dicha noción. Como expresa Pedro G. Buraglia, se entiende que el barrio «(...) opera como el eslabón de una cadena entre el ser individual y el ser social, facilita la convivencia solidaria, la interacción entre grupos y personas, es también el espacio para el aprendizaje y formación del ser social, que opera como el lugar para iniciarse en una determinada actividad trascendiendo el marco puramente familiar (...)» Alguacil, J. (2008). *Espacio público y espacio político: La ciudad como el lugar para las estrategias de participación*. Revista Polis, vol. 7, n° 20, p. 199-223. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad Bolivariana de Chile. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v7n20/art11.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

menta de la vida sociocultural montevideana, y esto fundamenta la importancia de esta investigación.

Para realizar un anclaje en las prácticas de Diseño de comunicación visual y revisar los cánones de visibilidad emergentes se establecen dominios de aplicación de diseño enmarcados en la matriz urbana montevideana. Con este propósito se lleva adelante una metodología investigativa cualitativa. Como parte de la investigación se realizan entrevistas dirigidas y análisis de los emergentes discursivos, para cada uno de los dominios de aplicación del *diseño de comunicación visual*.

Para caracterizar el rol del Diseño de comunicación visual desde los diferentes dominios de aplicación en la matriz urbana, esta investigación abordará, entre otras, las siguientes interrogantes: ¿qué se detecta en la estructura discursiva de los emergentes? ¿Qué regímenes de visibilidad emergen de ellos? ¿Qué presenta la matriz urbana montevideana sobre las prácticas proyectuales del Diseño de comunicación visual?

Así en las articulaciones y reflexiones de esta tesis se aprecia al barrio¹ como conector entre el actor individual, las prácticas del Diseño de comunicación visual y la matriz urbana montevideana, facilitando el entrecruzamiento dentro de las matrices socioculturales. La implicancia del Diseño de comunicación visual como actor social en la matriz urbana montevideana se descubre en una relación específica con los discursos de la Matriz sociocultural montevideana (de ahora en más MSM); desde el Diseño de comunicación visual se presentan comunicaciones que enmarcan un tiempo y espacio determinado, señalando una visualidad puntual. Por este camino trazado, y mediante el análisis de los emergentes discursivos, aflora tanto lo táctico

como lo estratégico, en las prácticas gráfico-visuales de Montevideo. Así se cuestiona desde las prácticas proyectuales del Diseño de comunicación visual, el lugar de poder que se puede adoptar desde lo urbano. A modo de consideraciones finales se entiende que este trabajo aporta, de manera aproximativa, un acercamiento a una visibilidad urbana desde el Diseño de comunicación visual, todavía en construcción. Por tanto se revaloriza mediante esta investigación, el creciente vínculo entre las prácticas académicas y profesionales del Diseño de comunicación visual (de ahora en más DCV) con la construcción de la matriz urbana montevideana (de ahora en más MUM).

02. Antecedentes

Es importante destacar, que el presente trabajo resulta del antecedente, «Los enunciados estéticos involucrados en las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el dominio proyectual. Un estudio discursivo de los proyectos estudiantiles de Arquitectura y Comunicación visual» (Cavallaro y Ganduglia, 2014), en donde se identificaron los emergentes discursivos de los estudiantes de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (de ahora en más LDCV) sobre las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el *diseño de comunicación visual*. Se toma de Mijaíl Bajtín (2002: 248) la noción de enunciado, como el emergente discursivo de las esferas humanas del conocimiento. Por lo que se podría estudiar a los enunciados dentro de las prácticas del diseño involucrados en el proceso creativo. Esto admite a los procesos creativos del ámbito proyectual constituidos por enunciados estéticos que determinan el género discursivo del dominio proyectual. En este sentido, llamamos enunciados estéticos a «lo que se dice»² sobre «lo que se hace» durante el proceso creativo.

En relación con lo antedicho, María Ledesma (2010: 30) entiende el proceso creativo como la actividad proyectual en el diseño por el que se vinculan los aspectos proyectuales y por tanto entendemos que los estéticos también. Por tanto el camino recorrido para aquella investigación (Cavallaro y Ganduglia, 2014) ha servido como práctica intensa, y una rica experiencia de análisis en equipo, a la cual se ha dado continuación en esta tesis. No obstante, se entendió necesario redirigir los caminos investigativos para lograr una mayor apertura y posibilidad de desarrollo.

Otro antecedente que funciona como estímulo investigativo es una propuesta de investigación que realizamos en el marco del curso Metodologías de la Investigación de la LDCV, en

2. Si bien no se desarrollará una definición de lo estético, lo enunciativo se recoge a través de lo estético.

3. Cavallaro, V., Ganduglia, S., Traversa, V., Urrusti, A., Vignolo, M., *El gris como identidad montevideana. Abordajes del diseño de comunicación visual y de la planificación urbana en los imaginarios colectivos*. Informe de curso de grado Metodologías de la Investigación. Montevideo: FADU, LDCV, 2014 [En línea] Disponible en: <[https://docs.google.com/document/d/1nxUKDT5CE-tNSwYBCyD9ZUB6hF\)pFn-lne-CRzHd3atc/edit](https://docs.google.com/document/d/1nxUKDT5CE-tNSwYBCyD9ZUB6hF)pFn-lne-CRzHd3atc/edit)> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

4. Richard Danta es Director del Departamento de Comunicación en la Facultad de Ciencias Humanas, de la Universidad Católica del Uruguay. Tiene diploma de estudios superiores (título propio), y es candidato a doctor en «Comunicación Audiovisual, Revolución Tecnológica y Cambio Cultural» Universidad de Salamanca, España. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, opción Comunicación Educativa, Udelar; título homologado al título español de Licenciado en Periodismo.

5. Significante donde se encuentran la palabra y la imagen [según Danta (en Pastorino, 2013: 1) «después de todo, qué es un signo lingüístico escrito sino una imagen peculiar y altamente codificada»].

6. En la ciudad nueva contemporánea (Améndola, 2000: 33) cambia la lógica interna de la organización

de los espacios, y primero incluso, aquella que afecta a las modalidades del propio crecimiento urbano (...) «Hoy, la ciudad nueva contemporánea (...) se orienta hacia el exterior y a las interconexiones y tiene su capital más valioso en la imagen y en la atracción».

7. Benjamin, W. (2011). *Denk-bilder, Epifanías en viajes*. Buenos Aires: Cuenco de Plata. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://repositorio.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/13696/h2302-19588-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

8. Asumimos que se necesitará «acciones de diseño no para decir algo, sino para llegar a poder decirlo. Toda acción comunicacional interpela a sus contextos de pertenencia en cada lectura que de ellas se hace. Y es, a su vez, en estas prácticas o acciones cuando pasa a formar parte de los contextos para futuras comunicaciones. Diseñar escenarios supone diseñar para producir diálogos actuales, que van a ser condición necesaria de marco para comunicaciones futuras: “construir condiciones de interpretación”. Crear en los contextos las significaciones necesarias, para que las futuras piezas puedan actuar como índices de tracción de futuras lecturas». Pujol, M. (2005) *Diseñando espacios de sentido. Diseño estratégico de competencias*. ForoAlfa. [En línea] Disponible en: <<https://foroalfa.org/articulos/disenando-espacios-de-sentido>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

torno a la temática «Montevideo gris» como percepción general de la visibilidad de la ciudad. El informe del curso se tituló: *El gris como identidad montevideana. Abordajes del diseño de comunicación visual y de la planificación urbana en los imaginarios colectivos*.³ En ese entonces se planteó revisar la percepción instaurada en el discurso colectivo de un determinado «Montevideo gris», pero la investigación no prosperó más allá del planteo hipotético planteado en dicho curso semestral. Hoy en día, con otros elementos epistémicos y metodológicos propios de esta tesis, se revisa aquella temática y se pone en juego con los emergentes discursivos.

A continuación, es importante mencionar entre los antecedentes al profesor Richard Danta,⁴ cuando trae las nociones de *grafía*⁵ y de *condición de habitabilidad de la ciudad* según diferentes parámetros en su texto *La ciudad hablante*.⁶ *Grafías, acciones tácticas y territorios urbanos* (Pastorino, 2013). El autor propone aceptar que la ciudad es condición de la habitabilidad desde tres puntos de vista diferentes: material, social y económico. Benjamin (2011) entiende a la habitabilidad como la capacidad de habitar en acción y no solo en construcción. Describe al habitar por medio de la noción de porosidad, esta implica entender el espacio urbano como un proceso más que como una entidad física fija, y en este sentido, descubrir prácticas y usos que se oponen a un proyecto predeterminado.⁷ Así, Danta propone asumir los discursos urbanos que encontramos en la ciudad como transformadores para la condición de la habitabilidad que da valor semiótico y narrativo a nuestras propias experiencias.

La investigación de Danta estudia las huellas o marcas que se pueden encontrar en la ciudad. Estos dos términos como significación de *semeion*, la raíz etimológica de signo. Según la filósofa Julia Kristeva (1981), huella y marca se definen como una incisión en una super-

ficie que revela la existencia de una acción previa. Se entiende de esto un acto del hacer que permanece en el hoy y da cuenta de los discursos del pasado, un antes próximo o distante, pero que en esa permanencia habilita la condición de convivencia.

La siguiente afirmación de Danta (Pastorino, 2013: 8), «el resultado de las intervenciones que las personas y comunidades operan en el espacio urbano es habitualmente el de transmutar la condición sociosemiótica de la cartografía citadina», fue puntapié para esta tesis al estudiar los resultados operantes en la ciudad desde el DCV. Según el autor, «las tácticas son actos de apropiación que cuestionan las normativas territoriales y su organización, a veces sin siquiera saberlo» (2013: 9).

Por último, es fundamental como estudiantes de la LDCV, realizar esta investigación para nutrir tanto el crecimiento académico-docente como profesional. Detectamos la oportunidad de profundizar los conocimientos en un campo fértil como es el de las intervenciones urbanas y su relación con el DCV como disciplina joven, comprendida como una profesión que afecta al medio urbano y su visualidad. Entendemos que estudiar ese entorno promueve un intercambio entre los actores de la MSM y el DCV, para lograr una comunicación más eficaz.⁸

03. El proceso de investigación se da entre las tensiones de las prácticas proyectuales del DCV y los discursos de la tradición.

a. Definición del problema

Para delimitarlo se debe contextualizar; comprender la ciudad desde el DCV implica identificar de qué maneras emerge y opera el mismo en la matriz urbana montevideana en relación con los actores sociales. Es por esto que se trae desde la comunicación estratégica la noción de la investigadora y docente Sandra Massoni (2013) sobre la «matriz sociocultural», como el esquema que describe los rasgos principales de la lógica de funcionamiento de un determinado grupo social junto a su linaje de transformaciones. Una matriz sociocultural es un auto-dispositivo colectivo⁹ que programa en cada grupo social su sistema de percepción-acción. En este sentido no está pre dada ni es única, se construye en diálogo y en contexto. De lo anterior se entiende que hay múltiples condiciones de posibilidad para habitar la ciudad (Pastorino, 2013: 6-13). Esto se asocia con la noción de habitabilidad de Benjamin que se desarrolló previamente; donde la posibilidad de habitar permite la apropiación de los espacios públicos, sea de manera individual o colectiva. La MUM se conforma por diversas matrices socioculturales, que se configuran como particulares de esta ciudad. Esta noción se vincula con el concepto de régimen escópico desarrollado por el historiador Martin Jay (2007: 222),¹⁰ entendiéndose como un modo singular de mirar configurado para un grupo social determinado (Berger, 2000). Esta operatividad es decisiva dentro de la *episteme* moderna¹¹ occidental, como un acto cultural complejo, al que el autor compara metafóricamente

con el perspectivismo cartesiano, que restringe la mirada en un acto de reducción del campo visual.

Así el potencial de la mirada se circunscribe a esta «perspectiva de la visión» por un consenso social determinado. Se establecen acuerdos en las formas de mirar; se constituyen regímenes escópicos o de visibilidad como una mirada del mundo, consensuada y mediada por las relaciones de poder. De esta manera entender las nociones de visibilidad y visualidad¹² se torna muy importante, así como desambiguar su significado.

La visualidad provee un régimen discursivo específico, y además desnaturaliza la experiencia cotidiana. Así es que la visualidad está lejos de ser una mera relación perceptiva del ojo con el mundo, sino que representa una experiencia multisensorial, y que por definición es un acto humano individual, por lo tanto interpretativo.

La visibilidad es un concepto que Foucault (en López, E., 1979) distingue de la visualidad. Un régimen de visibilidad está conformado por discursos y construcciones propias, que pautan lo que para una época determinada se hace relevante; no se trata de adscribir a un discurso de un sujeto particular, sino a un contexto general. En los regímenes escópicos o de visibilidad, las instituciones, los procesos económicos y sociales, entre otros, determinan la proliferación de dichos discursos. Aquí los discursos son considerados como corpus, archivo o testimonio de un campo visual configurado por un grupo social para un momento determinado.

Retomando lo desarrollado por Massoni sobre la matriz sociocultural aparecen vínculos y procesos sociales, políticos y económicos, y en su relación se manifiesta también la percepción que cada grupo tiene de ellos con lo simbólico y lo material. Esta categorización

9. La noción de dispositivo con sus alcances en lo colectivo aparece en la conversación entre Deleuze y Foucault, en el libro Deleuze, G. et al. (1990). *Michel Foucault, filósofo*. III Poder y gobierno, ¿Qué es un dispositivo? Barcelona: Gedisa. [Pdf en línea] Disponible en: <http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_2/sesion_3/complementaria/Deleuze_Que_es_un_dispositivo.pdf> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

10. Desde esta posibilidad, se confluyen conceptos de Foucault (Deleuze, 1999) con la teoría de la institución imaginaria de la sociedad de Cornelius Castoriadis (1997), donde lo social sucede de manera inmanente; allí las diferentes partes de la sociedad son diversos dominios o maneras particulares de institucionalización dependiendo de la sociedad a estudiar.

11. Se parte de la noción de episteme moderna, elaborada por Foucault en la década de los sesenta, y se trae como una herramienta para reflexionar dentro del diseño de comunicación visual en relación con paradigmas epocales de Esther Díaz. La episteme moderna se trae como una forma de concebir el mundo: un conjunto de valores que marca nuestra cultura según Foucault es el entramado simbólico que nos permite percibir la realidad.

12. Deleuze, G. et al., op. cit, p. 18.

13. Deviene del principio de placer (fr. *principe de plaisir*; ingl. *pleasure principle*; al. *Lustprinzip*). Principio que rige el funcionamiento psíquico, según el cual la actividad psíquica tiene como objetivo evitar el displacer y procurar el placer. Chemama, R. et al. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 323. Se entiende de esto, una tendencia natural a «esquivar las impresiones penosas», esto último extraído de la nota introductoria de Freud, S. (1911). *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*. Sigmund Freud obras completas. Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://bibliopsi.org/docs/freud/12%20-%20Tomo%20XII.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

14. Calvera, A. (2001). *Gráfica y ciudad. El papel del diseño gráfico en la configuración del espacio urbano*. Montevideo: IENBA.

tiene una cierta lógica de funcionamiento y permite introducir la problemática del «placer»¹³ en el marco de las determinaciones socioculturales; si alguien hace algo es porque hay una conexión establecida, una posibilidad de afectación mediante ese accionar individual —por ejemplo un beneficio propio o común—, estimulando al sujeto a la acción. Así la pulsión y la tensión entran en juego con la problemática del placer como motor en el marco de las determinaciones socioculturales (Massoni, 2000 y 2013).

Esta tesis indaga dentro de las MSM y busca conocer esa compleja lógica de estímulos plasmados como proyectos de diseños de comunicación visual. Investigar la heterogeneidad sociocultural del DCV en Montevideo es un análisis que se realiza desde los actores sociales, entendidos como protagonistas de la temática que determina su lógica de pulsiones. La forma de actuar de los grupos sociales está determinada por su coherencia interna, es decir por el modo en que se encuentran relacionados entre sí con otros grupos (Massoni, 2004-05). Para la autora, existen dispositivos articuladores tanto de actores, prácticas como imaginarios (Massoni y Mascotti, 2000: 1), en un mundo donde no hay un narrador centrado, ni emisores tan definidos como fuentes, ni contenidos tan unívocos, sino transformaciones permanentes en las que todos son actores múltiples (Massoni, 2008: 90).

La noción de matriz sociocultural hasta aquí tratada tal como la define la autora, se relaciona con el concepto de «paisaje cotidiano» que plantea Anna Calvera (1997) donde se define a la ciudad como un lugar de reunión colectiva, de encuentro; se vive la ciudad cuando vivimos la sensación de ser parte de la misma.¹⁴ El ideal de ciudad al que se quiere llegar en términos de habitar, es propio de cada época. Es así que en cierta medida la visibilidad de la ciudad está condicionada por la

motivación y el placer del habitante, que desencadena la acción y determina los «modos culturales de habitar». Según Ledesma (2003) dichos modos se configuran mediante las formas de pensar, planificar y concretar los objetos materiales que determinan el espacio por medio de los proyectos de diseño.

Volviendo a la línea de pensamiento de Calvera (2001), se puede decir que en el paisaje cotidiano nos cruzamos con «propuestas» de diseño planteadas muchas veces para dar soluciones prácticas y funcionales a lo que son concebidos como «problemas» de DCV. Tanto la noción «propuestas» como de «problemas» no se plantean de una manera simple. Estas intervenciones, continúa Calvera, no son «necesariamente las mejores, ni tampoco son las únicas que había», sino las que alguien propuso como respuesta a un planteo de diseño en concreto. A su vez, mediante Calvera (2001), podemos apreciar el diseño como una decisión, una voluntad y un propósito desde lo material, dentro del paisaje cotidiano de Montevideo. La autora explica que una ciudad no es solo un lugar geográfico, sino una manera de ser y un estilo de vida; es un espacio colectivo construido y delimitado.

Hasta aquí se vio cómo la compleja lógica de estímulos y pulsiones son propias de las dinámicas de funcionamiento de una matriz sociocultural, y estas condicionan las formas de habitar de la matriz urbana. ¿Se identifican estas complejas lógicas de estímulos diferenciales en la MUM? ¿Cuáles son? El DCV emerge como una lógica de funcionamiento sociocultural que afecta en términos de visibilidad y depende de los estímulos de los actores propios de la MSM. Entonces, específicamente ¿de qué manera afecta el DCV a la MUM en términos de visibilidad? En esta tesis se revisa la visibilidad de la ciudad a la luz de los emergentes gráfico-visuales enmarcados en proyectos de DCV que se detectan en la MUM.

b. Planteamiento de hipótesis

En consecuencia, se puede asumir que el DCV está en diálogo con los emergentes urbanos de tipo gráfico-visual, que se visibilizan como emergentes propios, dentro de la MSM. Esta afirmación es la hipótesis que funciona como desencadenante para la pregunta motor de esta investigación.

c. Pregunta de investigación

Ante el cuestionamiento ¿qué es lo que se hace visible desde los discursos que circulan en la actual MSM en relación con las prácticas de proyecto del DCV?

d. Aproximaciones teóricas del diseño

A continuación se mencionan las dos coordenadas que tejen el problema de investigación y las articulan tanto desde lo epistemológico como desde las prácticas proyectuales del diseño. La primera remite al problema de lo folclórico¹⁵ y lo urbano en relación al canon, y la segunda aborda el régimen escópico desde la mirada.

d.i Primera coordenada. Lo instaurado y lo percibido en la visualidad de la MUM. Puentes de sentido entre lo canónico y lo folclórico desde el DCV.

Primeramente emerge el antecedente de investigación ya mencionado (Cavallaro y Ganduglia, 2014), en donde se identificaron los emergentes discursivos de los grupos operativos realizados a los estudiantes de las carreras de ARQ y LDCV sobre las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el *diseño de comunicación visual*.

Dentro de estos enunciados aparece la primera coordenada: las prácticas proyectuales del *diseño de comunicación visual* entran en tensión

con el discurso de la tradición, manifestándose en una distinción entre el peso de la tradición disciplinar de la Arquitectura en las prácticas proyectuales, en contraposición con las del DCV. Es así como en los hallazgos surgidos de dicha investigación, desde lo enunciado detectamos a los «fenómenos socioculturales» como fundamento de las producciones del DCV. Se entiende como representantes de esos fenómenos a las intervenciones urbanas del orden del muralismo, el grafiti, el *lettering*, la caligrafía, el estencil, entre otros emergentes gráfico-visuales recientemente reconocidos y asimilados al DCV en la MSM.¹⁶ Los discursos de los estudiantes anclan los fenómenos socioculturales en terminologías del orden de «lo folclórico», «la polución visual» y «lo cargado visualmente», que aparecen como sinónimos que describen la visibilidad de la ciudad. Vinculando lo anterior con Danta (Pastorino, 2013: 7), se puede decir que se visualizan imágenes que «compiten por nuestra atención y territorializan la ciudad», convirtiéndola en un espacio de confluencia de «polifonías muchas veces caóticas pero siempre ineludibles».

Si enmarcamos la práctica disciplinar del diseño desde sus orígenes, se puede continuar con la siguiente caracterización de Calvera (2010: 63); el diseño emerge como un «fenómeno cultural relativamente marginal» desde la visión histórica. Esto es relevante para esta tesis porque hace anclaje desde la teoría con el enunciado estético que predomina en los discursos de los estudiantes que participaron de la investigación expuesta previamente. A partir de estos emergentes, el DCV se configura como un «fenómeno sociocultural de lo folclórico» (Cavallaro y Ganduglia, 2014) en el contexto de la MUM.

¿Qué implica visibilizar la MUM desde un fenómeno sociocultural asimilado a lo folclórico? Para responder esta pregunta debemos definir la palabra folclore. Esta deriva de

15. Donoso Fritz, K. (2009). *Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990*. Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, n° 212, pp. 29-50 [Pdf en línea] Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v63n212/art04.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

16. No está dentro de los alcances de esta tesis generar una diferenciación entre las producciones artísticas y del DCV. Sino que se toman las producciones estéticas de la ciudad como emergente gráfico-visual.

17. Etimológicamente la palabra *folklore* está compuesta por *folk* que significa gente, y *lore* que se traduce como tradición o conocimiento.

18. En el sentido de E. B. Tylor, cultura es un «conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, artes o técnicas, moral, ley, costumbre y cualquier otra facultad y hábito que el hombre adquiere como miembro de la sociedad» (1977:19).

19. Blache, M. (1988). *Folklore y cultura popular*. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, vol. 13, p. 251-265. [En línea] Disponible en: <<http://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/viewFile/453/224>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

20. Massoni, S. (2013). *Comunicación estratégica: matrices de datos en la investigación enactiva*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, vol. 10, n° 18. [En línea] Disponible en: <<http://alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/391>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

*folklore*¹⁷ y fue creada en 1846 por el anticuario y escritor William John Thoms, para reemplazar el concepto *Popular Antiquities*. Sin embargo, para esta tesis no abordamos lo folclórico solamente desde el significado etimológico, sino que nos interesa detectar las significaciones anidadas en los discursos de los estudiantes de la LDCV.

La definición originaria de Thoms (Blache y Magariños, 1980), «saber tradicional del pueblo», desde el sentido ontológico es tan amplia en denotación que tampoco permite por sí misma decidir, por ejemplo, si este saber tradicional del pueblo debe entenderse restringido a determinados grupos humanos o no, como nos dice en 1946 P. W. Schmidt (Blache y Magariños, 1980). No se puede dejar indeterminado el alcance de ese «saber tradicional», pues se confunde con el concepto antropológico de «cultura», en el sentido precisamente de Tylor.¹⁸ El *folklore* es «lo que sabe el pueblo», «los saberes del pueblo», y estos saberes, sin duda, no han de entenderse en el sentido de un saber abstracto, científico, sino en el sentido de un saber concreto.

Se trae la noción de *folklore* a partir de Blache y Magariños (1980a: 63) por la que los saberes populares, pautas o formas culturales válidas se vuelven anacrónicas y pasan a ser patrimonio del *folklore*. Es decir, cuando una tendencia —en este caso visual— pierde vigencia es cuando puede imitar al fenómeno pero no puede crearlo. Únicamente tiene aptitud para adoptarlo, asimilarlo y transmitirlo de generación en generación a quienes viven en sus mismas condiciones socioeconómicas. Desde esta postura se reconoce a lo folclórico a partir de remanentes históricos que llaman la atención, que se describen con nostalgia por recordar tiempos perdidos.¹⁹ Así es que lo folclórico aparece vinculado a lo tradicional pero con una connotación negativa, en el sentido del estancamiento, de la imposibilidad de transformación que plantea la imitación.

Es fundamental para esta investigación entender las dinámicas de validación, apropiación y/o transformación de las prácticas socioculturales de habitar. Según las lógicas de pulsión y estímulo,²⁰ estas dinámicas inciden directamente en la visibilidad y la visualidad de la MUM. Al respecto se toma del seminario *Teoría y crítica del diseño: campo disciplinar y enseñanza* organizado por FARQ y dictado por María Ledesma durante 2012, el concepto de «ruptura frente al canon». Los cánones son los modelos de consenso social a seguir por una sociedad en un momento determinado, son los paradigmas de imitación. Según María Ledesma se configuran diferentes visiones para su estudio, resultando imposible establecer quién instituyó los cánones del diseño ya que se empieza a hablar del diseño como disciplina hace menos de 150 años. En este sentido, el canon para Ledesma es el modelo a imitar, lo válido socialmente. Es un concepto arquetípico propio de la civilización, que se acuña desde los inicios del arte. Por ejemplo, en lo arquitectónico el canon determina reglas y prescripciones desde lo intencional con una exigencia social que este debe satisfacer. Así la intención canónica es mediada por lo histórico, a través de un conjunto de reglas estructuradas entre sí.

Desde la modernidad, el trabajo canónico es considerado como la técnica que una vez dominada debe promoverse de generación en generación. Entonces ¿cómo se produce el canon desde el paradigma epocal contemporáneo?

Si retomamos los enunciados estéticos, emergentes de la investigación de Cavallaro y Ganduglia, (2014), sobre la visibilidad urbana, la ciudad «polucionada» o «cargada visualmente», se advierten ciertos criterios visuales que no responden al canon hoy en día entendido como «vigente», porque están ligados a un canon propio de lo «folclórico», que responde a validaciones estéticas del pasado. Este canon no se identifica con el

presente idealizado ya que no funciona más como el modelo a imitar. Por esta parte, lo folclórico desde la visibilidad urbana es la característica que predomina en la percepción y en la reproducción del discurso de diseño, y a su vez coacciona el acceso a otros puntos de vista, tendencias o movimientos, siendo la «polución visual» la forma de caracterizarlo visualmente.

Para profundizar sobre cómo se dan los procesos de percepción relacionados a la reproducción del discurso, se traen los conceptos de imaginería e imaginario de Wunenburger (2008). La imaginería es definida como el conjunto de imágenes mentales y reales que se presentan ante todo como la reproducción de lo real a pesar de las diferencias con relación al referente. El imaginario, por el contrario, implica para el autor²¹ una emancipación sobre la voluntad del lenguaje. No se asocia el imaginario a un contenido real o irreal sino que alude a producciones mentales materializadas en esta tesis mediante el análisis de las imágenes visuales y lingüísticas de los emergentes discursivos.

Para Wunenburger la imagen teje sus relaciones con el mundo y con el sentido (2005: 32), re-examina el mundo de las imágenes desde una forma de ver donde se propone un imaginario jerarquizado por las características fenomenológicas de la imagen. Así es que se percibe a través de una red de sistemas de imágenes, enmarcadas dentro del vínculo entre el ser y el mundo. Los enunciados estéticos de los estudiantes de ARQ y DCV, recolectados en la investigación de Cavallaro y Ganduglia (2014), dejan entrever un imaginario de lo folclórico representado en imagen por lo «cargado» o lo «polucionado» visualmente, en contraposición a las tendencias contemporáneas del diseño. Para concluir se puede decir que se afianza en el imaginario de los discursos del DCV, una

visibilidad urbana marcada por un «imaginario de lo folclórico», y esto inaugura un campo de investigación anclado en un discurso de la tradición moderna. Al definir discursivamente los emergentes gráfico-visuales de la MUM se arriba a un enunciado de lo «polucionado» en ese entorno visual. A partir de lo anterior, se observa un canon que en la actualidad está en transición y que se orienta a nuevos repertorios de validación y consolidación de las imágenes en lo urbano (Cavallaro y Ganduglia, 2014). Y estos repertorios de imágenes se enmarcan dentro de determinados «fenómenos socioculturales».

d.ii Segunda coordenada. Consensos sociales para los repertorios de imágenes del DCV: configuración de los regímenes escópicos de la tradición.

Se parte de la noción de régimen escópico para arribar a los conceptos de imaginario social, modos de ver (Castoriadis, 1997), el modo de ver de una sociedad (Jay, 2007). Ledesma (2005), a su vez nos aporta lo visible según la verosimilitud²² para cada época. La autora plantea una construcción de subjetividades, condicionada por consensos sociales de verosimilitud, habilitando un amplio abanico de modos de ver. Por tanto, entendemos que existe una variedad de miradas en un marco sociohistórico dentro de un imaginario social en el plano de lo inmanente²³ (Castoriadis, 1997).

Desde la visión de Castoriadis (1997), lo histórico-social opera en dos dimensiones: la lógica heredada y el imaginario social. La primera implica una relación con el pasado como parte misma de la sociedad, mientras que la segunda se enmarca en lo opuesto, en lo indeterminado. Trabaja sobre lo inconsciente, en las producciones de la imaginación. De esta manera vinculamos la imaginería de Wunenburger (2008)²⁴ con los enunciados estéticos: lo que se dice sobre algo habla de cómo se percibe, es decir, la manera en que

21. Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

22. María Ledesma (2005) afirma: «aquello que cada época considera verosímil respecto a lo visible conforma un modo de ver determinado». Lo verosímil para Ledesma entra en una relación recíproca con el régimen escópico, ya que este habilitaría qué imágenes pueden reconocerse como verdaderas en una sociedad dada. Lo verosímil entonces está asociado a lo plausible, posible de ser verdad o creíble.

23. Entendemos por inmanente un proceso que es interno a un ser o a un conjunto de seres, y no es el resultado de una acción exterior a ellos. La inmanencia es el ente intrínseco de un cuerpo; en filosofía se califica a toda aquella actividad como inmanente a un ser cuando la acción perdura en su interior, cuando tiene su fin dentro del mismo ser. Se opone por lo tanto a la trascendencia (Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, 2000.

24. Wunenburger, J. J. op. cit., p. 22.

25. La mirada es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican (Bourdieu, 1998).

26. De Certeau, M. (1996). *Estrategias y tácticas. La invención de lo cotidiano. artes de hacer*. México: Universidad iberoamericana.

se reproduce mentalmente lo que se ve y se transforma en discurso. Las imágenes que se visualizan en la ciudad son reconocidas por los actores sociales como verdaderas, a partir de cierto régimen escópico (Jay, 2007 y Gastoriadis, 1997). Así, cada actor que conforma la MSM produce y reproduce visualidades y éstas construyen, a través de un imaginario social, regímenes de visibilidad consensuados para una época. Desde este marco, se justifica la labor de indagar sobre los enunciados proporcionados por los estudiantes (Cavallaro y Ganduglia, 2014).

Para entender cómo se articula la visibilidad en sintonía con el lugar de intervención, traemos a Pierre Bourdieu (1990), quien plantea la configuración de la mirada como dependiente de los actores involucrados con relación al inconsciente social e histórico.²⁵ Acorde a lo anterior, el autor desarrolla el concepto de *habitus* como el conjunto de modos de ver, sentir y actuar en la matriz sociocultural. Es un modo de percibir la realidad condicionado por las estructuras sociales. El concepto de *habitus* tiene un doble aspecto: reproduce condicionamientos sociales, pero al mismo tiempo puede cambiarlos (Bourdieu, 1983). Como anclaje directo al DCV, un indicador de las regulaciones o acuerdos cotidianos que aparecen, son los soportes en donde se plasman las comunicaciones.

Según Pujol (2005) explicando a Bourdieu (1983) la pieza en tanto objeto, se materializa en un espacio interno, virtual y externo. El interno está dado por la estructura visual de la pieza gráfica; el virtual está conformado por el nexo enunciativo que se da entre el emisor y los destinatarios y el externo es la pieza acabada; como objeto se orquesta con un espacio real exterior a la misma con un anclaje de interpretación. Estos soportes se presentan como una propuesta alternativa de espacios, que generarán otras posibilidades. Esto abre el campo de posibilidades de aplicación del DCV.

A propósito del rol que juega el DCV en la sociedad, Mónica Pujol expresa en el blog de diseño ForoAlfa (2005) que las comunicaciones del diseño implican una construcción de los sujetos colectivos en las organizaciones modernas: el diseño es la ventana de las organizaciones modernas para hacerse visibles, dentro de los cánones institucionales. Esto puede explicar una de las prácticas más comunes del diseño: facilitar la visualidad y el acceso a la información. Justifica por otra parte la competencia del diseño como actor social, consolidando los valores sociales instituidos a través de las mismas imágenes.

A partir de Deleuze (1999) en referencia a Foucault, se sostiene que toda formación discursiva determina una «voluntad de verdad» que se evidencia por un lado en las prácticas no discursivas, que tienen como origen a la visibilidad y por otro lugar con las prácticas discursivas, que tienen como base a los enunciados. Desde estos conceptos, la verdad es enlazada a la problemática del saber y a un orden visual como ejercicio de un determinado régimen de verdad.

Desde otra aproximación a los consensos sociales de verosimilitud, Danta (Pastorino, 2013: 8) explica la noción de estrategia mediante la lectura de la obra de De Certeau (1996),²⁶ definiendo a la «doxa» como los discursos del consenso. Son discursos reguladores específicos, dentro del esquema que se concibe como MSM. Desde Foucault (1992),²⁷ el discurso es uno de esos lugares en que circulan y se ejercen algunos de sus más terribles poderes de manera privilegiada. El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha. Desde el autor, el discurso se hace práctica cuando el individuo atraviesa los dispositivos, en esta tesis constituidos como las matrices socioculturales. Así el sujeto produce formas de subjetividad y la MSM determina al

sujeto en su modo de ser y percibir, donde se arriba a una matriz definida desde la relación y la red saber/poder inscripta en un determinado régimen escópico. En relación con Danta (Pastorino, 2013: 9), la ciudad estratégica se constituye como la ciudad institucionalizada y reguladora de las conductas de sus habitantes. Por el contrario la táctica, como ya hemos visto, se conforma mediante actos de apropiación que polemizan la normativa territorial y su organización.

Se retoma la noción de régimen escópico con el fin de establecer las concepciones que tomaremos sobre la imagen, la vista y el conocimiento en la producción de una significación. Según Berger (2000)²⁸ la vista determina nuestro lugar en el mundo, donde la imagen es apariencia en un mundo dictado por lo visible, para ser descubierta e informada. La imagen se configura mediante un modo de ver, tanto de quien la produce como del ojo que la percibe. La imagen puede ser tan solo vista o puede ser mirada, la diferenciación radica en que mirar es un acto voluntario, mientras que el acto de ver tiene un carácter involuntario; «solamente vemos aquello que miramos» (Berger, 2000). Así, la percepción de la imagen depende de la configuración de nuestro régimen escópico. Se produce una relación intrínseca al proceso de mirar entre imagen y objeto representado donde no podemos separarnos del objeto observado, por lo que siempre miramos el vínculo entre las cosas y a nosotros mismos.

Este autor sostiene que la visión es específica e individualista: una vez que somos conscientes de que vemos, comprendemos que también podemos ser vistos. La naturaleza recíproca de la visión es fundamental respecto al diálogo hablado. Hoy, toda imagen es un testimonio e implica un modo de ver, donde la pérdida de la unicidad de la imagen produce

multiplicación de las significaciones. De este modo, los discursos de los estudiantes de DCV y Arquitectura (Cavallaro y Ganduglia, 2014), evidencian una percepción de la ciudad polucionada o cargada visualmente. Esto deja entrever *a priori* una saturación de imágenes que se reproducen en el plano de la imaginación como plantea Wunenburger (2008).

Desde la aparición de objetos tecnológicos como la cámara (Benjamin, 2012)²⁹ se demuestra que el espectador no es la clave determinante de la visión, por lo que cambia el modo de ver de los hombres y aparecen nuevas perspectivas, donde lo visible es ambiguo ahora.³⁰ A su vez, las nuevas tecnologías ponen a prueba las concepciones canónicas del arte -el territorio tradicional de la producción de imágenes-; al cambiar la percepción también cambia lo que se piensa sobre lo producido. Al cambiar la forma de concebir el arte y sus posibilidades de reproducción técnica se ponen en crisis las diferentes categorías estéticas validadas por la tradición, que se manifiestan en el campo de la emergentes gráfico-visuales en MUM.³¹

La modernidad con el hombre y la visión como centro sumado a su actitud frente a la ciencia, provocó una ruptura canónica entre el arte y el mundo a partir de cómo se ve, se produce y se analiza. «Tanto desde la perspectiva de los artistas como desde la de los apreciadores y la de los críticos, esa inflexión tenía el signo de la libertad y de la insubordinación con relación a los cánones que por siglos habían dictado los temas y las técnicas, las actitudes y las competencias para el arte» (Pellejero, 2013). Esto es importante para pensar la significación de la imagen y entender cómo esta se vincula al contexto en el que aparece. De lo anterior se entiende que la forma en que se concibe al mundo influye directamente en la forma que se perciben las imágenes que habitan en él. Las imágenes

27. Foucault, M, et al. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

28. Berger, J.; Blomberg S.; Fox, C. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/4cmQXY>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

29. Se trae desde la óptica de John Berger (2000), quien reinterpreta la tesis de Walter Benjamin (2012) sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. La perspectiva hace de nuestro ojo el centro del mundo visible, y todo converge hacia él como punto de fuga, donde el mundo visible está ordenado en función del espectador. Esta situación no permite que fluya de manera natural la reciprocidad visual de la que hablábamos antes; el espectador sólo puede percibir la realidad desde su lugar y a través de sus facultades.

30. La invención de la cámara cambió no solo lo que vemos, sino también la forma en que lo vemos (Pellejero, 2013).

31. Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

32. «Benjamin define el aura como una distancia insalvable por más cerca que nos encontremos del objeto del que emana. Más generalmente, el aura define la esencia y el funcionamiento de la obra de arte en el contexto de la legitimación de las formaciones tradicionales. En ese contexto, subordinada a un ritual, la obra aparece como objeto de veneración religiosa, ganando un sentido de cosa única, de autenticidad, un carácter sagrado, un aura». Pellejero, E. (2013). *Modos de hacer/Modos de ver/Modos de pensar (Arte sin supersticiones) Ways of Doing/Ways of Seeing/Ways of Thinking*. Escritura e imagen, vol. 9, p. 85-99. [En línea] Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/43539/41182>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

que fueron vigentes y veneradas en una época serán revisadas bajo la lupa del nuevo paradigma epocal. Las obras de arte del pasado se siguen venerando. En palabras de H. Belting (2007), citado en Pellejero (2013):

(...) lo hacemos por razones distintas de las que valían en el pasado, pues la jerarquía correspondiente al canon de una época no ha resistido el paso del tiempo. La obra maestra, en la medida que posee el «aura» de lo original y de lo único está de tal modo anclada en la historia cultural de Europa que fuera de este marco de referencia pierde su sentido.

Según Eduardo Pellejero (2013) la forma de perpetuar el carácter religioso y/o aurático³² de una obra es a través de la mistificación; donde las grandes obras del pasado pretendían asegurar su estatuto trascendente en los regímenes históricos. Se entiende de esto, que el miedo a delimitar los nuevos estándares canónicos lleva a venerar el pasado, provocando un estancamiento en los consensos sociales de verosimilitud. En esta tesis nos interesa entender la influencia que tienen los consensos sociales en la práctica del DCV para la configuración de un imaginario de lo folclórico.

04. Objetivos

a. General

Identificar los enfoques teóricos en torno a los modos de ver y hacer dentro del DCV, en relación con las producciones gráfico-visuales urbanas en Montevideo.

b. Específicos

- > Examinar los discursos de los teóricos del diseño para establecer las coordenadas articuladoras.
- > Analizar emergentes gráfico-visuales puntuales en la práctica del diseño en el ámbito profesional, el espacio académico y el dominio urbano montevideano.
- > Contrastar los enfoques teóricos del diseño desarrollados con los emergentes gráfico-visuales.

33. Para tomar el ejemplo del proyecto de intervención de la IM asumimos la hipótesis de que el diseño se retroalimenta de la vida sociocultural montevideana (Calvera, A. op. cit., p. 19).

05. Marco metodológico

a. Construcción de los emergentes

En el marco teórico se plantea una contextualización del problema vertebrado por dos coordenadas que estudian las producciones urbanas de tipo gráfico-visual y su relación con el DCV. Así se establecen diferentes dominios del DCV del que surgen cuatro emergentes discursivos. Esto se llevó a cabo mediante entrevistas dirigidas a agentes seleccionados por sus implicancias dentro del espacio académico institucional, del ámbito profesional y otros entornos urbanos de aplicación del DCV. La importancia de estos emergentes radica en su repercusión en cada dominio, profesional, institucional y su afectación a la MUM en términos de visibilidad.

Entonces los dominios identificados son el espacio académico institucional, el ámbito profesional y otros entornos urbanos.

En primer lugar dentro del ámbito profesional se selecciona un proyecto tipográfico del estudio de diseño *Atolón de Mororoa*, cuya implicancia en el DCV se da por medio de la tipografía como conocimiento específico y esencial para el diseño de comunicaciones visuales. En segundo lugar, para el espacio académico se revisa un ejercicio proyectual de LDCV volcado al contexto urbano montevideano, donde la metodología proyectual implica un relacionamiento con el barrio, que se da como una práctica de inmersión para el desarrollo investigativo. Y en tercer lugar se estudia el entorno urbano a través de dos emergentes; uno «particular», constituido con el mapa interactivo *Street Art Uruguay*, y otro regulado por una institución, con las intervenciones en los contenedores de basura de la ciudad,

a cargo de la IM.³³ En el primer emergente la relación con el DCV está dada por la naturaleza del proyecto, este tiene un propósito de exhibición, centralización y difusión de diversas intervenciones de arte urbano de Montevideo. El segundo emergente se vincula con el DCV por ser parte de un plan integral gubernamental incluido en las acciones realizadas por la IM bajo el concepto *Montevideo Convivencia*, con foco específico en una estrategia para el cuidado del mobiliario urbano desde la afectación de la visualidad.

a.i Reflexiones de la metodología utilizada

Para entender cómo se caracterizan estos dominios se articula con la noción de regímenes escópicos de Martin Jay (2007), un nuevo acercamiento a los modos de ver y percibir los emergentes gráfico-visuales. Se entiende que los discursos de la imaginería que se traen para esta tesis describen la ciudad, configuran una mirada que denota una personalidad. Las intervenciones visten a la ciudad, le dan una cara, una expresión, un tono, una vestimenta. Estas características han sido interpretadas por el usuario urbano y devueltas en discursos en la investigación mencionada antes (Cavallaro y Ganduglia, 2014).

Para profundizar en este sentido, es apropiado traer los cuestionamientos de Martin Jay (2007) sobre la existencia de un solo régimen escópico moderno. Es decir, se plantean múltiples enfoques u órdenes visuales, desde distintas maneras de observar la realidad, diferentes maneras de contemplar las prácticas proyectuales del DCV afectando la visualidad y la visibilidad de la MUM. Siguiendo con su teoría, el autor plantea que el mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad es entenderlo como un terreno en constante tensión, en lugar de un conjunto armonioso

de teorías y prácticas visuales. Es así que sugiere la posibilidad de caracterizarlo a partir de una diferenciación de subculturas visuales³⁴ o formas históricas de caracterizar la modernidad.

El análisis de los emergentes discursivos tiene como fin detectar posibles tensiones en los discursos de los entrevistados para cada propuesta. Así como también caracterizar visualmente a la MUM y su codificación desde los regímenes escópicos o modelos visuales emergentes.

b. Instrumentación del relevamiento mediante entrevistas dirigidas

Las entrevistas fueron elaboradas con un propósito de análisis cualitativo. Se relevaron datos en relación con los dominios urbanos de aplicación del DCV a partir de los emergentes discursivos. Según Briggs, (1986: 6-7) la entrevista dirigida se define como una interacción condicionada a un contexto investigativo, que implica la formulación de preguntas enfocadas a un problema por parte del investigador. Para esta investigación se realizó un guion de cuatro a seis preguntas por cada entrevistado.

Las preguntas realizadas fueron:

¿Cómo se gestó este proyecto? —Esta pregunta apunta a detectar los intereses, las intenciones y las pulsiones de estímulos que promueve la intervención—.

¿Cómo fue la metodología de trabajo y el proceso creativo? —Esta pregunta tiene el fin de desentrañar los vínculos, las asociaciones y las respuestas desde el DCV a diversas problemáticas emergentes—.

¿Qué piensan del ejercicio como práctica de proyecto e intervención urbana?

—Esta pregunta, más abierta, apunta a determinar las interacciones de las prácticas del DCV con la MUM—.

Los convocados para realizar las entrevistas fueron Diego Fernández (codirector del Estudio *Atolón de Mororoa*) dentro del ámbito profesional, Bruno Álvarez (estudiante de la LDCV) y José de los Santos (docente de la LDCV) dentro del espacio académico. Lucas Butler (estudiante de la LDCV, ilustrador y muralista) en el entorno urbano regulado por institución, junto a Carolina Curbelo (diseñadora gráfica independiente y emprendedora) para el entorno de aplicación particular.³⁵

Con ellos mantenemos diversos tipos de vínculo académico-profesional. La cercanía en el espacio académico con la mayoría de los entrevistados facilitó la gestión de los recursos, y fue decisivo para su selección. También es importante resaltar, que se introdujo a cada uno de los entrevistados en el abordaje de esta tesis y se contextualizó en el tema, así como también se informó sobre los otros entrevistados.

¿Cómo se llevaron a cabo las entrevistas?

Las entrevistas fueron planificadas previamente, alineadas con los objetivos de la tesis y la pregunta de investigación. Fueron dirigidas, pues se hizo foco en los temas que apunta nuestra tesis, y se realizaron por medio de correo electrónico para los entrevistados Diego Fernández, Bruno Álvarez, Lucas Butler y Carolina Curbelo. En el caso de José de los Santos se mantuvo una entrevista presencial, donde se tomaron notas que luego se intercambiaron vía *mail* con posterior devolución escrita retroalimentada por parte del docente involucrado. No se produjo material de audio ni se realizaron desgrabaciones. Este procedimiento permitió llevar a cabo un relevamiento

34. Los modelos visuales, en palabras de Jay (2007), explican la manera en que se proyecta la realidad. Un ejemplo de esta caracterización es el método pictórico de la perspectiva, innovador para una época, por sus tecnicismos, sus reminiscencias religiosas en su geometría, la utilización de la luz, en su simetría y punto de fuga. La técnica daba a entender que el ojo del observador era estático, no parpadeaba y permanecía fijo, luego con el paso del tiempo las nuevas tecnologías —la cámara y su posibilidad de registro audiovisual por ejemplo— destruyeron este modelo visual una vez vigente. Así, una subcultura visual una vez validada será superada en cuanto a tecnicismos y formas de comunicación de la imagen por otras, pero esto no impide la convivencia entre ellas; los modelos visuales pueden tener menos vigencia pero no por ello ser obsoletos.

35. Se puede acceder a las entrevistas completas en los apéndices 2, 3, 4, 5, y 6. Asimismo se incluye en ellos una breve ficha técnica de cada entrevistado.

ordenado, sistemático y fluido, contando con el registro y el consentimiento informado de los entrevistados.

c. Discusiones y/o alcances de investigación

A partir de la identificación de los emergentes gráfico-visuales y la concreción de las entrevistas se obtienen los insumos necesarios para analizar los discursos circulantes con relación a las prácticas del DCV en la MUM ¿qué se detecta en la estructura discursiva? ¿Cómo emergen las visibilidades? ¿Y cuáles son las posiciones del sujeto ante ellas?

Desde lo investigado se expone un escenario de visualidades, donde los actores establecen alianzas o enfrentamientos, en acciones tácticas y estratégicas, como refiere Danta (Pastorino, 2013), determinando las oportunidades en una construcción de la mirada en una MUM (Massoni, 2013). Es decir, las intervenciones emergentes de las entrevistas, le dan uno o varios «perfiles» a Montevideo, pero a su vez ese «perfil» nos acoge a todos ¿nos representa a todos?

d. Desarrollo y fundamentación de los emergentes gráfico-visuales

d. i. **Ámbito profesional.** Se selecciona un proyecto de DCV generado desde un ámbito profesional que se sitúa en el contexto de la ciudad de Montevideo. Se trata de la tipografía *Montevideo 1726*, creada por el Estudio uruguayo de diseño gráfico *Atolón de Mororoa*. Al respecto el entrevistado Diego Fernández dice:

La tipografía fue creada para un proyecto que se llama *Citype*,³⁶ donde distintos diseñadores crean tipografías inspiradas en ciudades como Ámsterdam, Buenos Aires, Helsinki, Londres y Milán, entre otras. *Atolón* realizó su aporte inspirado en Montevideo, una ciudad formada mayormente por inmigrantes europeos que generaron una mezcla de influencias gráficas y arquitectónicas, resaltando el *Art déco*.³⁷

Para la creación del alfabeto se toma como base de modulación las baldosas grises de 9 panes —de 20 x 20 cm— que se encuentra usualmente en las veredas montevidéanas. El

proyecto fue presentado a *Citype* (2013), donde varios diseñadores y/o estudios de diseño, generan tipografías inspiradas en una ciudad. *Citype* es una página web³⁸ creada por el diseñador Jarrik Muller y el desarrollador web Borai van Uden.

Los diseñadores deciden que en el alfabeto cada tipo de letra tiene un diseño característico con la baldosa como soporte, esto con relación a las condiciones de posibilidad de la metrópoli. Una de las facilidades de este proyecto es que cada tipo de letra es totalmente gratuito para ser descargado y usarse. Se valora de este proyecto la iniciativa del Estudio *Atolón* para crear la «primera tipografía de la ciudad» y el desafío afrontado de posicionarse a la altura de otros proyectos tipográficos similares. A su vez, se destaca de este trabajo el haber sido preseleccionado para la Bienal Iberoamericana de Diseño (de ahora en más BID) 2016, desde Uruguay, en categoría Diseño gráfico / Comunicación visual.³⁹

36. Atolón de Mororoa. [Web en línea] Disponible en: <<http://atolondemororoa.com/citype.html>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

37. Centro Cultural de España [pdf en línea] Disponible en: <http://www.cce.org.uy/wp-content/uploads/2017/06/Bid_2016Gu-C3%ADaeducativa.pdf> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

38. Citype [Web en línea] Disponible en: <<http://www.citype.net/>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

39. BID 16. *Uruguay seleccionados 2016* [Pdf en línea] Disponible en: <<http://www.bid-dimad.org/wp-content/uploads/Uruguay-web1.pdf>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].



Fotografías izquierda: Proyecto tipográfico de *Atolón de Mororoa*; la tipografía *Montevideo 1726*.
Créditos: *Atolón de Mororoa*.

40. Estas categorías fueron asignadas para enmarcar el «folclore del barrio» inmediato al EAC y fueron determinadas por el equipo docente de Tipografía 1, LDCV 2015, para que los estudiantes realizaran las tareas de investigación solicitadas. Esta tesis no establece ninguna conexión con dicha categorización, sino que resulta un dato circunstancial de la propuesta académica.

41. Para tomar el proyecto de la IM, que se muestra como intervención, se asume la hipótesis de que el diseño se retroalimenta de la vida sociocultural montevideana, y se trae estos conceptos desde Calvera, A. op. cit., p. 19.

42. Danta, R. *La ciudad hablante. Grafías, acciones tácticas y territorios urbanos*. En Pastorino, M. (2013). *Coloquio Medios Gráficos y Ciudad: Usos y alcances de la imagen en la ciudad de Montevideo*. Montevideo: Udelar, pp. 6-13.

43. Este texto fue extraído de la revista digital *Insitu* de la Escuela de Comunicación, Universidad Ort [Blog en línea] Disponible en: <<http://fcd.ort.edu.uy/8304/3/arte-en-los-muros.html>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Fotografías derecha: Registro del proceso de la intervención en los muros del Espacio de Arte Contemporáneo, 2015. Créditos: Sofia Ganduglia.

d. ii **Espacio académico**. Para este ámbito de estudio se optó por un ejercicio proyectual de LDCV, volcado al contexto urbano y a su repercusión barrial concreta. Se trata de la intervención caligráfica en los muros vallados del Espacio de Arte Contemporáneo (de ahora en más EAC); realizada por el taller de Tipografía 1 de LDCV durante 2015 y vivida como una experiencia de interacción con el medio, un «salir del espacio de taller». Nuestro acercamiento a este caso se dio a través del ejercicio como estudiantes colaboradoras honorarias, tarea que desempeñamos desde el 2013 hasta el 2015 para el área proyectual de la LDCV. En este caso se realizó una entrevista presencial a José de los Santos, docente responsable del ejercicio (E2 en apéndice 3) y otra vía correo electrónico a Bruno Álvarez (E3 en apéndice 4), uno de los estudiantes involucrados en su realización, hoy estudiante colaborador en el taller de Tipografía 1 y 2. El docente José de los Santos nos proporcionó material de la difusión de dicha intervención estudiantil.

La importancia de traer este ejercicio académico como caso de estudio en esta tesis radica en la relación con lo folclórico. El relevamiento que realizaron los estudiantes para fundamentar su propuesta de intervención tenía, en palabras del docente responsable de los Santos:

(...) folclore como eje de estudio en relación al barrio acorde con el momento o circunstancia de su manifestación. Cada estudiante tomó una fotografía y elaboró una frase para las siguientes acepciones: naciente, vivo, moribundo y extinto.⁴⁰ En taller se trabajaron los aspectos técnicos de las escrituras unical, gótica, rústica y fundacional (...); se trabajó la comprensión del alfabeto como introducción a sistemas complejos de comunicación visual. Para extender, se problematizó el paisaje pero ya anclando conceptos como la experiencia del usuario, el sentido de lectura, las distancias de proximidad. En ese marco se propuso realizar una composición

mural integrada por todos los estudiantes. La esquina de la calle Arenal Grande y el frente de la calle Miguelete lograron visibilizar una intención colectiva, también como dinamizadores del espacio público.

Otro dato interesante de este caso es la oportunidad que detecta el taller de Tipografía 1: «El frente vallado había surgido como un elemento divisorio, algo que se interponía entre el adentro y el afuera del Espacio de Arte Contemporáneo. Frente a esto el taller se propuso achicar esas distancias para romper las barreras existentes». Aquí el DCV emerge como elemento para acortar brechas comunicacionales desde la visibilidad urbana.

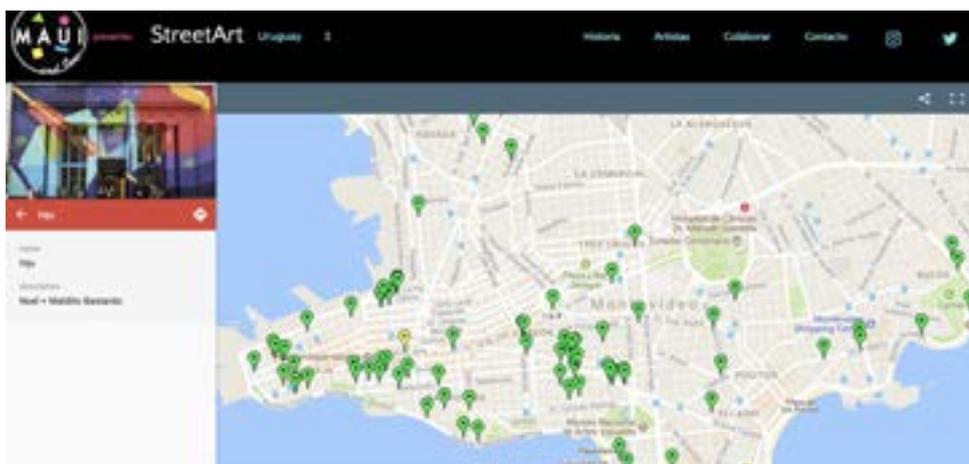


d. iii Entornos urbanos de aplicación: particular y regulado por institución. Se eligen como objeto de estudio las intervenciones urbanas en la ciudad de Montevideo a través de *Street Art Uruguay* y un proyecto de la IM en 2017, entendidas como emergentes urbanos.⁴¹ Se trata de dos proyectos con foco en intervenciones muralistas callejeras, con formas de representación similares, pero plasmados en diferentes superficies, los cuales conllevan repercusiones y formas de difusión muy distintas. El primer proyecto, la web *Street Art*, funciona como una «biblioteca de almacenamiento digital» de intervenciones de esta índole y el segundo proyecto, los contenedores de basura intervenidos, involucra el acto performativo de la intervención en sí.

A la vez, se seleccionan estas intervenciones urbanas de tipo artístico, muralista justamente porque tienen perfiles y gestaciones diferentes. Interesa evidenciar para este ámbito del DCV dos formas de emerger en la matriz sociocultural con naturaleza disímil: el primer proyecto con intereses particulares centrados en la promoción y difusión del arte callejero muralista y el otro permeado por intereses gubernamentales, hasta estratégicos,⁴² emergiendo como un parche a una problemática específica que se ampliará más adelante en la tesis.

Primer emergente discursivo del entorno urbano. Como se explicó anteriormente, el primer caso se enmarca desde lo particular. *StreetArt Uy*, ejecutado desde 2013, es un mapa interactivo con la tecnología de *Google Maps* para referenciar el *street art* donde se muestra la ubicación exacta de las intervenciones urbanas: grafitis, murales, pegatinas callejeras y otras intervenciones del arte urbano en Montevideo. Su prestigio y difusión entre la población y los visitantes está dado, entre otras cosas, porque fue declarado de interés por el Ministerio de Turismo uruguayo. Esto se sostiene con las palabras de Carolina Curbelo sobre el marco de oportunidad: «Desde hace tiempo vemos que mucha gente saca fotos de grafitis y murales y las comparte en Instagram, Twitter o Facebook... pero no hay un lugar donde puedan verse todas juntas en un mapa (...). Era un proyecto simple y fácil de realizar: fue simplemente transformar algo que ya existía para mostrarlo de una forma más accesible y cómoda para los usuarios».⁴³

Cada punto en el mapa ofrece una imagen con información detallada de las obras con un *link* directo a sus creadores. El proyecto se presenta abierto a todo el que quiera integrarse, enviando fotos y al contacto también de los artistas, para que brinden información suya como de sus obras.



Capturas de pantalla del sitio web *StreetArt Uruguay*. Noviembre 2017.



44. Búsqueda [Revista en línea] Disponible en: <<http://www.búsqueda.com.uy/nota/la-intendencia-de-montevideo-planea-grafitear-con-disenos-artisticos-miles-de-contenedores-para>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Es importante nombrar que este proyecto es desarrollado por Santiago Alonso, Sebastián Borrazás y Carolina Curbelo, con la colaboración en su momento de Agustín Kryger y un amplio registro de fotografías desde la cuenta de Instagram @graffitiuy. El *link* disponible para ver el mapa es: www.streetart.uy.

Por este proyecto se contactó con Carolina Curbelo (E4 en apéndice 5), a quien se le realizó una serie de preguntas, de las cuales se extrajo como información a destacar el proceso de selección de las obras. Curbelo cuenta que:

(...) Intentamos mostrar un espectro amplio y bien representativo de lo que se ve en la ciudad, tanto grafiti tradicional con aerosoles así como pintura mural; pequeñas y grandes intervenciones son todos bienvenidos. Evitamos los *tags*, las firmas y definitivamente no hay lugar en nuestro mapa para grafitis que estén sobre monumentos o que dañen propiedades públicas o privadas —como ha sucedido con grafitis sobre la fachada de la Biblioteca Nacional, donde ese tipo de expresiones no tienen lugar en nuestro mapa—, pero por suerte son las menos. La inmensa mayoría del material que nos llega son increíbles trabajos que embellecen la ciudad y da gusto compartir.

En cuanto a la repercusión del proyecto es muy importante comentar la visión que tienen actualmente y que se plantean a futuro:

El mapa ha tenido una gran repercusión que se generó de forma orgánica y espontánea. Nosotros no somos artistas, solo lo visualizamos como una buena oportunidad para facilitar esta herramienta y mostrar lo que estaba pasando en el país; vimos que el público se engancha a subir fotos, disfrutando sumar su aporte a esta postal colectiva. Los artistas también se entusiasmaron, entonces funciona como un punto de encuentro entre creadores y espectadores. Nos han llamado de muchos programas de radio y televisión donde también ha tenido mucha repercusión en prensa, últimamente lo

que hacemos es pasar el contacto a los artistas y las entrevistas las hacen ellos así aprovechan la oportunidad para dar difusión a su trabajo. Nosotros con haber hecho el mapa ya estamos más que satisfechos.

De este proyecto destaca la práctica proyectual y de relevamiento volcada hacia los medios digitales para la difusión de la información que, a su vez —según cuenta Curbelo— posibilitó generar recorridos turísticos utilizando el mapa de *StreetArt* Uy como guía.

Segundo emergente discursivo del entorno urbano. El segundo proyecto está impulsado por la IM (2017), para el cual se convocaron artistas callejeros con el fin de pintar algunos contenedores de basura de la ciudad. A mediano y largo plazo está dispuesta la posibilidad de intervenir un porcentaje mayor de contenedores. Estas «intervenciones artísticas» —así las define la IM— se enmarcan en el proyecto de la Prosecretaría General de la IM bajo el concepto de *Montevideo Convivencia*. Consiste en la recuperación e intervención artística del equipamiento dispuesto para los residuos domiciliarios en Montevideo, con el fin de promover su preservación y revalorización. Hay un plan integral que forma parte de las acciones que viene realizando la IM bajo el concepto de *Montevideo Convivencia*. El sistema de recolección de residuos de Montevideo, y los diferentes planes de limpieza y sostenibilidad de la ciudad, están organizados desde el concepto *Arriba un Montevideo más limpio*, es una demanda ciudadana y un compromiso asumido al inicio del gobierno departamental del período 2015-2020. Retomando lo dicho sobre la gestación de este proyecto como una estrategia de la IM para «emparchar» una problemática específica, se refuerza la idea desde los titulares encontrados en diferentes medios de difusión; en este caso un blog⁴⁴ que promociona el proyecto con la siguiente leyenda: «La Intendencia de Montevideo pla-

nea grafitear con diseños artísticos miles de contenedores de basura para evitar que sean vandalizados». Aparecen aquí tácticas y estrategias —tal como desarrollamos desde lo que reconoce Richard Danta (Pastorino, 2013: 9)— para guiar a los habitantes a comprometerse con ciertas prácticas de cuidado y estimular un sentido de pertenencia, todo esto por medio del arte, la visualidad y la imagen.

Para este caso de estudio, nos contactamos con uno de los artistas que intervino los contenedores; Lucas Butler, quien al mismo tiempo es estudiante avanzado y colaborador honorario de la LDCV. La entrevista (E5 en apéndice 6) se realizó vía correo electrónico y como puntos centrales se destaca la diversidad y especialización de artistas convocados para dicho proyecto. Por *Casa Wang* (grupo de artistas locales uruguayos) pintaron *Ceci Ro* (Cecilia Rodríguez Ortíz), *Demo* (Lucar Butler), *Fér* (Fernanda Piñeirúa), *Fulvio* (Fulvio Capurso), *Lolo*, *Maldito Bastardo* (Sebastián Salazar), *Noe* (María Noel Silvera) y *Zésar* (Zésar Bahamonte). A su vez también participó *Folk1* (Juan Conde, también conocido como *Conde*), *Hudhen* (Hudson Henrique de origen brasileño), *Ilustra Lea* (Leandro Bustamante), *Laura NO & Manola Guaranga* (identidad anónima) y

MorroM (conocida también como Romi).

En cuanto a la dimensión del proyecto, Butler explica que la idea siempre es pintar la mayor cantidad de contenedores de basura posible, el proyecto *Wang-IM* se acordó por cuarenta contenedores, pero la expectativa de la IM es seguir creciendo. Como iniciativa paralela, el Museo de las Migraciones y el Precolombino recientemente empezaron otro proyecto con artistas, pero relacionado a pintar contenedores que se ubican cerca de sus edificios con motivos referentes a las temáticas de cada uno —por ejemplo para el Museo Precolombino, un contenedor que alude a una vasija antigua con arte rupestre—.

Como cierre y fundamentación de los emergentes gráfico-visuales del dominio urbano, podemos decir que los proyectos destacan por su carácter masivo. A su vez se diferencia la intencionalidad en cada propuesta para este dominio. En la primer propuesta, la intención surge del interés por la territorialización de los emergentes gráfico-visuales en el medio local, con foco en la difusión. Y la segunda propuesta tiene propósitos específicos como parte de un determinado plan político y gubernamental; donde se juega la institucionalización y el visualizado estratégico.

Fotografías: proceso de intervención de los contenedores de basura. Créditos: Mónica Riet, IM (izquierda). *Plataforma Cultural Granizo* (derecha).



45. Alguacil, J. op. cit, p. 15.

46. On Diseño. (2010). *Reflexiones sobre diseño con Anna Calvera*. Revista On Diseño, nº 312 [En línea] Disponible en: <<http://www.ondiseño.com/noticia.php?id=4806>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

06. Articulaciones y reflexiones

a. Análisis e interpretación teórico-práctica de los emergentes discursivos

Identificar los emergentes gráfico-visuales implicó realizar un determinado registro de saberes, necesidades, intereses y expectativas vinculadas a las prácticas que dan lugar al DCV en la MUM. Observamos que la distinción de dominios de aplicación del DCV resulta muy útil para la clasificación y análisis de los emergentes gráfico visuales. A su vez se detectaron vínculos entre los dominios. Por ejemplo, en el ámbito profesional —mediante las intervenciones de *Atoión*— es evidente cómo se cuele lo profesional en los dominios urbanos de aplicación del DCV. Aquí se aprecia ese dominio con aplicación en el entorno urbano. A su vez, el espacio académico también habita lo urbano —en el caso taller de Tipografía 1— proyectándose en los muros exteriores del EAC.

Profundizando en este análisis, el vínculo con lo urbano en el ámbito profesional aparece pautado por la metodología y el medio como materialización de la propuesta que deviene de un proceso de conceptualización muy fuerte; determinado por la identidad montevideana de la matriz sociocultural. La intervención se da en las veredas, donde el transeúnte cumple al menos dos funciones de interacción con la intervención. Una es la experiencia de usuario, donde el contacto es inevitable dado el pasaje por la vereda, y la otra es de comunicación, donde el transeúnte es receptor de un mensaje. Para el espacio académico, el vínculo con lo urbano está dado desde el lugar intervenido, el mismo barrio; los muros del EAC, hasta los mensajes escritos por los estudiantes en esos muros, es cosecha de un proceso de investigación e interiorización con el barrio inmediato. Y por último, para los casos del entorno urbano montevideano la impli-

cancia con la MSM está dada por el artista, ya su nombre lo indica, «artista callejero» y por los medios donde se materializa la obra: muros, veredas, paredes de comercios privados o el espacio público en general. En el caso de *StreetArt* los muralistas trabajan a partir de diferentes consignas, motivados por su propio interés y otras veces a partir de encargos de terceros. En el ejemplo de los contenedores, los artistas callejeros son contratados por la IM para, en una primera instancia, pintarlos y con la misión de mejorar las condiciones de las calles de esta ciudad.

A partir de las observaciones anteriores, «el barrio» acciona como enlace entre el actor individual, las prácticas del DCV y la MSM, facilitando el entrecruzamiento dentro de las matrices socioculturales. Este se conforma como un espacio formativo para el actor social y actúa como puntapié para trascender la actividad doméstica.⁴⁵

En este sentido, es importante traer una afirmación de Calvera que plantea en la revista española *On diseño* acerca de la capacidad del diseño como argumento válido para construir la historia contemporánea; «el diseño constituye una fuente ingente de información sobre la época, desde las pautas de consumo y el sistema de valores dominante por grupos sociales, hasta sus preferencias culturales y estéticas. También servirá para comprender lo que la sociedad actual pensaba cuando quería definir y avanzar a lo que debería ser y lo que podría ser».⁴⁶ Es decir, lo enunciados que se eligen para plasmar en los muros del EAC tienen una implicancia con el entorno y una relación específica, para contar una historia con el DCV como medio, marcando una visualidad determinada. La implicancia del DCV como actor social en la MUM se descubre en una relación específica con los discursos de la MSM. Desde el DCV se presentan comunicaciones enmarcadas en un tiempo y espacio determinado, estableciendo una visualidad puntual.

Por otra parte, de la entrevista realizada a Diego Fernández (E1 en apéndice 2) correspondiente al dominio profesional, se pueden destacar las siguientes cuestiones; el proceso creativo se basa en la noción de un «Montevideo gris» como puntapié para la práctica de proyecto. Este concepto surgió de la utilización de las baldosas grises como una asociación directa entre la percepción de un Montevideo gris y «el gris» predominante en las veredas de la MUM. El «lenguaje de grilla» —según cuentan los diseñadores— fue tan potente a nivel visual que permitió trascender la «tristeza» asociada, desde el imaginario social, a un «Montevideo gris». Esta potencia visual está enlazada con las virtudes que provee una tipografía modular; la posibilidad de jugar con el ancho de caja de las letras, determinados por la cantidad de paños de baldosas seleccionados que funcionan como módulos. De la mano de esto, los diseñadores de *Atolón*, deciden que el *Art déco* funciona como vector anclado al lenguaje técnico, cuya afección en la letra se da en la variación de los anchos de caja. De lo anterior se desprende el hecho de que la práctica proyectual en el DCV considera los imaginarios imperantes y colabora en su transformación mediante el proceso creativo. Así emergen nuevas visualidades y visibilidades en el contexto de la MUM, que tienen como gestor y mediador al propio DCV.

En cuanto a las características formales de la intervención, entendemos que es de carácter efímero, ya que la herramienta de dibujo es el carbón o la tiza, con el soporte de la baldosa en la vereda. El empleo de ambas herramientas hacen que la intervención sea indeterminada en cuanto a duración, ya que eventualidades climáticas o urbanas corroen la obra. Así sucede con el flujo de los transeúntes, que fortuitamente desgastan la intervención en la medida que la transitan, jugando con la experiencia del emergente gráfico-visual y

su presencia en el desgaste, que genera una estética de lo efímero. El mismo peatón vive la experiencia desde un «atravesar caminando» el lugar intervenido, y la situación es muy diferente a visualizar el emergente gráfico-visual a una determinada distancia como desde un automóvil o una bicicleta. También es muy distinto visualizarla mediante otros medios de reproducción de la imagen.

Las intervenciones estudiadas, son producciones gráfico-visuales que dan cuenta de los vivaces despliegues multívocos de imagen, emergentes en diversos soportes de aplicación urbana en Montevideo; desde el proceso creativo adoptado por el Estudio *Atolón* para la creación de la tipografía de Montevideo como el arte muralista concentrado en *StreetArt Uy*. En este sentido, teniendo en cuenta la formalización visual de las propuestas, la postal de una MUM que desde un sentido «folclórico» siempre estuvo «teñida de grises», ya empezó a cambiar. Será cuestión de que la percepción del consenso social sobre un «Montevideo gris» incorpore este cambio y ello derive en la apropiación de un discurso transformador de la visibilidad montevideana.

Las interpretaciones realizadas del análisis de los emergentes gráfico-visuales evidencian el reconocimiento de grafías tácticas o estratégicas a partir de Danta (Pastorino, 2013). Se clasifican como grafías tácticas al proyecto web *StreetArt Uruguay* y la intervención académica en los muros del EAC. Lo táctico se evidencia en estos casos por ser intervenciones particulares entendidas como actos de apropiación del territorio, la MUM, para generar un intercambio con la MSM. En contraposición a estos, se entiende como grafía estratégica el proyecto intervención de contenedores de basura IM, a través de Casa *Wang*, y la tipografía *Montevideo 1726* de *Atolón*. Lo estratégico se lee en la intervención de los contenedores desde la búsqueda de la IM por proponer alianzas con los actores

47. Notinur. *Destinos de Uruguay* [En línea] Disponible en: <<http://destinosdeluruguay.blogspot.com/uy/2014/03/en-uruguay-hay-cada-vez-mas-artistas.html>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

de las matrices socioculturales. Así, la visualidad de una propuesta estratégica se puede prefigurar en el imaginario social montevideano como si fuera táctica.

Tanto las huellas tácticas como las estratégicas se incorporan a una matriz sociocultural en lo urbano. Conviven enfrentadas y solapadas desde los regímenes escópicos dominantes en Montevideo. Muchas veces, las grafías estratégicas parecen tácticas en este encuentro que se teje en la ciudad con la imagen y sus valores: lo táctico y lo estratégico son porosos y se vuelven difíciles de separar porque habitan nuevos intersticios, todavía en construcción visual. Un ejemplo es el caso de estudio de la IM-Casa Wang al respecto.

Asimismo, mediante *StreetArt Uruguay* se descubre la utilización de herramientas digitales para apoyar la difusión de intervenciones gráfico-visuales urbanas desde otros soportes posibles. Hay en esta propuesta una invitación a entrar en contacto con lo urbano desde un registro y soporte digital. Aparecen así nuevas territorialidades, generando otras formas de habitar la MUM. Se reconoce aquí una estrategia táctica que —como expone Carolina Curbelo en E4, Apéndice 5— posibilitó el uso de la plataforma *StreetArt Uruguay* como referencia para guías turísticos y turistas en general de la capital montevideana.

Por otra parte, desde Sandra Massoni (2013) se constituye el fluir de grupos que perciben y actúan de maneras disímiles porque poseen «matrices socioculturales diferentes». Como se ha enunciado anteriormente, esas matrices son «producciones de conducta colectiva» que describen los rasgos y el funcionamiento de un determinado grupo social.

Así, lo táctico y lo estratégico según los emergentes discursivos desarrollados, y los antecedentes de la tesis, prefiguran determinados emergentes gráfico-visuales en la ciudad; esta cuestión no está necesariamente

explicitada en la intervención y queda sujeta a la interpretación de los transeúntes, mediada por regímenes escópicos dentro de sus matrices socioculturales. Los peatones no podrán saber *a priori* si las intervenciones por donde transitan son particulares o reguladas por lo institucional y/o gubernamental. De esta manera, se puede decir que con la influencia del DCV, el lugar de poder en lo urbano experimenta corrimientos; no solo se expresan las voces constituidas tradicionalmente (por ejemplo la propaganda política) sino que aparece lo urbano como medio para la expresión social y particular. Así el diseño empieza a cobrar un protagonismo innegable como actor social y de influencia decisiva en la visualidad urbana montevideana.

Desde el emergente discursivo del dominio de lo académico, con el taller de Tipografía 1-EAC, se puede identificar un enfoque universitario para abordar la visualidad de la ciudad, y de esta manera afectar en las dinámicas propias de un espacio urbano. Lo académico aparece, como se vio antes, tendiendo puentes con lo urbano, entendiendo la ciudad y sus posibilidades como un campo fértil para ejercer la disciplina desde lugares multívocos, de expresión y encuentro con la sociedad. Asimismo parece impulsarse por el entusiasmo y la vigorosidad de una disciplina «joven», como es el DCV dentro del entorno urbano local. Lo mismo sucede en el espacio público como espacio de apropiación de las ramas artísticas y del DCV. «En los últimos años se está pintando más grande y más alto. Antes el espacio de pintura era el radio alrededor del cuerpo, hasta donde le llegaban las manos, ahora es cada vez más grande. Y es una cuestión que se va contagiando», expresó Carolina Curbelo en una entrevista para el diario El País (2014), compartida por Notinur.⁴⁷

b. Reflexiones de aporte crítico

En la primera coordenada del planteamiento del problema se detecta un puente de sentido entre lo urbano y lo folclórico. De esta manera, se ve como los enfoques que habilitan los teóricos del diseño para entender la práctica de proyecto en DCV sumergida en la MUM, generan corrimientos de lo que se entiende en el imaginario social por «cánon instaurado» de los emergentes gráfico-visuales de la ciudad. Así la configuración de la mirada, en relación con los cuatro emergentes discursivos, establece un territorio con alternativas a lo esperado por el consenso social propio de las matrices socioculturales.

En la segunda coordenada, vimos que emerge una jerga descriptiva específica («lo polucionado», «lo cargado visualmente») que genera una codificación pero no una comprensión de los fenómenos socioculturales asociados al DCV.

Luego de haber realizado el análisis de casos encontramos indicios de cómo se vincula el DCV con la MSM, entendiendo que el régimen de visibilidad local se caracteriza por una actividad intensa y todavía en construcción; arraigada a un imaginario de lo folclórico que se ve tensionado inevitablemente por determinados emergentes estéticos-contemporáneos. La percepción de este régimen de visibilidad se establece desde los enunciados estéticos que habilitan la primera coordenada y la tensión se observa desde los emergentes discursivos estudiados.

Los tres dominios de aplicación del DCV — ámbito profesional, espacio académico y entornos urbanos de aplicación—, tienen enfoques, propósitos e intenciones diferentes, pero con el objetivo común de comunicar. Emerge del DCV como práctica proyectual un decir «algo para alguien», una intención de manifestación del sentir, para volcar sus inquietudes en la MUM. Así es que las prácticas del DCV relevadas desde los emergentes discursivos pretenden sobre todo afectar la vida del usuario y/u observador, desde una reflexión en relación al territorio, sus pensamientos, actitudes y acciones. De esta manera, el DCV genera una multiplicidad de enunciados generando amplias posibilidades para las interpretaciones y los discursos posibles, es decir, una visibilidad variada. En este sentido se concibe un escenario local particular de visualidades heterogéneas. Aquí se modela una visualidad de la MUM mediante la visibilidad de la MSM.

En definitiva, el DCV se manifiesta como una marco de oportunidad para la dinámica social de la comunicación. Esta tiene como tarea intrínseca, estudiar el contexto, detectar una forma de percibir la realidad, funcionar como vehiculizador para una comunicación y muchas otras veces hacer reflexionar sobre lo instaurado. En este sentido, los cánones establecidos y los dis-

cursos que los describen, dan cuenta de una visualidad marcada por lo folclórico. Este canon de lo folclórico se identifica como un precepto instaurado, advertido desde los consensos sociales, y que el DCV desde su presencia activa, pretende derribar. Así desde las prácticas del DCV, los cánones son interpelados por emergentes gráfico-visuales en la aplicación urbana para afectar en la construcción de los consensos sociales, transmitir nuevos valores y cuestionar las formas de pensar y actuar.

En el planteamiento del problema, se habla del interés por conocer la influencia que tienen los consensos sociales en la práctica del DCV para la configuración de un imaginario de lo folclórico. Por medio del análisis, articulaciones y reflexiones, se descubre una MUM en constante reelaboración en términos de visualidad, que considera los imaginarios y consensos sociales pero los reinterpreta en función de las prácticas proyectuales, los procesos creativos y los dominios de aplicación. Estas tres variables instrumentan los consensos sociales para revisarlos, dando paso a nuevas validaciones en la visibilidad de la MUM.

Para concluir, se entiende que hay una retroalimentación y reinención de los regímenes escópicos del DCV que se gesta desde su propia práctica proyectual y se reinventa en ese mismo proceso, dentro de determinados dominios.

07. Consideraciones con relación a los objetivos general y específicos

Con el propósito de responder la pregunta de investigación ¿qué se detecta en los discursos de la visibilidad en la MSM a partir de las prácticas de proyecto del DCV? Se examinaron los discursos de los teóricos del diseño y se determinaron las coordenadas articuladoras. Luego se establecieron emergentes discursivos y se analizaron las visibilidades emergentes de la MUM con relación a dichos emergentes.

Por último se contrastaron las aproximaciones teóricas del diseño a partir de los emergentes discursivos. Esto sucedió mediante la diferenciación de las visibilidades, a partir de las conexiones determinadas con dichos emergentes, partiendo del concepto matriz sociocultural.

A modo de consideración general, se logró identificar los enfoques teóricos en torno a los modos de ver y hacer dentro del DCV, en relación con las producciones gráfico-visual urbanas en Montevideo. A partir de esto, los objetivos planteados en esta tesis se completaron respondiendo exitosamente la pregunta de investigación.

08. Intercambios con la tutora

Luego de que la magíster Magalí Pastorino aceptara la tutoría, nos indicó hacer un recorte de las temáticas de interés, para dirigir y acotar los caminos investigativos al respecto. Más tarde en otro intercambio con la tutora, emergió el vínculo al proyecto de investigación estudiantil (Cavallaro y Ganduglia, 2014), para habilitar desde los antecedentes de la tesis un planteo fruto de este proyecto de investigación. En esa misma instancia pudimos definir, gracias a las sugerencias de Pastorino, el resto de los antecedentes investigativos y armar un primer mapa de autores para integrar al marco teórico.

En una reunión posterior, la tutora nos sugirió revisar los abordajes bibliográficos, con relación a la temática propiamente elegida para configurar el marco teórico definitivo. Más tarde, en otra instancia, nos alentó primeramente a construir casos de estudio que luego derivó en análisis discursivo de las entrevistas dirigidas y un estudio de los emergentes discursivos, que finalmente se articuló con el marco teórico. Esto derivó en la formulación y confirmación de los objetivos específicos y la pregunta de investigación.

Por todo lo mencionado, el proceso de reuniones con la tutora fue muy beneficioso para el desarrollo de una propuesta articulada dentro de la disciplina del *diseño de comunicación visual* con una mirada volcada en el entorno urbano montevideano y su repercusión sociocultural. Por lo que cada encuentro fue sumamente fructífero. Además, se mantuvieron varias instancias de intercambio vía correo electrónico, de las cuales agradecemos la disponibilidad y el rápido nivel de respuesta de la tutora.

En suma, valoramos ampliamente los intercambios obtenidos con Magalí Pastorino, los cuales constituyeron en este proceso una fortaleza a la hora de propiciar la investigación con foco en el *diseño de comunicación visual*.

Referencias bibliográficas

Alguacil, J. (2008). *Espacio público y espacio político: La ciudad como el lugar para las estrategias de participación*. Revista Polis, vol. 7, n° 20, p. 199-223. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad Bolivariana de Chile. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v7n20/art11.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Augé, M. (2000). *De los lugares a los no lugares: Los no lugares, espacio de anonimato*. Barcelona: Gedisa.

———. (1994). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa. [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/4yHndS>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

Améndola, G. (2000). *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Barcelona: Celeste.

Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (2011). *Denkbilder, Epifanías en viajes*. Buenos Aires: Cuenco de Plata. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://repositorio.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/13696/12302-19588-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

———. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Berger, J.; Blomberg S.; Fox, C. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/4cmQXY>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

Blache, M. (1988). *Folklore y cultura popular*. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, vol. 13, p. 251-265. [En línea] Disponible en: <<http://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/viewFile/453/224>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo.

Briggs, C. (1986). *Aprendiendo cómo preguntar. Un enfoque sociolingüístico del rol de la entrevista en las investigaciones en ciencias sociales*. Learning how to ask. Cambridge: University Press.

Calvera, A. (2001). *Gráfica y ciudad. El papel del diseño gráfico en la configuración del espacio urbano*. Montevideo: IENBA.

———. (2003). *Arte; ?Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

Campi, I. (2010). *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: Designio y Fundación Historia del diseño.

Castoriadis, C.; Vicens, A. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets. [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/gBBs74>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

———. (1997). *El imaginario social instituyente*. Zona erógena, vol. 35, p. 1-9. [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/nGgmiq>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Cavallaro, V., Ganduglia, S., Traversa, V., Urrusti, A., Vignolo, M., *El gris como identidad montevideana. Abordajes del diseño de comunicación visual y de la planificación urbana en los imaginarios colectivos*. Informe de curso de grado Metodologías de la Investigación. Montevideo: FADU, LDCV, 2014. [En línea] Disponible en: <<https://docs.google.com/document/d/1nxUKDT-5CErTNSwYBCyD9ZUB6hFJpFn-lneCRzHd3atc/edit>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Cavallaro, V.; Ganduglia, S. (2014). *Los enunciados estéticos involucrados en las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el dominio proyectual. Un estudio discursivo de los proyectos estudiantiles de Arquitectura y Comunicación Visual*. Montevideo: PAIE-CSIC [En línea] Disponible en: <<https://goo.gl/tdHi43>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

Chao, D. (2011). *Régimen escópico e imaginario social*. Revista Afuera, estudios de crítica cultural, año VI, n° 10. [En línea] Disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=210&nro=10>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

- Chemama, R. et al. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 323.
- De Certeau, M. (1996). *Estrategias y tácticas. La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad iberoamericana. Donoso Fritz, K. (2009). Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, n° 212, pp. 29-50 [Pdf en línea] Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v63n212/arto4.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].
- Fernández, R. (2007). *Lógicas del proyecto*. Buenos Aires: Unigraf.
- Freud, S. (1991). *Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico*. Sigmund Freud obras completas. Tomo XII. Buenos Aires: Amorrortu. [Pdf en línea] Disponible en: <<http://bibliopsi.org/docs/freud/12%20-%20Tomo%20XII.pdf>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].
- Foucault, M, et al. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Jay, M. (2007). *¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada*. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, vol. 4, p. 7-22.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública: de la comunicación visual en la era del individualismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- López, E. (1979). *El poder disciplinario en Foucault*. *Revista mexicana de sociología*, vol. 41, n° 4, p. 1421-1432.
- Massoni, S. (2001) *Estrategias de comunicación: tiempo de investigarnos vivos*. *Revista Comunicación y Sociedad* n° 37, p. 87-110. México: Universidad de Guadalajara.
- . (2004). *Estrategias de comunicación: un modelo de abordaje de la dimensión comunicacional para el desarrollo sostenible entendido como cambio social conversacional*. *Revista Temas y Debates*, n° 8. Rosario: UNR.
- . (2013). *Comunicación estratégica: matrices de datos en la investigación enactiva*. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, vol. 10, n° 18. [En línea] Disponible en: <<http://alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/391>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].
- On Diseño. (2010). *Reflexiones sobre diseño con Anna Calvera*. *Revista On Diseño*, n° 312 [En línea] Disponible en: <<http://www.ondiseno.com/noticia.php?id=4806>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].
- Pastorino, M. (2013). *Medios Gráficos y Ciudad: Usos y alcances de la imagen en la ciudad de Montevideo*. Montevideo: Udelar.
- Pellejero, E. (2013). *Modos de hacer/Modos de ver/Modos de pensar (Arte sin supersticiones) Ways of Doing/Ways of Seeing/Ways of Thinking*. *Escritura e imagen*, vol. 9, p. 85-99. [En línea] Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/43539/41182>> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].
- Pujol, M. (2005). *Diseñando espacios de sentido. Diseño estratégico de competencias*. *ForoAlfa*. [Blog de diseño en línea] Disponible en: <<https://foroalfa.org/articulos/disenando-espacios-de-sentido>> [Consulta: 26 de marzo de 2017].
- Tylor, E. B. (1977). *Cultura primitiva. los orígenes de la cultura*. Barcelona: Ayuso.
- Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino editor.
- . (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Apéndices

Apéndice 1 [pg. 46]

Los enunciados estéticos involucrados en las prácticas proyectuales y los procesos creativos en el dominio proyectual. Un estudio discursivo de los proyectos estudiantiles de Arquitectura y Comunicación Visual. Cavallaro y Ganduglia, 2014.

Apéndice 2 [pg. 48]

El gris como identidad montevideana. Abordajes del Diseño de comunicación visual y de la planificación urbana en los imaginarios colectivos. Cavallaro, V.; Ganduglia, S.; Traversa, V.; Urrusti, A.; Vignolo, M. informe del curso de grado metodologías de la investigación, 2014.

Apéndice 3 [pg. 50]

E1_ Entrevista a Diego Fernández por el proyecto de la tipografía *Montevideo 1726*, realizada desde el estudio de diseño gráfico *Atolón de Mororoa*, donde trabaja con otros colegas.

Apéndice 4 [pg. 52]

E2_ Entrevista a José de los Santos, docente grado 3 del área proyectual, LDCV | FADU | Udelar. Encargado de Tipografía 1, 2, 3 y 4 en LDCV, por la intervención en los muros vallados del EAC de la mano del taller de Tipografía 1 de la LDCV, en 2015.

Apéndice 5 [pg. 54]

E3_ Entrevista a Bruno Álvarez, bachiller, estudiante colaborador honorario de Tipografía 1 y 2, LDCV - FADU - Udelar, por la intervención en los muros vallados del EAC de la mano del taller de Tipografía I de la LDCV, en 2015.

Apéndice 6 [pg. 56]

E4_ Entrevista a Carolina Curbelo, licenciada en Diseño Gráfico (ORT, 2006), con el fin de obtener información sobre el proyecto *Streetart Uy*, iniciado en 2013.

Apéndice 7 [pg. 58]

E5_ Entrevista a Lucas Butler, bachiller, estudiante colaborador honorario de Tipografía 1 y 2, LDCV - FADU - Udelar, para conocer los procesos relativos a la intervención en los contenedores de basura de la ciudad como encargo de la IM a un grupo de artistas Uruguayos, *Casa Wang*, a comienzos de 2017.

48. Es importante aclarar que el proyecto PAIE 2014 se desarrolló durante 2015 para luego presentarlo en otros ámbitos académicos. A partir de entregar en febrero de 2016, durante abril del mismo año se expuso en CICAU, Congreso estudiantil de Iniciación Científica de Arquitectura y Urbanismo. Más tarde se adaptó a artículo académico, para incluirse en la revista *InterCambios. Dilemas y Transiciones de la Educación Superior*, Udelar vol. 3 nº1, 2016 [pdf en línea] <<http://ojs.intercambios.cse.edu.uy/index.php/ic/article/view/84/156>> [consulta: 26 de noviembre de 2017].

Resumen del proyecto

Nuestra indagación tuvo como objeto abordar los encuentros y desencuentros entre los procesos creativos y las prácticas proyectuales en las propuestas curriculares de estudiantes avanzados en *arquitectura y diseño de comunicación visual*. Nos centramos en la concepción estética implicada en las prácticas, a través de la apertura de espacios de reflexión y saberes interdisciplinarios para estudiar cómo se dan las dinámicas de proyecto y lo que elaboran los estudiantes sobre los procesos creativos, cuando están trabajando para un curso académico en las mesas dispuestas en los corredores de facultad. Para ello, la investigación cualitativa incluyó en la metodología de trabajo la observación participante y la conformación de posteriores grupos operativos

Entre los principales resultados obtenidos se identificaron territorios comunes en los discursos estudiados, que denominamos intersticiales. Dentro de estos territorios se observó un modelo del «cómo hacer» y un posicionamiento conceptual en relación con el acto de proyectar. De lo anterior se desprendió el valor del proceso creativo como constitutivo del mismo resultado proyectual. Otro hallazgo dentro del intersticio fue la distinción de dos ámbitos diferenciados para el estudiante: el académico y el profesional. En este marco se visualizó al proceso creativo con más apertura en la vida académica. El último hallazgo refirió al peso que se le otorga a la tradición en Arquitectura, en contraposición a los fenómenos socioculturales relativos al *diseño de comunicación visual*.⁴⁸

Palabras clave

enunciado estético / práctica proyectual / proceso creativo

Enlaces sobre el proyecto

- > Proyecto en página web de PAIE-CSIC <http://www.estudiantes.csic.edu.uy/2016/05/20/fadu-los-enunciados-esteticos-involucrados-en-las-practicas-proyectuales-y-los-procesos-creativos-en-el-dominio-proyectual-un-estudio-discursivo-de-los-proyectos-estudiantiles-de-arquitectura-y-com/>
- > Informe realizado para acreditar el Proyecto como actividad académica en LDCV-FADU *Enunciados estéticos en FADU: proyecto y proceso creativo* <https://drive.google.com/file/d/1o-MU5vl63egBnjh7y2XskX1s8f3me4AoP/view?usp=sharing>

2. Cavallaro, Ganduglia, Traversa, Urrusti y Vignolo, 2014.

Datos del informe

- > Título: El gris como identidad montevideana. Abordajes del diseño de comunicación visual y de la planificación urbana en los imaginarios colectivos
- > Facultad o Servicio: Farq, LDCV.
- > Unidad curricular: Metodologías de la Investigación
- > Integrantes: Virginia Cavallaro, Sofia Ganduglia, Victoria Traversa, Aurora Urrusti y Macarena Vignolo.

Resumen del informe

En este trabajo indagamos temáticas relativas a los modos de habitar y los imaginarios colectivos desde el *diseño de comunicación visual* (de ahora en adelante DCV). Acotamos nuestro campo de investigación en una particularidad de la sociedad Uruguay, que resulta atractiva para este equipo de estudio por tratarse de un grupo interdisciplinario formado por estudiantes de DCV y de arquitectura. Dicha particularidad es relativa a la percepción del ciudadano como individuo respecto a la ciudad y sus formas de representación dentro de la disciplina.

Hablamos aquí de un contexto de interpretación, del “agrisamiento” de la ciudad montevideana. Investigamos el alcance de dichas temáticas, el contexto y las repercusiones en la sociedad tanto en el proyecto urbano como en el DCV.

Enlace sobre el informe

> <https://docs.google.com/document/d/1nxUKDT5CEtTNSwYBCyD9ZUB6hFJp-Fn-lneCRzHd3atc/edit>

3. E1_ Entrevista a Diego Fernández, por Atolón

Diego Fernández es Director junto a Andrés Amodio, Zelmar Borrás, Antonio Carrau y Diego Prestes de Atolón de Mororoa. Docente en la Licenciatura en diseño de comunicación visual en la Universidad de la República (Uruguay). El trabajo del Atolón de Mororoa cuenta con un amplio portafolio que demuestra los resultados de un esfuerzo colectivo. El resultado puede verse constantemente en blogs y publicaciones de diseño de todo el mundo, sus piezas han participado de muestras colectivas y bienales de diseño en Montevideo, Lima, París, Nueva York, Helsinki y Madrid. Fue reconocido en 2016 como estudio del año en los primeros LAD Awards.

¿Cómo se gesta este proyecto?

El proyecto surge a partir de un sitio que se llama Citype (www.citype.net) en donde distintos diseñadores hacen tipografías para ciudades. Lo vimos una vez, y pensamos en desarrollar una tipografía de Montevideo.

¿Pretende dar respuesta a algo? ¿Surgió como una vacante y campo a explorar?

Meterse con algo característico de tu ciudad es complejo porque nuestra idea es desarrollar lenguajes no transitados. Dentro de la tipografías que refieren a Uruguay pensamos que existe la Torres García que se podía descargar hace un tiempo del sitio de la IM. Pero no conocíamos nada que referiera a Montevideo. Pensar en eso era motivante.

¿Cómo fue la metodología de trabajo y el proceso creativo?

Trabajamos primero ideas de forma individual. Compartimos entre los cuatro y entre todos surgió la idea base. Todo empezó con la visión de un Montevideo gris, viejo y crítico. A partir del gris se llegó a las baldosas, y

el lenguaje fue tan fuerte que nos permitió desprendernos de la idea de tristeza original. Pensamos en el lado nostálgico de nuestra infancia, el juego y la identidad sin una carga negativa. Se definió enseguida que el soporte sea 100% las baldosas y que el vector iba a usarse únicamente de forma proyectual. El proyecto coincidió con la entrada como pasante de Antonio, y quedaba definir el estilo. Juntos definimos al *Art Decó* como un lenguaje interesante para la propuesta, dada su presencia en la ciudad, y Antonio empezó a bocetar los caracteres. Al final quedaba solo escribir las letras en las veredas.

¿Se pudieron completar los objetivos planteados inicialmente?

Sí, nos planteamos desarrollar una tipografía que represente a la ciudad. Y quedamos muy conformes con el resultado.

¿Perspectivas a futuro?

Tratamos de disfrutar el proyecto y pensamos formas de llevarlo más allá. Hemos encontrado instancias fuera del proyecto para utilizar la tipografía.

Otros comentarios del entrevistado que complementan las respuestas a las preguntas

> En este momento en *Citype* está subido un «eps»⁴⁹ de la fuente tipográfica. No hemos podido meternos con eso, supuestamente *Tipotype* nos ayuda con eso, porque ganamos premio y la comercializarían también. En algún momento lo haremos. Siempre laburamos con carbón, por el precio y porque queríamos que se borrara.

> El proceso estuvo bueno, le pedíamos a gente por *Facebook* que nos donara sus balcones, íbamos a escribir, sacábamos la foto y nos íbamos. Era efímero, si bien nos encantaría que fuera permanente, no nos gusta ser invasivos.

49. Los archivos EPS pueden contener texto, gráficos vectoriales y mapas de bits, y están diseñados para estar incluidos (encapsulados) en otros documentos. Al contrario de lo que ocurre con otros archivos PostScript, que pueden constar de varias páginas, un archivo EPS consta siempre de una sola página. Los archivos EPS normalmente contienen una previsualización de imagen (encabezado) que le permite ver el contenido del archivo sin necesidad de utilizar un intérprete PostScript.

> En 2016 obtuvieron el primer premio en la categoría *Otras tipografías* de TipoType Awards 2016. El premio otorgado fue un certificado, un contrato de distribución para comercializar la tipografía seleccionada a nivel nacional e internacional (en las fundiciones con las que *TipoType* mantiene contratos, por ejemplo: *MyFonts*, *Fonts*, *Youworkforthem*, etc.), y una mentoría para la finalización y/u optimización del trabajo presentado con vistas a su futura comercialización.

> El estudio fue premiado con el oro en la categoría *Tipografía* dentro del Latin American Design Awards 2016, por su trabajo en el desarrollo de la tipografía experimental *Montevideo 1724*, durante el Festival Latinoamericano de Diseño —LADfest— celebrado en Lima en el mes de Febrero, con el apoyo de la Cámara y Conglomerado de Diseño del Uruguay —CDU—. Es un premio que reconocen la excelencia de los trabajos gráficos realizados en América Latina.

> Se realizó una intervención como muestra del trabajo con tipografías en las veredas el 15 de junio, en la entrada al Centro Cultural de España, el día de la inauguración de la exhibición BID 2016.

> También realizaron una puesta tipográfica en veredas para *Mirada Couture* el 2 de julio, con tiza, y el 29 de julio hicimos otra con carbón en la entrada de *Menini Nicola*, para avisar por sus rebajas y una venta de garage. Ambos son la pata comercial del proyecto.

> Después fue seleccionada en el BID, y por eso expusimos en el CCE de Montevideo, y desde el BID nos consultaron en su momento si habíamos hablado con algún organismo o demás para darle un vuelo más oficial, finalmente no lo hicimos porque no pudimos encontrar esa posibilidad.

> Una idea original, era hacer un manual explicando cómo se usa, para que la gente pueda descargarla y aplicarla a sus veredas para usarla tipo cartel callejero.

> Le llamamos *Montevideo* porque en *Citype* la idea era usar ciudad. Después le llamamos *Montevideo 1726* para que no tenga tanto peso.

4. E2_ Entrevista a José de los Santos, por EAC-Tipografía 1

José de los Santos es Lic. en Diseño Gráfico por la Universidad ORT, Montevideo (2006). Diploma en Edición, CLAEH (2009). Es especialista en Diseño de Tipografía CDT FADU, UBA (2011). Profesor adjunto del área proyectual en la Licenciatura en Diseño de comunicación visual, FADU-Udelar, donde es responsable de las unidades temáticas Tipografía 1, 2, 3 y 4 (3°, 4°, 5° y 6° semestre). Integra el espacio de Formación Integral de la misma casa de estudios autodenominado: SALIDA, laboratorio de emergencia. Es co-creador del espacio PENSAR DISEÑO, espacio de reflexión en torno a los procesos de creación. Es miembro de la Sociedad Tipográfica de Montevideo y forma parte del equipo de colaboradores por Uruguay para la Bienal Iberoamericana de diseño (bid_dimad). Ha participado en numerosos cursos de formación docente desde el 2015 hasta la fecha.

Sobre la intervención: la intención académica, la visión y la expectativa

Cuando hablamos de intención académica y en específico para aquella intervención, el taller de Tipografía propuso una metodología de trabajo que nucleaba, proponía investigar, abrir las puertas del taller y extender invitación a descubrir la ciudad.

Con el folclore como propósito de indagación, cada estudiante⁵⁰ tomó una fotografía y elaboró una frase para las siguientes acepciones: naciente, vivo, moribundo y extinto. Ya en taller,⁵¹ se trabajaron los aspectos técnicos de las escrituras uncial, gótica, rústica y fundacional. Espacios didácticos que se destinaron para introducir al estudiante en el estudio de la caligrafía con foco específico en la comprensión del alfabeto como introducción a sistemas complejos de comunicación visual. Para extender, se

problematizó el paisaje pero ya anclando conceptos como la experiencia del usuario, el sentido de lectura, las distancias de proximidad. En ese marco propusimos realizar una composición mural integrada por todos los estudiantes. La esquina de la calle Arenal Grande y el frente de la calle Miguelete lograron visibilizar una intención colectiva, también como dinamizadores del espacio público. En términos de extensión, tan solo una aproximación.

En el taller de Tipografía 1 se convierten los obstáculos en oportunidades. Es por eso que se vio en el muro vallado del Espacio de Arte Contemporáneo una interesante oportunidad para intervenir con caligrafía, como ejercicio grupal y entrega colectiva del primer semestre de 2015. El frente vallado había surgido como un elemento divisorio, algo que se interponía entre el adentro y el afuera del Espacio de Arte Contemporáneo. Frente a esto el taller se propuso achicar esas distancias para romper las barreras existentes.

Uno de los desafíos del taller es poner en relación cuestiones que parecen no tener aparentemente nada que ver, pero implica encontrar el sentido en los diferentes contextos y situaciones para su conexión. Es así como nos proponemos aprender a dar sentido al *diseño de comunicación visual* realizando el ejercicio de conceptualización antes dicho.

Sobre el durante, ¿el proceso cómo se vivió? ¿desde los docentes? ¿y de los estudiantes?

Desde el mismo taller se colaboró de diferentes maneras para que los estudiantes se pudieran apropiarse de los lugares, propiciando los espacios de debate, intercambio y los materiales y gestiones necesarias para la intervención. También fue un espacio que motivó mucho al equipo docente y sirvió para consolidarlo como grupo.

50. Frente al aprendizaje en términos de investigación se dieron diferentes actitudes en la población estudiantil. Algunas dan cuenta de que los estudiantes optaron por ir, tomar una foto y escribir la frase; otros por entrar al museo e interactuar con él, y a partir del registro escribir la frase; otros a cruzarse con los vecinos del lugar, indagar sobre aspectos socioculturales del lugar, tomar la foto y aportar una reflexión. Entonces esas son las tres tipologías de actitud estudiantil frente al aprendizaje, y su proceso formativo de cara a la disciplina.

51. Se articularon experiencias de taller, dentro y fuera del aula, saliendo al «territorio» para comprender la caracterización del paisaje urbano *in situ*.

Si planteamos una relación de expectativa, dada la realidad existente ¿Qué podés decirnos al respecto?

El ejercicio fue superador en cuanto al nivel de apropiación del proyecto; los estudiantes generaron sus propias herramientas, gestionaron las comisiones y realizaron diferentes tareas de relevamiento e iniciación a la investigación. La realidad superó a la expectativa, más allá de lo ambicioso que pudiera ser el proyecto en relación a la cantidad de estudiantes para cubrir una superficie mural que abarcaba casi dos cuadras.

Con actitud crítica podemos decir que desde el saber técnico y la apropiación de la escritura, afectó el cambio de posición frente al acto de escribir, también las herramientas producidas para la superficie sobre la que se dibujó. Creemos que la experiencia habilitó un cambio de actitud en el estudiante y que introdujo la noción de lo que un sistema complejo puede ser. Incorporar este concepto para favorecer un desarrollo cognitivo superador, es algo de lo que se pretende.

¿Qué repercusiones tuvo la intervención?

Se notó una motivación general de la masa estudiantil en relación al proyecto. Hubo mucha participación activa de ellos, un involucramiento en el hacer y proponer desde los estudiantes. Se cree que los trabajos transversales, como es el caso de esta intervención, ayuda a tender puentes entre las diferentes materias operando en la Licenciatura en *diseño de comunicación visual*. A su vez, esto implica ir desdibujando las fronteras entre los diferentes talleres de Tipografía, para mejorar ese intercambio. A nosotros nos interesa el camino hacia los laboratorios de experiencias, donde implica un cambio de sentido del salón, y también en el proceso formativo de la plataforma docente.

La percepción general y final es que este tipo de escenarios fortalece al taller de Tipografía y a los estudiantes en términos de desarrollo, tanto a nivel formativo como personal.

5. E3_ Entrevista a bach. Bruno Álvarez, por EAC-Tipografía 1

Bruno Álvarez es estudiante de la Licenciatura en Diseño de comunicación visual, FADU, Udelar. Desde 2017, colaborador honorario del área proyectual en Tipografía 1 y 2 (3° y 4° semestre). Trabaja como diseñador independiente y en un proyecto de estudio en conjunto con varios compañeros de la carrera.

¿Cómo se organizaron y qué roles protagonizaron?

Por ser de las primeras experiencias colectivas, al principio costó bastante funcionar como grupo. Precisamente la división de roles se dio en el lugar, cuando lo que faltaba era escribir los muros. Creo que la organización la llevamos adelante como pudimos, con ayuda de los docentes. También recuerdo que hubo determinadas personas que con aportes significativos lograron que la propuesta se materializara. Por ejemplo las reglas fueron fundamentales para trazar los renglones, surgió una comisión *in situ* para fabricarlas con unas maderas recicladas, clavos y un par de martillos. Lo relevante de esto es que se hace recurrente en próximas experiencias, parece ser inherente a los trabajos con grupos tan numerosos donde la participación varía según los perfiles individuales. Por medio de delegados se pudo organizar el dinero para conseguir cal, y pudimos contar con una donación de pintura de *Inca*. Apareció hasta un medio tanque y nos partimos la boca todos, tremenda jornada.

¿Qué pueden decir de la ejecución y del resultado final?

Fue desordenado, no hubo otro acuerdo que ir a escribir cada uno su frase sin pensar en el espacio como un todo —eran entre cincuenta y cien metros de largo—. Teníamos las frases y las pinturas pero sinceramente las atamos con alambre en el momento. Lo recuerdo

como un cadáver exquisito que expresaba su belleza por la estética que transmitían las palabras en caligrafía y el contenido folclórico de lo que decían. Desde el punto de vista formal de la caligrafía, el resultado fue relativo. Podías agarrar una frase perfecta y otra fulera, reunimos sesenta manos trabajando en el mismo lienzo; creo que eso fue lo más notorio de la obra y se veía a simple vista, por tanto era muy valorable. En conclusión se podría haber pensado más la composición, pero no logramos desencadenarlo como equipo.

Sobre el ejercicio de exploración de campo y relevamiento de datos del entorno barrial ¿consideran que pudieron desarrollar las habilidades necesarias?

Sí, creo que nos pudimos desenvolver bien para relevar. Naturalmente hubo algunos testimonios más fortuitos y productivos, pero en general creo que todos conseguimos lo necesario. Estuvo bueno preparar las preguntas e involucrarnos con el territorio. Me parece muy acertado el enfoque que propuso el equipo docente donde había que diferenciar las manifestaciones del pasado y el presente, etc.

¿Cómo observaron la repercusión del proyecto en el barrio?

En general hubo buena recepción. Desde las primeras vueltas cuando estábamos haciendo el relevamiento del barrio en un intercambio con los vecinos, hasta el día de la realización donde unos cuantos se arrimaron al ver el movimiento. También tengo un lindo recuerdo de pasar por esa esquina tres o cuatro meses después y ver que seguía ahí. Ya había algunos afiches pegados en el muro, pero no se cuanto duró porque no volví a pasar. Pero lo recuerdo como una buena intervención, porque pudimos establecer un vínculo con la gente. Tratamos de que el barrio forme parte de la intervención con la idea de las frases, y creo que lo logramos. Me parece que en general gustó.

¿Qué piensan del ejercicio como práctica de proyecto e intervención urbana?

El hecho de tener que organizarse entre tantos y hacer algo, sea como sea, te deja determinados aprendizajes que van más allá de las prácticas proyectuales. Son ejercicios donde aparecen factores éticos, uno tiene experiencias personales y se construye para actuar en una próxima ocasión. Del proyecto puedo decir que fue un logro, en el sentido de que se propuso algo metodológicamente novedoso y se obtuvo buen resultado. Fue un trabajo de aproximadamente cien estudiantes que afectó y transformó la visualidad y la visibilidad del barrio. Eso siempre tiene otro alcance desde nuestra doble figura de universitarios y habitantes.

6. E4_ Entrevista a Carolina Curbelo, por StreetArt Uy

Carolina Curbelo es Lic. en Diseño Gráfico por la Universidad ORT, Montevideo (1998). La diseñadora es conocida por fundar y administrar el blog *Mirá mamá*, creado en 2008, que funciona como un archivo digital de «todas las cosas que ama, le parecen interesantes y la inspiran». Además se desempeña como docente de Lenguaje publicitario (5° semestre) y Desarrollo de campañas (6° semestre) en la Licenciatura de Diseño Gráfico de la Universidad ORT. A su vez es docente de Diseño de productos publicitarios (8° semestre) en la Licenciatura en Comunicación Publicitaria de la Universidad ORT.

¿Cómo surgió el proyecto StreetArt Uruguay? Sabemos que vos estás en la gestión, ¿participan otros actores?

El proyecto nace en el febrero de 2013 y en octubre de ese mismo año fué declarado de interés por el Ministerio de Turismo. Sobre cómo surge el proyecto pueden leer acá <http://miramama.com.uy/2013/02/street-art-uy/>

¿Cómo se organizan para gestionar la colección y cómo es el proceso de selección?

Fuimos tres los que arrancamos: el ayudante de ingeniero en sistemas Sebastián Borrazás, el creador de AKA magazine, Santiago Alonso, y yo, Carolina Curbelo. Actualmente estamos un poco desbordados con la cantidad de imágenes que nos envían. Cada vez que sale una nota en la radio o en la prensa nos llegan montones de fotos nuevas. Y en *Instagram* mucha gente ya está usando el #streetart. En Twitter es @streetartuy donde se publicó desde febrero de 2013 a junio de 2014.

La selección, intentamos mostrar un espectro amplio y bien representativo de lo que se ve en la ciudad, tanto grafiti tradicional con

aerosoles así como pintura mural, pequeñas y grandes intervenciones todos son bienvenidos. Evitamos los *tags*, las firmas y definitivamente no hay lugar en nuestro mapa para grafitis que estén sobre monumentos o que dañen propiedades públicas o privadas —como ha pasado por ejemplo con grafitis sobre la fachada de la Biblioteca Nacional donde ese tipo de expresiones no tienen lugar en nuestro mapa—, pero por suerte son las menos. La inmensa mayoría del material que nos llega son increíbles trabajos que mejoran la ciudad y da gusto compartir.

Ahora estamos armando un directorio con los nombres de los artistas, junto a una breve biografía y un enlace a sus sitios web, para que la gente sepa quienes están detrás de estas obras. El mapa también se ha convertido en un buen canal que funciona como vínculo entre el público y los artistas. De esta manera surgieron oportunidades de trabajo, donde alguna marca o particular llega a los artistas a través de nuestra web.⁵² «Desde hace tiempo vemos que mucha gente saca fotos de grafitis y murales y las comparte en Instagram, Twitter o Facebook... pero no hay un lugar donde puedan verse todas juntas en un mapa. Era un proyecto simple y fácil de realizar: fue simplemente transformar algo que ya existía para mostrarlo de una forma más accesible y cómoda para los usuarios».

¿Cómo observaron la repercusión del proyecto?

El mapa ha tenido una gran repercusión que se generó de forma orgánica y espontánea. Nosotros no somos artistas, solo lo visualizamos como una buena oportunidad para facilitar esta herramienta y mostrar lo que estaba pasando en el país; vimos que el público se engancha a subir fotos, disfrutando sumar su aporte a esta postal colectiva. Los artistas también se entusiasmaron entonces funciona como un punto de encuentro entre creadores y espectadores. Nos han llamado

52. Pensar el hipertexto como un texto es posicionarse en la dirección planteada por M. Bajtín, posteriormente por Lotman y la Escuela de Tartu. Con la afirmación texto es un conjunto sígnico coherente se rebalsa lo lingüístico para atravesar otros campos y permite el abordaje de obras que, como el hipertexto, combinan a través de *links*, a veces, lo plástico, lo literario y lo sonoro, amalgamando en su seno distintas disciplinas enhebradas por la coherencia, propiedad semántica, y la cohesión de las partes entre sí. San Martín, P. (2003). *Hipertexto: Seis propuestas para este milenio*, p. 58 Buenos Aires: La Crujía [Pdf en línea] Disponible en: <http://rephip.unredu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/3920/Hipertexto%20Seis%20propuestas.pdf?sequence=4&isAllowed=y> [Consulta: 26 de noviembre de 2017].

de muchos programas de radio y televisión donde también ha tenido mucha repercusión en prensa, últimamente lo que hacemos es pasar el contacto a los artistas y las entrevistas las hacen ellos así aprovechan la oportunidad para dar difusión a su trabajo, nosotros con haber hecho el mapa ya estamos más que satisfechos.

¿Qué posibilidades y aperturas tiene o tuvo?

Sobre las posibilidades, sabemos que hay un par de grupos de guías turísticas que usan el mapa como guía para sus recorridos. El sitio se podría mejorar, crear una *App* y esas cosas, pero no tenemos mucho tiempo o recursos para eso, igual de momento estamos conformes con los resultados. El año pasado la marca de ropa *MAUI*, se acercó a nosotros interesados en el mapa y participó como patrocinador financiando la actualización del sitio.

Actualmente, estamos evaluando la posibilidad de buscar algún interesado en continuar con este trabajo, ya que para nosotros el proyecto ya nos dió mucho más satisfacciones de las esperadas y sería genial si lo podemos delegar a alguien que pueda seguir actualizándolo.

7. E5_ Entrevista a bach. Lucas Butler (DEMO), por IM-WANG

Lucas Butler es autodidacta, ilustrador, muralista, diseñador gráfico. Pinta y dibuja sobre papel y desde que terminó el bachillerato artístico en el colegio Maristas Juan Zorrilla de San Martín, también se dedica a pintar paredes en la vía pública. Es estudiante avanzado de la Lic. en diseño de comunicación visual. Actualmente es colaborador honorario en el taller de tipografía 1 y 2 (3° y 4° semestre). Trabajó cuatro años en *Kabala*, estudio de diseño y comunicación y hoy en día se dedica a realizar proyectos independientes. Ha trabajado en conjunto con la IM, el Mides y empresas privadas como *Públicis Ímpetu* en proyectos relacionadas a la comunicación visual. Integra el colectivo *Casa Wang* desde 2014.

¿Cómo surge el proyecto?

El proyecto surge desde el prosecretario general de la Intendencia que se contacta con *Wang* para que nosotros generemos una propuesta a presentar en la Intendencia. Se aprueba y a raíz de ahí comenzamos a pintar los miembros del colectivo.

Sabemos que participó Casa Wang ¿Los artistas eran todos de allí o se integraron otros?

Como era una gran cantidad de contenedores se abrió la cancha y pintaron otros colegas amigos, con dos razones a destacar: para que salieran más rápido y para generar una serie con una variedad con mayor variedad de estilos o formas de encarar los diseños.

¿En qué etapa se encuentra el proyecto?

De 300 contenedores a pintar ¿sabes si ya se pintaron todos? ¿y cuáles eran los plazos?

Cuando nos contactaron a nosotros nos hablaron de los 4000 contenedores que tiene Montevideo, la idea siempre fue pintar la mayor cantidad posible, el proyecto *IM-Wang*

se arregló por cuarenta —esperamos renovar cuando terminemos—, pero es solo una pata de la movida. El Museo de las Migraciones también empezó otro proyecto con artistas, pero relacionado a pintar contenedores que se ubican cerca de los museos, con motivos que hagan referencia al mismo (un ejemplo cerca del Museo Precolombino es un contenedor en una onda vasija antigua con arte rupestre).

La IM pretende pintar muchos y por cómo se está dando, están buscando varias salidas, seguramente aparezcan más. Sobre los plazos, deberíamos haber terminado el proyecto en junio. En este momento hay veinte en la calle y tenemos dentro del galpón otros quince pintados esperando para salir.

d
D C V