

RARO

/rer/

///RER

Øero

RAROØ

REROØ

Memoria de proyecto

Juan Serrano

2576087-1

Proyecto: Revista RER

Tutor: Daniel Izaguirre

Índice:

1. Notas preliminares
2. La revista cultural como proyecto editorial artístico impreso
3. Concisión y expresividad en un proyecto editorial: el uso del orden y el caos en el diseño gráfico
4. El diseño de página sujeto a un enfoque estético: Belleza y Funcionalidad en un diseño de página.
5. La elaboración de los diseños de página aplicando elementos básicos de la comunicación visual
6. El prototipo como centro de interés en un proceso de experimentación artística: Resultados y conclusiones finales.

Parte1.

Notas preliminares

Este texto fue concebido como memoria final del proyecto: REVISTA RER.

Rare, pronunciado /rer/ en inglés, significa entre otras cosas: raro, poco frecuente, no incluido en la mayoría, excepcional, único.

Revista RER es un proyecto editorial que pretende publicar el trabajo de artistas, diseñadores y comunicadores del ámbito cultural (local o internacional) documentando su contenido, explorando las intersecciones entre arte y diseño gráfico.

Con esta memoria se busca unificar una reflexión personal sobre los principales aprendizajes y conclusiones estéticas del proceso de investigación realizados como trabajo final de egreso (T.F.E.).

La memoria se estructura en seis partes, siguiendo una línea de tiempo que acompaña el desarrollo práctico del trabajo. Desde el inicio, el objetivo fue construir una revista cultural como objeto editorial impreso, que indague en las formas de comunicación establecidas tanto para el diseño gráfico como para proyectos artísticos .

Esta publicación no se limita a reproducir contenidos textuales, sino que intenta explorar —y tensionar— **las relaciones entre forma y contenido**. Se entiende por contenido todo aquello que se encuentra en el mensaje a nivel de idea y emoción, y por forma el conjunto de elementos visuales (colores, tipografías, texturas, papel, por citar algunos).

El centro de interés estuvo puesto especialmente en la dimensión experimental del proceso creativo, lo cual implicó asumir una postura abierta a la incertidumbre, a los desvíos, a la intuición y a lo emocional como base de producción gráfica.

En este sentido, el proyecto se ubica en una zona de cruce entre arte y diseño, buscando articular dos prácticas que por momentos pueden parecer opuestas: el diseño gráfico — con esa idea de resolver problemas de comunicación de manera eficiente— y el arte como espacio de libertad formal, expresión subjetiva y exploración sensorial.

Siguiendo esta línea, el proyecto se concentró en la curiosidad, la indecisión, la intuición y al mismo tiempo en explorar el arte como forma de comunicación.

Este enfoque me llevó a preguntarme cómo se puede comunicar un mensaje a través de una forma gráfica que no se reduzca a la organización funcional de información.

¿Qué ocurre cuando lo visual no se limita a ilustrar o acompañar un contenido, sino que

se convierte en contenido en sí mismo? ¿Qué potencia comunicativa puede tener lo experimental, lo poético, lo abstracto?

La revista fue entonces pensada no solo como contenedor de información, sino como un objeto-signo, una experiencia sensible en sí misma. En tal sentido, el proyecto indagó en la parte experimental que existe en los libros objeto o libro de artista.

Exploró la idea de comunicar un mensaje como resultado de la experimentación y el uso de los procesos de creación artística, buscando diseñar algo más que un objeto transportador de noticias y de información organizada, como comúnmente se encuentra en una revista.

Inspirado en antecedentes históricos de la revista de arte en el siglo XX, como la revista *Mural*, citada en la investigación *Vibración Gráfica* (MNAV, 2013), donde Ricardo Boglione destaca su carácter experimental diciendo: “Por el lado de la extrema experimentación sobre el medio (de la revista al póster) va también Mural. Revista de arte, dirigida por Humberto Zarrilli, que en vez de llegar a las librerías se pegaba como un afiche en las paredes de las calles de Montevideo” (Boglione, 2013, p.8).

Tomando esta idea de una publicación que se pegaba en las calles como un afiche, asumí el desafío de pensar formatos alternativos y soportes que se combinen con el concepto tradicional de revista. Esta inquietud se trasladó al diseño del packaging, concebido también como parte del lenguaje editorial de la revista, aplicando en este afiche la temática de la que se tratará en cada número. Uno de los núcleos del proyecto fue entonces la **elaboración de prototipos como forma de experimentación**.

Estos objetos de prueba no los usé como borradores técnicos, sino como espacios concretos de exploración estética. Entiendo que permiten visualizar, tocar y evaluar decisiones de diseño antes de su materialización definitiva.

A través del prototipo se expresa también la tensión entre lo conceptual y lo material, entre lo proyectado y lo posible.

Los prototipos resultan ser una herramienta de aproximación a la realidad, donde a la vez es posible ver explícitamente los aspectos más importantes de la fase de diseño y la fase de experimentación de una idea estética.

Durante este proceso, enfrenté varias dificultades prácticas, especialmente con relación a la producción: los sistemas industriales de impresión y encuadernación no resultaron viables para un tiraje reducido y propuestas gráficas no convencionales.

En lo que tiene que ver con las problemáticas que fueron surgiendo al crear y desarrollar cada uno de estos prototipos, una fue la impresión.

Me di cuenta que no iba a ser viable en mi investigación el resultado estético visual producido por sistemas de impresión industrializados (como por ejemplo el offset) para tirajes tan reducidos por los altos costos que provocan.

Resultaría casi imposible también utilizar las impresoras industriales para diseños experimentales, ya que las mismas no disponen de una manipulación simple.

Finalmente los procesos artesanales de encuadernación deseados resultaron ser muy costosos para un tiraje de pocos ejemplares.

Debido a esto decidí utilizar una impresora de escritorio monocromática láser, como una suerte de “saca pruebas tipográfico”.

Otra dimensión relevante del proyecto fue la decisión de incorporar un **anexo experimental** en la publicación.

Esta sección recoge fragmentos del proceso: pruebas gráficas, ejercicios de diseño, exploraciones con materiales. Su intención no es ilustrar el resultado final, sino **exponer el recorrido**, mostrar las huellas del hacer, compartir el detrás de escena de lo editorial.

Así, la revista deja de ser solo un producto terminado para abrirse como campo de pensamiento en proceso. Se trata con esto de compartir en el proceso de trabajo los orígenes de las ideas de diseño, el uso de diferentes materiales y a la vez exhibir una narrativa no textual y abstracta.

Esta sección de la revista (el anexo), también la entiendo como elemento clave para abordar la **forma visual como estructura de la comunicación del contenido**.

Desde los orígenes del proyecto, existe una preocupación por las **relaciones entre forma y contenido**. Esta preocupación no se aborda solo desde una lógica funcional, sino también desde una mirada expresiva y estética. Entiendo que el contenido no es solamente “lo que se dice”, sino también **cómo se lo dice** visualmente.

La forma interviene de manera determinante en esto.

En el involucramiento con la perspectiva del diseño gráfico, fui comprendiendo que la forma suele estar al servicio del contenido: lo organiza, lo jerarquiza, le da estructura. Este enfoque responde a una lógica comunicacional directa, con énfasis en la legibilidad, el orden y la eficiencia. Se apoya en convenciones y principios estructurales.

Sin embargo, cuando nos acercamos a una concepción más artística de la comunicación, la forma adquiere un protagonismo distinto: no solo sostiene el mensaje, puede tomarse como que también *es el mensaje*. Se convierte en vehículo de emociones, ambigüedades, intuiciones. La forma deja de ser subordinada y pasa a ser generadora de significado por derecho propio.

Para entender un poco más de esto, exploré conceptos de comunicación visual en el libro *La sintaxis de la imagen* (Dondis, 2022). La autora analiza los **elementos básicos del lenguaje visual**: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. “Siempre que se diseña, se hace, se boceta, y se pinta, se dibuja, se garabatea, se construye, se esculpe, o se expresa algo, la sustancia visual de la obra se compone a partir de una lista básica de elementos.

No hay que confundir los elementos visuales con los materiales, o con un medio.

La madera, la arcilla, la pintura o el cine.

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido” (Dondis, 2022, p.63).

Desprendo de este concepto, que cada uno de estos componentes puede funcionar como portador de sentido. Lo importante en términos de comunicación visual, es que el mensaje no se transmite exclusivamente por contenido verbal o textual: se va extrayendo desde la configuración visual que lo envuelve. Dondis llama a esto **la “sintaxis” de la imagen**, una estructura interna que organiza lo visual tal como la sintaxis organiza el lenguaje verbal.

Tratando de aplicar esta idea de “sintaxis”, el proyecto se propuso **combinar una visión del diseño** como disciplina de comunicación organizada, **y del arte** como exploración formal y poética. Definí algunas preguntas al respecto: ¿Puede una revista integrar ambos lenguajes sin que uno anule al otro? ¿Puede hablar con claridad sin perder densidad estética?

Dondis establece una serie de oposiciones sintácticas que sirven como herramienta para analizar cómo se configura visualmente un mensaje. Entre ellas destacan:

- Unidad vs. Fragmentación
- Simplicidad vs. Complejidad
- Regularidad vs. Irregularidad
- Equilibrio vs. Inestabilidad

Estas tensiones, las utilicé como ejes fundamentales para pensar el diseño gráfico no solo como oficio técnico, sino como un campo de acción **de decisiones comunicativas y estéticas**. En los prototipos de la revista, estas oposiciones fueron puestas en juego deliberadamente: las secciones más textuales y narrativas (como las entrevistas) se resolvieron con un tratamiento de **unidad, simplicidad y equilibrio**.

En cambio, las páginas experimentales del anexo buscaron una **fragmentación controlada**, incorporando irregularidades, alteración de escalas y rupturas compositivas.

Esta convivencia de lenguajes refuerza la idea de que la forma no es neutra ni transparente. Es un sistema de signos visuales que activa modos de lectura diferentes.

En algunos casos, la forma guía; en otros, provoca.

Desde el punto de vista artístico, estas decisiones operan como gestos expresivos: habilitan la lectura emocional, simbólica, a veces incluso irracional del mensaje visual.

Esta convivencia de lenguajes refuerza la idea de que la forma no es neutra ni transparente. Es un sistema de signos visuales que activa modos de lectura diferentes.

En algunos casos, la forma guía; en otros, provoca.

A nivel de diseño gráfico explore el rol de codificador, entre el emisor y el receptor del mensaje que la revista se propone comunicar, y también evalué los diferentes aspectos que involucra el Diseño Gráfico y el Arte Visual.

Uno de los objetivos principales para el Diseño Gráfico es transmitir información de manera clara y eficiente, mientras que para el Arte Visual puede ser expresar ideas, emociones o conceptos de forma subjetiva.

El diseño gráfico tiene, en términos de enfoque funcional, la pauta de establecer una comunicación dirigida con propósito específico y una audiencia definida.

El arte en cambio, puede resumirse como una exploración abierta y no tendría una función comunicativa específica. En el uso de los elementos, el diseño los aplicaría en función de jerarquías mientras que el arte haría un uso libre y experimental para provocar reflexión o emoción. La estructura y la composición de las piezas de diseño en su mayoría

están basadas en cuadrículas y sistemas modulares para establecer coherencia y en las artes visuales las obras se componen frecuentemente de forma intuitiva, o rompiendo reglas establecidas.

La relación entre forma y contenido para el diseño gráfico es una manera de reforzar el mensaje.

Para el arte la forma puede ser el contenido; el mensaje puede surgir de la forma misma. Entrando en el proceso creativo, el diseño gráfico apunta a un sistema metodológico, con etapas definidas desde la investigación a la ejecución.

El arte, como ya se mencionó, es intuitivo y enfático en la experimentación.

Y tal vez en términos de evaluación del resultado, los proyectos de diseño son medibles en términos de efectividad comunicativa en base a la respuesta del público objetivo. En arte el resultado puede ser evaluado de acuerdo a la capacidad de evocar pensamientos o sentimientos.

Mi punto de partida fue una inquietud persistente:

¿Qué sucede cuando la forma no solo acompaña al contenido, sino que lo transforma?

¿Qué lugar ocupa el diseñador cuando deja de lado la eficiencia comunicativa y se permite el desvío, el error, lo no planificado?

Estas preguntas fueron la brújula de un trabajo que eligió habitar la incertidumbre y hacer del proceso mismo un componente esencial del resultado.

La estructura de esta memoria responde a una línea temporal, pero también a una secuencia conceptual. Cada apartado busca detenerse en un aspecto particular de esta construcción, desde la idea hasta la experimentación material.

El foco estuvo siempre en pensar cómo se puede comunicar algo más allá del texto, cómo se puede decir algo incluso cuando no hay palabras.

La revista RER pretende ser desde el inicio un campo de prueba: un espacio de preguntas más que de respuestas, donde el diseño, el arte y la intuición se crucen con intención y apertura. Una publicación que se proponga explorar los límites de los trabajos editoriales impresos cuando se los concibe no solo como vehículos informativos, sino como objetos expresivos.

Los prototipos desarrollados para esta maqueta, al margen de ser en parte maquetas técnicas, los entiendo como objetos donde el pensamiento más poético se materializó. El ensayo visual y la prueba física permitieron tomar decisiones con el cuerpo, con la mirada,

con la sensibilidad. Muchas veces lo que fallaba no era un error, sino una nueva posibilidad. Como se ha dicho, enfrenté algunas limitaciones técnicas, sobre todo relacionadas con la producción de baja escala.

Las imprentas tradicionales, pensadas para tirajes masivos, se volvieron ineficaces frente al deseo de experimentar con papeles, texturas y otro tipo de acabados más artesanales. Esto me llevó a trabajar con una impresora monocromática de escritorio.

Sin embargo allí, donde las herramientas parecían limitadas, encontré un terreno fértil para pensar en lo esencial. Desde el propio nombre de la revista, hasta todo lo que compone su materialidad.

El proceso no fue lineal. Cada prototipo generó nuevas preguntas, nuevas soluciones y también nuevos desvíos. Fue un ejercicio constante de traducción entre lo conceptual y lo físico, entre lo que imaginaba y lo que era posible hacer.

En ese sentido, el anexo experimental —que acompañaría cada número de la revista— no es un suplemento, sino una parte vital de la publicación: una zona donde se expone el pensamiento en acción.

En esta búsqueda de comprender cómo se comunica visualmente más allá del texto, y como ya mencioné encontré en **Donis A. Dondis** y su libro *La sintaxis de la imagen* una herramienta fundamental. Allí, la autora descompone el lenguaje visual en sus elementos básicos: línea, forma, color, textura, etc.

Estos no son simples componentes gráficos, sino portadores de sentido. Entendí que, así como el lenguaje verbal tiene una sintaxis que organiza y da sentido a las palabras, también lo tiene la imagen. Esta “sintaxis visual” permite que un mensaje se comprenda no solo con la razón, sino también con la emoción.

Dondis habla de pares de opuestos que organizan las formas visuales como antes mencioné: **unidad y fragmentación, simplicidad y complejidad, estabilidad e inestabilidad**.

Estas tensiones fueron puestas en juego. Las páginas más narrativas respondieron a un enfoque más tradicional, con diseño racional, uso de cuadrículas, márgenes generosos y tipografía neutra. Pero también hubo lugar para la ruptura: en el anexo, o los textos literarios, o secciones de una entrevista, por ejemplo, las formas fragmentadas, las composiciones inestables y las relaciones inesperadas entre texto e imagen buscaron generar otro tipo de lectura, más sensorial, más abierta.

De esta manera, el diseño y el arte dejaron de estar en conflicto dentro mio para empezar a dialogar. La forma dejó de ser el contenedor del contenido y comenzó a **ser contenido**.

Así, esta memoria no busca tanto explicar un proyecto sino que pretende compartir una experiencia: la de descubrir que también se puede pensar con las manos, y que muchas veces la forma dice lo que las palabras apuestan por callar.

Parte 2.

La revista cultural como proyecto editorial artístico impreso

Inspirado en modelos como las revistas experimentales del siglo XX, la ya nombrada revista *Mural*, dirigida por Humberto Zarrilli, o la Revista *Ray Gun* con la dirección de arte de David Carson, comprendí que la publicación impresa puede correrse de su función clásica. Pueden convertirse a partir del uso de prácticas artísticas, en vehículos que generan nuevo tipo de relación entre contenido, soporte y espacio público por ejemplo.

Mi proyecto recoge ese espíritu, buscando establecer un diálogo con publicaciones actuales que también conciben el objeto editorial muchas veces como obra en sí misma.

Algunos ejemplos que operan en esa sintonía son algunos de los productos de la editorial uruguaya *El Buen Salvaje*, que se caracteriza por sus ediciones limitadas, cuidadas y profundamente autorales; la holandesa *FW:Books*, que trabaja el foto libro como objeto artístico; la alemana *Twen Magazine*, histórica en su propuesta visual disruptiva y editorialmente innovadora; o la británica *Luncheon Magazine*, que articula arte, diseño, gastronomía y literatura desde una curaduría estética singular.

Estos proyectos, en distintos contextos, comparten una apuesta por el papel como territorio de experimentación y por la publicación como experiencia sensorial y discursiva.

Pensar una revista cultural hoy implica también repensar qué es una revista y para qué sirve.

¿Es solo un soporte para distribuir textos e imágenes?

¿O puede convertirse en una experiencia estética en sí misma? Estas preguntas me llevaron a imaginar esta publicación no solo como vehículo de contenido, sino como un objeto con identidad, que dialoga con su lector no únicamente por lo que dice, sino también por cómo lo dice y desde dónde.

Desde el inicio, me propuse que esta revista no se limite a reproducir los formatos tradicionales del medio impreso ni a competir con los productos digitales.

Por el contrario, decidí trabajar desde la **materialidad del papel**, desde el objeto físico que se toca, se huele, se manipula. En tiempos donde la lectura digital predomina, volver al papel es también un gesto: una apuesta por lo sensorial, por la permanencia y por el silencio que propone el contacto directo con lo tangible.

El punto de partida en el concepto de revista cultural fue comunicar un mensaje que cumpla con una serie de características.

El lector de esta revista está invitado a una experiencia de lectura más lenta, más atenta. No se trata solo de informarse, sino de entrar en contacto con un objeto que propone pausas, texturas, ritmo. Este es uno de los primeros gestos que definen el carácter **artístico** del proyecto: la intención de que cada número sea también una pequeña obra, una pieza única, con su atmósfera y su lenguaje propio.

Su objetivo es construir un **espacio híbrido** entre lo artístico y lo comunicacional, entre el diseño como sistema y el arte como guía para la experimentación y la expresión.

Por eso, la revista no pretende seguir un único formato. Cada edición se tiene que pensar con criterios de producción específicos, adaptados a su concepto: generando variaciones de papel, técnicas de impresión como serigrafía o risografía, encuadernación artesanal, o el uso deliberado de recursos limitados. Esta lógica de edición controlada permite que cada ejemplar tenga una identidad única.

En su estructura interna la revista incluye secciones dedicadas a entrevistas, textos literarios o visuales, portafolios de artistas, y un **anexo experimental**.

Esta última sección funciona como un cuaderno de bitácora visual, donde se comparten procesos de diseño, pruebas gráficas y fragmentos de pensamiento no textual.

Es un espacio que exhibe el hacer como parte de la comunicación y reivindica la construcción del mensaje desde lo estético, lo caótico, lo sensible.

Este carácter experimental no implica perder claridad, sino expandir el lenguaje.

Tal como propone **Ulises Carrión** (2012) en su texto *El arte nuevo de hacer libros*, el libro —y por extensión, la revista— no necesita definirse por su contenido textual, sino que puede convertirse en una **forma autosuficiente**, donde cada parte, desde el papel hasta el silencio entre columnas, es parte del mensaje. “Un libro también puede existir como

forma autónoma y autosuficiente, quizá incluyendo un texto que subraye esa forma, o que sea una parte orgánica de esa forma: aquí comienza el nuevo arte de hacer libros”.

(Carrión, 2012, p. 39)

En esa línea, se trata de lograr que REVISTA RER no sea solo un contenedor de contenidos culturales: es una propuesta editorial que articula diseño, arte, comunicación y sensibilidad. Y porqué no, contribuir para abrir nuevos espacios de lectura y lugares de experimentación y creación para diseñadores, artistas, comunicadores, escritores, estudiantes, y demás público involucrado de alguna manera con el arte y el diseño gráfico.

En tal sentido esta investigación pretende mostrar con su parte física una breve muestra y en carácter de prototipos de diseños de página, una maqueta donde se perciba la conciencia táctil del objeto, diferenciándose de aquellos proyectos que estimulan la lectura exclusivamente en el medio digital.

También donde se crucen diseños en cuestiones artísticas y de diseño gráfico. Se buscaron incluir materiales y contenidos que tiendan a ser más expresivos y se rehúsen a ser clasificados (o al menos que se defiendan por ser más abstractos que literales, o que su contenido sea visto como algo que en una primer lectura no tenga razón de ser en términos de comunicación).

Finalmente, diseños que no tiendan a perder su sentido y su lógica en el afán de ser atractivo de manipular y que encuentren en la página, un lugar expresivo y expositivo.

Parte 3.

Concisión y expresividad en un proyecto editorial impreso: Un choque entre orden y experimentación como búsqueda de un estilo propio.

Desde el comienzo de este proyecto, sentí la necesidad de encontrar un lenguaje gráfico que no se apoyara únicamente en el equilibrio o en la claridad.

Entendí que una revista cultural — si desea ser también una propuesta artística — no puede reducirse a la repetición de fórmulas legibles, ordenadas y esperables.

Necesita, en cambio, abrirse al riesgo de lo **ambiguo, lo sensorial y lo incompleto**.

Aun así, no me propuse solo romper o desestructurar. Mi intención fue más bien crear una tensión consciente entre dos maneras de pensar el diseño: por un lado, la del orden, la

claridad y la funcionalidad; por otro, la de la libertad, el juego y la disonancia.

Este choque entre **estructura y caos** no se resolvió como una elección entre opuestos, sino como una actuación de contrastes.

En mi investigación me apoyé, por un lado, en principios gráficos que provienen de la tradición moderna del diseño suizo, como los descritos por Gómez (2012) citados en su libro *El estilo internacional suizo* explicando teorías de Meggs (1988) extraídas de su libro *Historia del diseño gráfico*.

“Estos precursores definieron al diseño como una actividad socialmente útil e importante y rechazaron la expresión personal y las soluciones excéntricas. En su lugar adoptaron un enfoque más universal y científico para la resolución de problemas de diseño. En este paradigma, el diseñador se define no como un artista sino como un conducto objetivo para la difusión de información importante entre los componentes de la sociedad. El ideal es alcanzar la claridad y el orden.” (Meggs, 1988 como se citó en Gómez, 2012).

Allí encontré ideas potentes sobre la concisión visual, el uso racional de las cuadrículas, la economía de recursos y la eliminación de lo superfluo. Me atrajo especialmente la idea de que el diseño puede transmitir claridad a partir de lo mínimo.

Esta lógica se aplicó en muchas de las páginas estructuradas en esta maqueta: uso de tipografías sans serif, alineaciones limpias, jerarquías visuales simples.

Fue buscar un gesto de **disciplina gráfica**, donde cada elemento debía justificar su presencia.

Pero también, y casi al mismo tiempo, comenzó a crecer en mí una incomodidad con ese exceso de racionalidad. Como si la claridad pudiera volverse una **forma de vergüenza**.

Me acerqué entonces a estudiar diseñadores que defendieron una visión más desbordada del diseño, como **David Carson**, quien sostiene que **la legibilidad no garantiza la comunicación**. Su trabajo me permitió pensar que lo emocional, lo imprevisto o lo disonante también son formas válidas —y potentes— de transmitir un mensaje. Lo importante no es solo lo que se dice, sino la forma en que eso **afecta** al lector.

Este enfoque experimental tomó fuerza en las secciones menos estructuradas que la revista propone, como el anexo visual, que da cuenta del proceso de investigación que cada número de la misma tendría .

Allí se liberaron las formas, se rompieron las jerarquías, se dejó espacio a lo incierto.

Algunas páginas jugaron con la repetición, la saturación, la fragmentación o el uso disruptivo del texto como imagen.

En ellas, la comunicación no busca ser directa, sino provocativa.

Esas elecciones intentan ser además de estéticas, una parte de una idea más amplia: que el diseño gráfico editorial también puede ser un espacio de autoría, de subjetividad.

Un lugar donde el diseñador no desaparece detrás de la grilla, sino que **se hace visible**, deja un trazo, propone una mirada.

Entiendo con esto entonces que la revista puede oscilar. Algunas páginas responden a una lógica ordenada, limpia, contenida.

Otras se expanden hacia lo caótico, lo intuitivo, lo poético. Entre ambas fuerzas se construye un estilo que no busca imponer una imagen fija, sino expresar las contradicciones del proceso.

En ese vaivén, la concisión no se abandona: se reformula.

La expresividad no se impone: se sugiere. El lector está invitado a moverse entre distintos niveles de lectura: desde la información clara hasta la sugerencia visual.

Entre la grilla y el desborde expresivo. Ahí encontré un punto inestable y desde donde pretendo encontrar **una voz propia**.

Este lugar propio de construcción del lenguaje visual, lo empiezo a investigar en las ideas de uno de los estilos más influyentes que fue **el Estilo Internacional Suizo**, también conocido como diseño tipográfico suizo, que tuvo su auge entre los años 1950 y 1970. Esta corriente, analizada con detalle en el libro *Historia del diseño gráfico* de Philip B. Meggs, establece un paradigma de diseño basado en la objetividad, la funcionalidad y la eliminación de lo superfluo.

Se concibe al diseñador no como un autor expresivo, sino como un agente de comunicación clara y universal, cuya tarea es mediar entre la información y el público mediante estructuras visuales racionales.

Este enfoque se apoya en el uso de cuadrículas modulares, tipografías sans serif como la Helvética, composiciones asimétricas y una fuerte economía cromática.

Elisa Gómez Monzo en su libro *El estilo Internacional Suizo* menciona extractos del libro de Philip Meggs acerca de la creencia en un diseño “como una actividad socialmente útil e importante”, rechazando “la expresión personal y las soluciones excéntricas” (Gómez, 2012, p. 17).

Los diseñadores comprendidos en este estilo buscaron mediante la reducción formal, democratizar el acceso a la información y eliminar ambigüedades. El diseñador se convierte así en un intermediario técnico, no emocional, que se rige por reglas claras de jerarquía, repetición, alineación y unidad formal.

Entiendo que en términos visuales, este modelo puede decirse que tiene afinidad con algunas corrientes del minimalismo, tanto en el arte como en el diseño.

Ambas comparten la búsqueda de lo esencial, la depuración formal, la repetición de estructuras y la renuncia a la ornamentación innecesaria.

No obstante, existe una diferencia clave: mientras el minimalismo, especialmente en el arte contemporáneo, suele operar desde una intención subjetiva, poética o conceptual, el Estilo Internacional tiende a evitar cualquier forma de ambigüedad o lirismo.

Su intención es clara: comunicar de manera eficiente, sin distorsiones ni interpretaciones múltiples.

Este trasfondo resulta esencial para comprender la tensión que intenté dar a este proyecto editorial. Por momentos, intento que el diseño de la revista adopte **la claridad y precisión** como una herramienta para **organizar**, para **estructurar**, para permitir una **lectura directa** del contenido. Al mismo tiempo necesité incorporar instancias que evoquen **elementos propios de la estética minimalista** (como la repetición de formas, el uso del espacio en blanco como forma activa, o la descontextualización de elementos visuales). **La finalidad fue generar atmósferas, silencios o ritmos contemplativos.**

Intento que el proyecto no se ubique plenamente en ninguna de estas lógicas, sino que se alimente de ambas. Crear una zona de cruce entre lo funcional y lo poético, entre el mensaje claro y la imagen abierta, y que todo esto permita encontrar el lenguaje propio de esta publicación.

La revista, entonces, oscila. Algunas páginas responden a una lógica ordenada, limpia, contenida. Otras se expanden hacia lo caótico, lo intuitivo, lo poético.

Entre ambas fuerzas se construye un estilo que no busca imponer una imagen fija, sino expresar las contradicciones del proceso. Allí —en ese punto inestable— es donde empiezo a encontrar una voz propia.

Una de las referencias más potentes en lo que tiene que ver con lograr esa búsqueda propia la encuentro siempre en el diseñador estadounidense **David Carson**, cuya obra entiendo que desafió los límites tradicionales del diseño editorial.

Pude comprobar como su trabajo como director de arte en revistas como *Ray Gun*, *Beach Culture* o *Transworld Skateboarding* transformó el modo en que se concebía la página impresa.

Carson no solo diseñaba las revistas: **las convertía en piezas visuales que funcionaban con autonomía**, con una narrativa construida desde el uso tipográfico, la fragmentación de la imagen y la tensión visual.

Leyendo una nota en la revista *Graffica* titulada ¿Quién es David Carson? accedí a claves que muestran su trabajo en la revista *Ray Gun*, por ejemplo. Se hizo célebre por imprimir una entrevista entera al músico Bryan Ferry con la fuente **Zapf Dingbats**, haciendo ilegible el contenido textual. Lejos de ser un gesto circunstancial, esta decisión ilustraba un punto conceptual: si lo que se decía no tenía fuerza comunicativa, ¿por qué debía priorizarse su legibilidad? Este tipo de provocaciones visuales introdujeron a Carson como un referente y una fuente de estudio de diseño que adopta una dimensión más intuitiva, subjetiva y emocional.

Carson demuestra que la tipografía puede ser más que un vehículo neutral: puede comportarse como imagen, como textura, como gesto.

Su uso deliberado del "desorden" visual —alineaciones rotas, jerarquías inestables, y combinaciones de fuentes inesperadas, construyeron en mí una **poética del ruido gráfico**, donde lo emocional, lo contradictorio o lo más visceral se comunican antes que el contenido literal.

Utilizo siempre como disparador para iniciar cada trabajo sus palabras extraídas de otra nota en el portal portal.designboom.com “el diseño gráfico debe provocar una reacción emocional antes de que el lector comience a leer” (Butler, 2014).

Entiendo que esta visión no contradice el orden, pero sí lo cuestiona como único camino posible. Me interesa rescatar de su enfoque esa posibilidad de que lo gráfico no solo diga, sino que se sienta.

Que antes de racionalizar una lectura, el lector se vea afectado, movilizado, estimulado visualmente.

Otra de las influencias estéticas en que me inspiré para dotar al proyecto de características artísticas está marcado por la presencia de Andy Warhol.

Uno de los aspectos que me convoco siempre de este artista, fue el que antes de ser reconocido como una figura central del arte pop, desarrolló una carrera significativa como diseñador gráfico e ilustrador comercial en la década de 1950. Su técnica de **blotted line**, que combinaba dibujo y impresión, le permitió crear múltiples ilustraciones y realizar rápidamente cambios de color o composición a pedido del cliente .

De esta forma entiendo que introduce cuestiones conceptuales acerca de la reproducción en serie de una obra, en relación a las manejadas hasta ese momento.

La etapa de Warhol como diseñador e ilustrador ha sido clasificada como “un laboratorio de técnicas y estrategias que prepararon la llegada del Warhol artista” (Berraz; 2018).

Esa dimensión híbrida de su trabajo que combina arte y diseño, resuena profundamente con el espíritu que pretendi dar a los prototipos de esta revista.

En las secciones experimentales del proyecto, especialmente en el anexo, aparecen composiciones que no responden a reglas fijas, sino a **intuiciones visuales**, repeticiones intencionadas, desplazamientos del texto hacia el terreno de la imagen.

El gesto gráfico se convierte así en contenido.

Warhol no solo es un antecedente estético, sino también metodológico. Su tránsito entre el diseño y el arte es un modelo para pensar formas de trabajo que no separen lo técnico de lo poético.

Con esto pretendo que el diseño gráfico editorial pueda ser territorio artístico. Y la forma, más que ilustrar el contenido, puede convertirse en su núcleo expresivo.

Parte 4.

El diseño de página sujeto a un enfoque estético: Belleza y Funcionalidad en un diseño de página.

Encontrar el concepto a nivel de estilo para la publicación implicó comenzar un proceso de autocrítica y valoración en el juicio de lo que implica su contenido.

Es importante mencionar que el contenido aquí mostrado en los prototipos en la mayoría de los casos tiene información real (hay algunos espacios de texto que solamente tienen texto falso para marcar la posición y definir aspectos estéticos) en pro de realizar una investigación más verosímil al igual que las soluciones planteadas. Sobre todo cabe mencionar esto en lo que respecta los textos literarios.

Las siguientes definiciones son algunas de las bases del enfoque estético de la publicación.

Diseñar la página de una publicación editorial fue para mí construir una arquitectura visual en la que habitará la lectura. No se trata solamente de maquetar textos e imágenes, sino que me intención fue poder establecer un diálogo fluido entre forma y contenido, donde belleza y funcionalidad dialoguen para crear una experiencia de lectura coherente, envolvente y significativa.

El primer punto consintió en que el formato de página sea A4.

La elección del formato A4, lejos de ser un mero estándar práctico, respondió a una intención conceptual: trabajar dentro de un sistema preciso, y racional, donde el resto de los tamaños de los formatos son fracciones o múltiplos del A4.

Este formato, ampliamente utilizado en diferentes contextos administrativos o de diseño, me ofreció siempre un marco conocido, donde su relación de aspecto entiendo que favorece una lectura ordenada, pausada, con espacio suficiente para que el contenido se exprese sin sacrificar contundencia visual.

En ese mismo espíritu que apuesta por la racionalidad y neutralidad, se eligió como tipografía principal la Helvética, un ícono del diseño moderno suizo. Su uso no fue casual. Esta tipografía nacida en 1957 y ampliamente difundida en todo el mundo, representa una visión del diseño donde la letra debe desaparecer para dejar hablar al contenido.

Tal vez la fuente más cercana que tuve para esta elección proviene después de ver algún video clip que resume el documental Helvética (2007), donde diversos diseñadores coinciden en verla como una “tipografía honesta”, clara, sin ornamentos, capaz de adaptarse a múltiples usos sin imponer una voz demasiado marcada.

Justamente por eso, la presencia de la tipografía Helvetica en este proyecto se volvió estratégica, una herramienta que permite enunciar, ordenar y mostrar.

En segundo lugar, fue la decisión de la inclusión de la fuente Roboto Mono, una tipografía mono espaciada. El uso de esta familia tipográfica —habitualmente vinculada a entornos de programación y codificación— entiendo le aporta una textura diferente al conjunto. Su lógica fija, donde cada carácter ocupa el mismo ancho, genera una “mancha de texto” singular: más rígida, más mecánica, casi matemática.

Esta cualidad fue aprovechada para destacar ciertos fragmentos del contenido,

generando estéticamente con presencia una intención de distanciamiento, de análisis o de tecnicismo.

El concepto de “mancha de texto”, fue fundamental en el diseño sobretodo para la elaboración de cada doble página. A medida que me fui familiarizando con la idea de “mancha”, fui entrando en cuestiones donde intenté que el bloque visual fuera “pesado” o “liviano”, “ordenado o caótico”, etc Este proyecto, generalmente busca una mancha equilibrada, con márgenes bastante amplios que ofrecen respiro al lector.

La composición respetó una jerarquía clara, apoyada en una cuadrícula de base modular, que permitía combinar texto e imagen sin perder ritmo ni coherencia y en múltiples opciones. En este punto entiendo que fue clave para la experimentación la influencia del libro *Sistemas de retículas: Un manual para diseñadores gráficos* de Josef Müller-Brockmann (2023).

El uso del sistema de retículas, lo traté de implementar no siempre como una camisa de fuerza, sino como una herramienta de **libertad controlada**.

Quise darle como premisa al proyecto variaciones dentro de una lógica estable.

Aprender a usar el poder los límites. Cada página tenía que ser un espacio de exposición donde forma y contenido se articularan bajo un mismo principio de claridad visual.

Cada decisión —desde la elección de la tipografía hasta la distribución de los blancos— tenía que responder a una voluntad expositiva.

Esta dimensión apunta a una voluntad de romper con la linealidad tradicional y proponer nuevas formas de leer, ver y habitar el texto. Porqué no, intentar pensar al lector como el espectador.

Otras definiciones estéticas abarcan el uso de color, para el cual se definió hacer una reducción de cantidad, donde si bien pueden existir variantes puntuales, el criterio principal es definirse hacia una sensación y uso monocromático del color.

En la parte material del objeto, el protagonismo lo tiene el papel, explorando diferentes tipos para las páginas y también de cartones para las tapas.

Papel de Calco, fue la elección para el afiche. Esta decisión termina siendo más acertada para transmitir el concepto de plano arquitectónico, de prototipo y de proyecto.

En el caso de las páginas, exploré la impresión del contenido en ocho tipos de papel desde Kraft, pasando por el Crush hasta otro más suaves y de uso para embalaje, el que

se conoce con el nombre de Pino. Las tapas están pensadas para que sean de cartón, particularmente el Katz. Un cartón blando y flexible, que aporta la sensación estética de material crudo pero a la vez es sensible al tacto y con un color atípico para lo que son los cartones utilizados habitualmente en la encuadernación.

Todas estas decisiones vinculadas al diseño y la estética responden a un propósito claro: construir una identidad visual singular que dialogue con la temática de cada publicación. Intento otorgarle al contenido, un marco que lo potencie, que lo vuelva más atractivo para el lector. Asimismo, como se ha mencionado, existe una intención de acompañar cada número con un anexo que exponga parte del proceso creativo: ensayos, pruebas de impresión, exploraciones gráficas.

Esta idea busca abrir una puerta hacia lo incierto y lo expresivo, invitando al lector a involucrarse con las dimensiones más abstractas y experimentales del proyecto.

Estas exploraciones estéticas y las distintas experimentaciones aplicadas al diseño de página buscaron establecer un vínculo sensible con los diversos tonos de comunicación de cada contenido. Se trató siempre de que el diseño respondiera —de manera orgánica y expresiva— a las particularidades de cada texto y a la atmósfera que este proponía.

Parte 5.

La elaboración de los diseños de página aplicando elementos básicos de la comunicación visual

A diferencia de la palabra escrita, lo visual puede apelar directamente a lo sensorial, a lo emocional e incluso a lo inconsciente. Es por ello que cada elección formal (de color, tipografía, escala, etc.) adquiere un valor comunicativo, cargado de intención.

Para la construcción visual de las páginas en este proyecto editorial así como para elaborar el marco conceptual, fue clave la lectura del libro *La sintaxis de la imagen* de Donis A. Dondis (2022), un texto que ofrece una introducción accesible a determinadas teorías con las que se trata de entender los elementos básicos del lenguaje visual. A través de sus páginas, se delinean conceptos esenciales que permiten leer y producir imágenes con intención comunicativa, y no simplemente decorativa.

En el caso de este proyecto editorial, el diseño de página fue abordado como un espacio de exploración activa de recursos como la línea, la forma, el color, la textura y la escala.

Cada uno de estos elementos se convirtió en una herramienta expresiva que permitía diversificar la atmósfera de las páginas, generar ritmo visual y establecer jerarquías sin recurrir siempre a lo textual. La **línea**, por ejemplo, se utilizó para dividir, enmarcar o guiar la lectura y la verticalidad que desprenden las columnas de texto.

Funciona como un hilo conductor. Las **formas** rectangulares predominantes respondieron al carácter estructurado de la retícula, pero se permitieron interrupciones para enfatizar lo inesperado y generar momentos de pausa o contraste.

Estas formas rompen con la monotonía del diseño sin debilitar su coherencia.

En cuanto al **color**, se optó por una paleta contenida, de tonos mayormente neutros, con acentos ocasionales en colores vibrantes. Esta estrategia permitió sostener una atmósfera sobria y elegante, sin renunciar a momentos de intensidad visual. La textura agregó un componente sensorial que hacía más rica la experiencia visual, sobretodo en el anexo de la publicación.

En el origen del proyecto, una de las preguntas terminó siendo, ¿qué posibilidades expresivas y comunicativas tiene el diseño de página más allá de la funcionalidad?

Esta etapa del proyecto fue, en muchos sentidos, donde distribuí la mayor cantidad de libertad. Quise diseñar una oportunidad de experimentar con la “sintaxis visual” como si se tratara de un lenguaje propio, intentando producir significado desde la forma misma.

Desde esta perspectiva, se volvió necesario para mí reflexionar sobre una relación fundamental en todo proceso creativo visual: la tensión entre contenido y forma, y entre autor y espectador.

En este proyecto, la forma no fue un mero soporte del contenido, sino una dimensión que lo interpretó, amplificó. El diseño asumió un papel autoral, operando como una voz en sí misma que dialoga con el texto y lo re significa.

El vínculo entre artista-diseñador y público se presentó como un eje de especial atención, buscando crear una experiencia significativa. La comunicación visual, entonces, se me reveló como un terreno para interactuar entre la intención creativa y la recepción.

Entiendo que es ahí donde el diseño gráfico y el arte pueden unirse: ambos trabajan con los modos de percepción, con la configuración del sentido y con una dimensión simbólica de lo que se está viendo. El lenguaje visual no solo acompaña al contenido, lo transforma, lo enmarca, lo interpreta. Diseñar, en ese sentido, es decidir qué decir y cómo decirlo, incluso sin palabras.

Tratando de comprender lo que plantea Dondis (2022) en su libro, empecé a tratar de poner en práctica “lo visual” de esta investigación como un lenguaje con su propia gramática: líneas, formas, colores, texturas, contrastes y equilibrios que no solo decoran, sino que comunican, o pueden persuadir.

Traté de encontrar en la práctica del diseño un lugar más expresivo, alejándose del automatismo funcional para explorar el diseño como una forma de pensamiento visual.

En la comunicación visual de David Carson encontré eso.

Un pensamiento que me evoca hacia otro sentido, más subjetivo de lo que se está exponiendo.

La búsqueda de lo que se trata de comunicar es parte del proyecto en cada página. El desafío proviene en utilizar las herramientas de diseño, y acompañar de un sentido estético a los mensajes, dando cuenta de que interviene una forma artística para comunicarlos.

Carson, en ese sentido es una asociación a ritmos de comprensión más aleatorios, más experimentales. También un trabajo con lo inmediato, lo que se mantiene fresco.

Hay veces que entiendo el trabajo de David Carson como una pintura “alla prima”.

Es un trabajo que siempre termina defendiendo lo verdaderamente significativo en cuanto a un tema tratado. Siento que evocar la pregunta en el espectador, está primero siempre, que darle una respuesta.

Es en este tipo de diseñador, donde se genera la chance de unificar el arte con el diseño gráfico. Esta tensión entre norma y ruptura, entre claridad y ambigüedad, se volvió clave para reflexionar sobre el rol autoral del diseño.

El diseñador deja de ser un mero mediador entre contenido y espectador para asumir una voz activa, a veces provocadora, a veces poética.

En este proyecto, los prototipos de página aquí planteados, buscaron asumir ese rol con libertad: el diseño no solo ilustró ideas, sino que también las generó.

Entiendo que la forma no fue un soporte pasivo, sino una instancia de interpretación, por ejemplo para las propuestas que evocan los textos literarios expuestos.

El diseño, así entendido, es una forma de escritura con imágenes.

En este punto se tocan el diseño y el arte: ambos operan sobre los modos de percepción, y sobre el sentido si se quiere simbólico de lo que se muestra y se oculta.

Al igual que David Carson me interesó generar experiencias más que transmitir mensajes

cerrados. En Dondis (2022), busqué sostener y tratar de entender lo formal del lenguaje visual. Este proyecto a nivel de comunicación, trata siempre de moverse entre la estructura y la disrupción, intentando construir una “sintaxis visual” que no solo se entienda, sino que también se sienta.

David Carson desdibujó los límites entre legibilidad y expresión, demostrándome que el acto de diseñar no siempre responde a la claridad.

Mi punto de contacto siempre a nivel de comunicación visual, es todo lo que pude explorar de las composiciones de página hechas para la revista *Ray Gun*.

Toda las estructuras rígidas estaban, pero por debajo, visibles para un ojo más experimentado. Las capas de trabajo más visibles, estaban sujetas a formas más libres, cargadas de textura, disonancias y ritmos visuales inesperados. Esa “anti-retórica” visual siempre la sentí como un desafío a no construir un caos por capricho, sino a tratar de encontrar una manera de producir significado desde lo informal, desde la tensión visual. De esta manera es que entiendo como propuesta de comunicación de este proyecto, que una publicación y un trabajo de diseño gráfico editorial, pueda adoptar características como objeto artístico. Además intentar que la comunicación de cada edición tenga lecturas más íntimas y pausadas. Por eso se trata de investigar en el sistema de impresión y en los tipos de papel como una superficie viva y que el diseño trate de tomarlo siempre como un proceso artístico para poder desafiar o provocar, y no siempre agradar. El deseo está puesto en que el proyecto se convierta estéticamente en un campo de investigación para poner en juego relaciones o pautas que vayan de la mano con el arte contemporáneo pero también el mundo del diseño, de la moda, la cultura y la comunicación visual.

Finalmente me interesa hacer una breve acotación como referencia a David Carson, y se trata de la que surge a partir de indagar en su otro costado como sociólogo.

La sociología, entendida como el estudio de las formas en que las personas viven, se organizan y se relacionan en sociedad, le encuentro un sentido sobretodo en lo que respecta a la observación, y cómo entender los contextos sociales determinados.

Cualquier producto de diseño, tal vez sea una reacción o incluso una crítica a las formas en que nos comunicamos y representamos.

Entiendo que no toma una postura neutral, sino que Carson busca intervenir en la cultura visual de una época, influyendo en una manera de mirar.

A lo largo del desarrollo de este proyecto, en mí se va gestando una idea de encontrar en el diseño, una herramienta funcional, que me permita salir de visiones formalistas. Tratar de llegar más allá de lo estético y tratar de intervenir en lo social. Me pregunto ¿qué relación podré adoptar con el lector, o qué valores podría estar comunicando, y qué podría estar puesto en juego, dándole prioridades a una comunicación visual más clara, más legible, o a otra más emocional? ¿Qué sería lo que estaría privilegiando en cada caso?

Finalmente en este proyecto tuvo que ver con preguntarme cómo se construye sentido desde el lenguaje, y cómo esas construcciones cambian cuando pasamos del texto a la imagen. Sobre todo para los textos literarios y el sentido que puede tener utilizarlos para comunicar también visualmente, tratando de lograr evocar sensaciones en vez de imágenes literales o ilustradas.

¿Cómo hacer que la imagen no sea una traducción del texto, sino que pueda influenciar de forma sensible su contenido?

En ese recorrido, escuchando entrevistas al diseñador gráfico Enric Jardí acerca de su libro *Pensar en imágenes* (2012), Jardí plantea que la extracción de sentido en un texto se realiza de manera progresiva, sumando letras, palabras, frases y párrafos.

Es un proceso lineal, paso a paso. En cambio, cuando nos enfrentamos a una imagen, nuestra mente opera de otro modo: capta de manera simultánea todos los signos y símbolos que componen el mensaje visual, y “se destila de golpe el sentido del mensaje gráfico” (Jardí, 2012).

Esa idea, sobre claridad y precisión me ayudó a entender que no se trata solo de una diferencia técnica entre leer y mirar, sino de dos formas distintas de organizar el pensamiento en términos de comunicación.

A partir de ahí, empecé a observar cómo conviven esas dos maneras de construir sentido en el diseño editorial. Por un lado, está el pensamiento lineal, propio del lenguaje escrito, de los escritores, de los periodistas, de los comunicadores. Un pensamiento que avanza en secuencia, que necesita tiempo y una estructura. Por otro lado, está el pensamiento visual: más espacial y más intuitivo. Ese es el terreno donde se mueven pintores, fotógrafos, ilustradores, diseñadores gráficos. No trato de marcar con esto diferencia de valor, sino que concluyo que ambos proponen modos distintos de organizar la experiencia planteada desde lo formal y desde su contenido.

Punto 6.

El prototipo como centro de interés en un proceso de experimentación artística: Resultados y conclusiones finales.

La finalidad de estos prototipos es lograr una muestra de las inquietudes estéticas del proyecto, así como una visualización previa de los posibles diseños de página. Lograr frente a un espectador mostrar una instancia concreta donde el contenido se encuentra con su aspecto material. En este proyecto pensado para presentar como trabajo final de egreso (T.F.E) como ya se mencionó, se utilizó un sistema de impresión doméstico o de escritorio, ya que a futuro se pretende expandirlo a otros sistemas de impresión como la risografía o el offset. Sirvió para testear no solo resultados, sino también límites que existen dentro de un proceso de corte editorial.

Por ejemplo, al probar encuadernaciones artesanales, surgieron tensiones entre lo deseado y lo viable: costos elevados, complejidad técnica para pocas copias y con materiales impresos en diferentes formatos y tipos de papel, o tiempos de ejecución que no eran viables. Estas condiciones no descartaron ciertas decisiones, pero las reformularon. Optar por ciertos materiales o procesos no fue ceder, sino adaptar creativamente el lenguaje del objeto.

Cada uno de estos ensayos aportó algo al concepto editorial que pretende adoptar el proyecto. Por citar alguno de los conceptos, la elección de usar papel calco en el packaging (originalmente se había hecho un planteamiento estético para imprimir el packaging en papel kraft, pero la impresión en esa dimensión de tamaño implicaba usar la serigrafía como sistema de impresión y no era viable hacerlo para un tiraje tan reducido), fue una decisión material pero también simbólica: evoca el plano arquitectónico, la idea de construcción y planificación en proceso. De manera similar, los distintos tipos de papel (Kraft, Pino, Katz, Crush, etc) con los que se hicieron pruebas de impresión no solo ofrecieron texturas distintas, que se exponen en el anexo de la publicación, sino que modificaron la percepción del contenido. En ese sentido, siento que el prototipo no es una versión previa de “lo que será”, sino una forma activa de construir sentido.

Más que anticipar el objeto final, terminé encontrando la mayor riqueza de experiencias y conceptos en el la práctica donde se produce la idea

Al sostener este proceso desde la reflexión escrita —pero también desde lo táctil, visual y técnico—, el prototipo se convierte en una herramienta de pensamiento: puede conectar lo conceptual con lo tangible, lo sensible con lo estructural.

En definitiva, no solo ayuda a visualizar la revista: la construye.

También es una forma de impulsar los cambios que cualquier proceso va experimentando en sus diferentes etapas. De alguna manera, se puede marcar una experiencia con quien los reciba, ya que de ese contacto van a surgir los primeros intercambios y críticas.

Se genera una instancia para percibir y adoptar las fallas como oportunidades de mejora.

La experimentación artística entiendo que no siempre busca resolver algo: a veces, solo desea abrir una posibilidad. Su lenguaje podría decirse que es abierto o simbólico, muchas veces subjetivo.

El diseño, por su parte, busca precisión, claridad, resolución de problemas.

En este encuentro que intento provocar el espacio del prototipo se convierte en una zona de experimentación y realización

Este cruce se materializó en cada decisión que implicó contacto con el objeto físico.

Como ya se mencionó, desde la propia elección del papel hasta los sistemas de encuadernación, cada prueba fue un diálogo entre lo posible, lo deseado y lo que efectivamente termina comunicando.

Probar materiales no fue un gesto decorativo, sino un proceso de descubrimiento: comprender cómo responde el papel a la tinta, cómo se comporta un pliego al ser doblado, cómo cambia su visualidad con diferentes impresiones.

Es impulso creativo, se enfrenta permanentemente a la introducción de factores nuevos, donde el prototipo se convierte en el lugar donde se ven o no las justificaciones para introducir cambios, o visiones nuevas sobre algo ya establecido y aceptado por lo que estamos acostumbrados en este caso a leer o a ver.

Las claves que guiaron este proceso de crear y estudiar los prototipos fueron apareciendo de manera progresiva, a medida que el proyecto se iba materializando y tomando forma. Nunca se trató de ejecutar una planificación cerrada, sino de guiarme a partir de una serie de intuiciones que fueron ganando claridad en el hacer.

Destaco en primer lugar la necesidad de analizar la representación visual del proyecto en su conjunto, entender cómo se configuraba su lenguaje gráfico, qué tipo de discurso

visual proponía, y cómo diseñar el ámbito simbólico o la poesía visual a través de sus decisiones formales.

En segundo lugar, elaborando los prototipos concluí que la manipulación de la escala y la proporción resultó esencial. Fue en ese juego —al cambiar tamaños, al poner en relación cuerpos de texto e imagen en distintos formatos— donde se hizo evidente una serie de vínculos que no habían sido del todo visibles para mí en el plano conceptual.

Podría decir que la escala no es solo una cuestión técnica; también es una forma de situar al lector. Pienso que es una forma de organizar la percepción, de guiar el ritmo de lectura. Fue en esta etapa donde muchas de las observaciones analizadas a lo largo de este documento comenzaron a revelarse con mayor nitidez.

La tercera clave apareció al enfrentar la funcionalidad del diseño.

Esta no fue evaluada de manera aislada, sino recién cuando los diseños se imprimieron y se encuadernaron en una suerte de conjunto.

Hago esta puntualización, ya que el objetivo, aparte de poder presentar el proyecto, no era verlos como una publicación cerrada, como si se tratara de un número completo, sino permitir una visualización conjunta que diera cuenta de las relaciones entre las distintas piezas. Esa puesta en página colectiva me permitió observar si el diseño respondía realmente a los objetivos propuestos, si funcionaba no solo como objeto visual, sino también como estructura que articula contenido, ritmo, pausa y énfasis.

La última clave surgió con relación a la retroalimentación.

Este conjunto de prototipos encuadernados se pensó como una herramienta de diálogo, algo que pudiera circular entre diseñadores, colaboradores, participantes del proyecto o incluso personas involucradas en decisiones ejecutivas, conceptuales o de financiamiento.

La posibilidad de contar con un objeto tangible, manipulable, que condensara la propuesta visual en su totalidad, facilitó un intercambio que de otro modo habría sido mucho más abstracto o fragmentado.

El prototipo, en este caso, no fue solo un instrumento de prueba, sino una plataforma para el diálogo y la construcción colectiva del proyecto a futuro.

En retrospectiva, entiendo que el diseño y la expresividad expuesta en este proceso no fue una respuesta inmediata, sino un diálogo entre intención, materialidad y contexto.

Referencias

Berraz, J. (11 de diciembre de 2018) Andy Warhol: el diseñador que se eternizó en el artista. *Experimenta*. <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/andy-warhol-el-disenador-que-se-eternizo-en-el-artista/>

Boglione, R. (2013) *Vibración Gráfica. Tipografía de Vanguardia en Uruguay (1923-1936)* Texto curatorial. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).

Butler, A. (22 de setiembre de 2014) Interview with graphic designer david carson. *Designboom*. <https://www.designboom.com/design/interview-with-graphic-designer-david-carson-09-22-2013/>

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona Ediciones.

Dondis, D. (2022) *La sintaxis de la imagen*. GG.

Gómez, Elisa. (2012) *El estilo internacional suizo*. Egm.

Jardí, E. (2013) *Pensar con imágenes*. GG.

Hustwit, G. (Director). (2007). *Helvetica*. (Película). Swiss Dots, Veer.

Muller-Brockmann, J. (2023). *Sistemas de retículas: Un manual para diseñadores gráficos*. Nigola.

s/d (2 de mayo de 2023) ¿Quién es David Carson? *Gráfica.info*. <https://grafica.info/quien-es-david-carson/#:~:text=sobre%20la%20comunicaci%C3%B3n,festivales%20de%20dise%C3%B1o%20del%20mundo.&text=An%20error%20occurred.,is%20disabled%20in%20your%20browser>