

GLOBALIZACIÓN Y CULTURAS DE DISEÑO ¿HOMOGENEIZACIÓN O DIFERENCIACIÓN? REFLEXIONES SOBRE LA IDENTIDAD REGIONAL DEL ALTO VALLE HACIA UNA RECUPERACIÓN DE LAS HISTORIAS LOCALES

**BELÉN ARÉVALO, Santiago; FERNÁNDEZ FERRARI, María
Belén**

mbfernandezferrari@unrn.edu.ar, sbelenarevalo@gmail.com

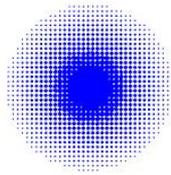
Licenciatura en Diseño Visual. Escuela de Arte, Arquitectura y
Diseño. Universidad Nacional de Río Negro.

Resumen

El objetivo de esta comunicación es presentar las reflexiones surgidas a raíz del análisis de materiales visuales sobre la construcción de la identidad regional del Alto Valle a partir de un corpus de distintas piezas de diseño gráfico, relevadas en archivos institucionales, que intentaremos responder si dan cuenta de las dinámicas y características de la región. Este trabajo surge en el marco del Proyecto de Investigación Bienal (UNRN) "Producciones del diseño gráfico regional: etnografía, narrativas y metodologías. Hacia la conformación del Primer Archivo de la Cultura Visual regional en el Alto Valle del río Negro (1983-2016)".

El archivo en construcción cuenta con varias fuentes recolectadas, entre las que se encuentra el de Casa de la Cultura, una Asociación Civil sin fines de lucro, creada el 7 de mayo de 1973 en General Roca, Río Negro, Argentina, por el Dr. Norberto Rajneri junto a un grupo de vecinos con el fin de difundir la cultura y fomentar la creación artística local.

A fin de visibilizar las diferentes lógicas e identificar las narrativas y metodologías que caracterizan este archivo en construcción, comenzaremos a indagar



cuáles son los aspectos que pueden acercarnos a individualizar un modus operandi local.

“Si bien las identidades locales rara vez son naturales o auténticas, la forma en que el diseño se lleva a cabo recibe la influencia fruto de los recursos tecnológicos y materiales, formaciones educativas, contextos ambientales, condiciones económicas, relaciones sociales, aspiraciones culturales y normas institucionales, provocando que los signos globales se reorienten, reciclen y apropien invariablemente en lenguajes locales”.
Julier, (2010): 126.

Palabras clave

Identidad regional, Alto Valle, Cultura visual, Archivo, Corpus de imágenes

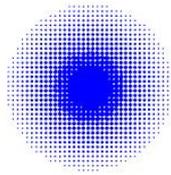
Aproximación al Archivo de la Casa de la Cultura

A partir de la década de 1930, con el desarrollo de las líneas férreas y del sistema de riego, la actividad frutícola del Alto Valle de Río Negro, con orientación a la exportación, sirvió para atraer un importante caudal migratorio de otras provincias e incluso de Chile, lo que generó un crecimiento acelerado de las localidades.

En lo que refiere a la ciudad de General Roca, su destacada actividad cultural comienza con la fundación de la Biblioteca Popular Julio A. Roca en 1936, el Colegio Nacional de Enseñanza Secundaria en 1942, el Museo Regional Lorenzo Vintter en 1949, y la Universidad Nacional del Comahue en 1972.

A principios de la década de 1970, “inmersos en un clima de conflictos y tensiones¹, en la sociedad roquense se perfila un actor colectivo dispuesto a erigirse en organizador de actividades artísticas” (Kircher, 2009; 3). Este grupo de vecinos estaba conformado principalmente por jóvenes profesionales provenientes de una *élite* continuadora del extenso trabajo desplegado por los *pioneros*, aquellos que protagonizaron activamente con su mano de obra el desarrollo y la expansión de la actividad económica de la región vinculada a la fruticultura. Reflejo de este espíritu es una frase pronunciada por Norberto Rajneri (miembro fundador) a los donantes y colaboradores de la institución:

¹ Se conoce como *Rocazo* a una serie de protestas que se dieron en julio de 1972 y marzo de 1973 en la ciudad de General Roca, Río Negro. El desencadenante fue el rechazo general de los ciudadanos a la decisión del gobernador militar, Roberto Requeijo, de trasladar el asentamiento del Tribunal 6 a la ciudad de Cipolletti.



“como generación nos declaramos morosos para con aquellos pioneros, a quienes les brindamos todo nuestro reconocimiento” (Kircher, 2009: 7). Aquella agrupación que se sintió artífice de una causa trascendente será la primera con características modernas² (Kircher, 2009: 4).

La Casa de la Cultura fue inaugurada en el año 1973, y desde sus inicios se erigió como uno de los mayores centros culturales del Alto Valle del Río Negro y como uno de los principales centros culturales independientes de la Patagonia. Con su continuado trabajo, abogó por el desarrollo y modernización de la ciudad, así como por la expansión de sus prácticas simbólico-culturales, proceso en el que nuestro país se encontraba inmerso desde hacía algunas décadas.

Actualmente se encuentra emplazada en el casco céntrico de la ciudad de General Roca desde la construcción de su edificio propio en 1979, el cual logró materializarse principalmente gracias al aporte del Fondo Nacional de las Artes y de la provincia de Río Negro.

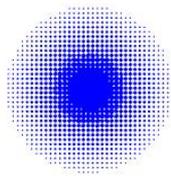
La institución posee un archivo, cuyas fuentes impresas denotan una intensiva actividad cultural en todas las ramas del arte. Entre los documentos físicos del archivo nos concentramos en recopilar aquellos considerados dentro del campo disciplinar del diseño gráfico y de la cultura del diseño³ en general. La mayor parte de lo relevado corresponde a afiches y catálogos que promocionan y brindan información más detallada acerca de obras de teatro, danza, música, cine y exposiciones de arte, de producción local y nacional.

La producción de las piezas gráficas en su gran mayoría era proporcionada por las compañías artísticas a las cuales se les facilitaba el espacio para que desarrollen sus actividades. Para poder acotar y direccionar el análisis de los vínculos y posibles influencias entre la cultura visual y la institución, hemos optado por seleccionar para este artículo, aquellas que fueron concebidas desde el seno de Casa de la Cultura como posibles estrategias para transmitir a los públicos un conjunto de características o atributos que generen un vínculo con la misma.

Es uno de los objetivos de este trabajo, a partir del material relevado y retomando las líneas de análisis de Guy Julier (2010), entender cómo y a través de qué mecanismos los procesos de globalización y mundialización de la cultura penetraron en nuestro territorio ¿Dicho proceso se manifestó de manera

² La autora refiere como “características modernas” a las elecciones y decisiones en términos estéticos, la actitud reflexiva y de autoconciencia, y a la concepción de la cultura desde un rol transformador.

³ Guy Julier (2008) entiende a la Cultura del Diseño como una disciplina propia que se centra en el estudio de las relaciones entre los objetos de diseño, los diseñadores, la producción (incluyendo el *marketing*, la publicidad y la comercialización) y, finalmente, el consumo. Un planteamiento transdisciplinario que no sólo pretende elevar el diseño a objeto de estudio en sí mismo, sino que pretende reflexionar en torno a él de manera poliédrica y compleja, de acuerdo con el papel que juega en nuestra sociedad.



desigual? ¿Condujo a una homogeneización más que a una diferenciación? O, por el contrario, ¿configuró formas de hacer diseño arraigadas en lo local? y ¿de qué manera participó en la construcción de una cultura visual regional plausible de ser caracterizada?, ¿cuál fue el rol de Casa de la Cultura, como referente de los procesos de modernización?, ¿produjo vínculos con los idearios del diseño moderno?

Parafraseando a Triggs, la historia debe ser democrática, debe reconocer y reflejar la totalidad de las experiencias” (Pelta, 2010: 41); “por lo tanto, la historia del diseño no sólo debe hablar de personajes y protagonistas –ni exclusivamente de productos– sino del espacio social e inscribiendo el hecho de diseñar dentro de ese espacio”. Pelta, (2010): 51).

Al desplegar y analizar el material, como primera aproximación, podemos observar que existe una variedad de estilos e influencias visuales muy amplia; por otro lado, en su gran mayoría, no se advierten indicios de desarrollo de un programa de diseño que identifique las actividades llevadas a cabo. El único signo identitario omnipresente es el isologotipo. En otro sentido, la institución ha sabido construir una identidad simbólica⁴ muy sólida y apropiable por parte de la comunidad. La percepción acerca de sus particularidades y valores suele ser compartida entre los habitantes de la región consumidores de tales bienes culturales.

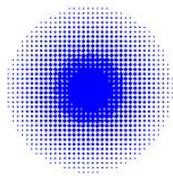
Sobre el análisis de las piezas de Casa de la Cultura

Un gran reto para los historiadores del diseño del siglo XXI es recuperar las historias locales, reconociendo al mismo tiempo los vectores de poder e influencia que existen a través de los procesos de globalización. Es relevante revisar cada vez más profundamente el objeto de estudio, criticando la postura oficial que ignoraba o incluso despreciaba a todo aquello que consideraba como parte de la simple realidad sin méritos para ser registrado por la historia. Salinas, (2010: 125).

Los archivos pasan a ser la memoria de este pasado (cercano) y esta aproximación al conocimiento a través de las *huellas* de lo ocurrido halladas en el presente (Bloch, 1998)⁵ implica abordar los documentos cargados de preguntas, cuyas respuestas variarán según el encuadre que apliquemos para interrogarlas. No obstante, nuestra labor no será principalmente frente a *huellas*

⁴Joan Costa (1987) se refiere a imágenes materiales (identidad material) como todos aquellos elementos que aluden a la identidad visual, el símbolo, la tipografía, los colores, diseño ambiental; en oposición, con imágenes mentales (identidad simbólica) hace mención a las representaciones intelectuales, conceptos o ideas que tiene un público acerca de la empresa, marca o producto.

⁵Según Marc Bloch (1982) el conocimiento de todos los hechos humanos en el pasado y de la mayoría de ellos en el presente, tiene que ser un conocimiento por huellas. Las huellas pueden ser de tipo voluntaria o involuntaria, siendo las primeras generadas por un sujeto para dejar un registro o legado histórico; las involuntarias son aquellos elementos que están en la naturaleza y que contienen un vestigio listo para ser interrogado por el historiador.



escritas sino frente a vestigios del pasado, lo que Marc Bloch considera *objetos arqueológicos*. Según sus propias palabras:

El historiador no debe ignorar la inmensa masa de los testimonios no escritos, en particular los de la arqueología. Así, debe dejar de estar en el orden documental obsesionado por el relato tanto como en el orden de los hechos por el acontecimiento. Bloch, (1998): 23).

Las imágenes conservadas de este archivo pasan a ser huellas voluntarias, teniendo los investigadores un acceso directo para la aspiración de reconstruir, al menos parte, de nuestra historia visual regional.

Entre los materiales relevados en el archivo encontramos cierta variedad en la utilización de resoluciones visuales en términos estilísticos. Para dicho análisis nos serviremos del mapa heterotópico del estilo concebido por José María Cerezo⁶. “Si bien todos los estilos forman parte del collage y constituyen un caldo de cultivo de contornos difusos”, Cerezo, (1997: 82), haremos un intento por clasificar las características visuales subyacentes en las piezas gráficas, dejando de lado otras características de la comunicación gráfica.

La primera pieza examinada (Figura 1), corresponde a un programa de autoría anónima para el ciclo de abono “Música en Concierto” de 1997. Presenta una

⁶ José María Cerezo, en su “mapa heterotópico de los estilos”, distingue tres ejes conformados por binomios antagónicos que pueden guiarnos en la caracterización estilística de una pieza gráfica. En el eje de la “claridad” nos encontramos con el binomio “clásico-barroco” que representa la preponderancia de la razón o de la pasión, siendo el punto de mayor claridad la evolución de lo lineal a lo pictórico, de lo táctil a lo óptico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la abierta, de lo múltiple a lo unitario, de la claridad absoluta a la relativa. El eje de la “vitalidad” está conformado por el binomio “geométrico-orgánico”, la construcción o la intuición. El primero opera desde el convencimiento de que la realidad cuantificada es más fácilmente asimilable por el público, y el segundo, busca alcanzar al espectador mediante la alusión a un vasto juego de recursos que apelan al palpito vital, dotando a la comunicación de un aire de frescura y proximidad. Por último, el eje del “historicismo” contiene el binomio acrónico-ucrónico. A lo largo de este no nos movemos en el tiempo, sino en el grado que de la visión de otros estilos de épocas pasadas adoptan los diseños actuales. En el extremo de menor historicismo, la acrónica, no hace ninguna referencia al tiempo salvo a su propia historicidad, a su presencia y a su presente. En el extremo de máxima historicidad, ubica a los diseñadores cuyas obras están llenas de referencias a los grandes estilos de principios del siglo veinte. No se trata de hacer las cosas tal y como se dice que eran, pero sí con un cierto aire de verosimilitud. En ningún caso se puede hablar de una visión anticuada o tradicional, ni de una predilección por repetir viejas fórmulas gastadas, sino más bien de utilizar algunos de sus hallazgos para reinventarlos en otro contexto (Cerezo 1997).

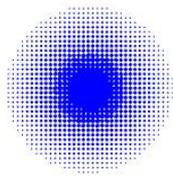
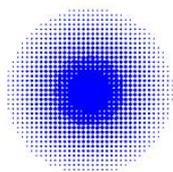


Figura 1. Programa de autoría anónima para el ciclo de abono “Música en Concierto” de 1997



Archivo Casa de la Cultura.

tipografía geométrica de palo seco. La impresión es digital sobre papel satinado. El maquetado de la pieza es digital, así como la ilustración del instrumento de cuerda. La composición responde a una tradición “clásica” en donde la tipografía se encuentra organizada sobre un eje central, percibiéndose una superficie plana, alejada de cualquier juego óptico. En referencia al eje de la vitalidad, la construcción se inclina más a la de índole geométrica, está alejada de presentar una esencia intuitiva que genere proximidad. Tal característica se resalta en la síntesis gráfica del instrumento musical que aparece reencuadrado en el margen inferior derecho.



La segunda pieza analizada (Figura 2), pertenece a una serie de catálogos que atañen a los ciclos de muestras de artes visuales que se llevaron a cabo dentro de las instalaciones de Casa de la Cultura entre 1990 y 1999; desconocemos si el mismo diseño siguió siendo utilizado posteriormente. Estas muestras fueron una actividad sostenida durante toda la existencia de la organización⁷. Tenían un carácter de periodicidad planificada, en la que se iban sucediendo cada quince días de manera ordenada y continua. No contamos con fuentes que asignen de manera inequívoca el/la autor/a del diseño, pero sabemos que fueron maquetados e impresos en un taller cercano a la institución.

Figura 2. Catálogos de los ciclos de muestras de artes visuales realizadas en las instalaciones de Casa de la Cultura entre 1990 y 1999



Archivo Casa de la Cultura (1990-1999)

El sistema de impresión es mixto, serigrafía para los recuadros de color y la información sobre impresa, y digital para todo el resto. Los usos tipográficos van desde fuentes de palo seco geométricas como Avant Garde⁸, modernas como Bodoni⁹, romanas como Times New Roman¹⁰, entre otras.

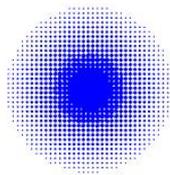
En líneas generales, podemos advertir que el estilo se expresa con principios *clásicos* y *geométricos*, con un uso del espacio estructurante a partir del cuadrado que se sostiene a lo largo de toda la serie.

⁷ Actualmente la galería de Casa de la Cultura sigue organizando periódicamente exposiciones.

⁸ Tipografía diseñada por Herb Lubalin (1918-1981) en el año 1970 basada en el logo de la revista del mismo nombre creada en 1968. Se trata de una tipografía geométrica, formada en base a círculos y líneas rectas, inspirada en la Futura de Paul Renner y en el movimiento alemán de la Bauhaus de los años `20. Posee una altura de la "x" bastante considerable, dándole una apariencia sólida, fuerte y moderna.

⁹ Tipografía diseñada por Giambattista Bodoni (1740-1813) en el año 1790. Fue una tipografía clave a finales del siglo XVIII, dentro de la estética moderna, que supone la cúspide de 300 años de evolución de tipografía romana. Sus características hicieron que Bodoni desplazara a las tipografías más tradicionales colocándose como el referente de modernidad. Los contrastes muy acusados en sus proporciones, la anchura uniforme de sus caracteres y sus remates rectos y delgados dotan a la tipografía de un aspecto muy claro y expresivo.

¹⁰ Times New Roman es una tipografía del tipo *serif* encargada por el periódico *The Times* (Londres) en 1931 y diseñada por Stanley Morison (1889-1967).



En ambos casos (Figura 1 y 2), la dimensión sobre la que más nos interesa reflexionar es en la del historicismo.

En tal sentido, nos surgen los siguientes interrogantes: ¿Cuál fue el referente utilizado para concretar la producción de estas piezas? Si en una primera evaluación intuimos que fue el movimiento de abstracción geométrica enmarcado en el racionalismo (especialmente en la Figura 2) ¿Podemos afirmar que el movimiento de la nueva tipografía, la escuela suiza y el diseño moderno en toda su expansión eran parte de la cultura visual de nuestra región? ¿Se lo entendía en toda su dimensión o se lo tomaba como un modelo organizativo pragmático desprovisto de su ideario?

Con el Cubismo como vanguardia que inaugura la ruptura con los cánones de representación clásica renacentista, se suceden diferentes manifestaciones artísticas que aspiran alcanzar la autonomía expresiva del arte. Emular la naturaleza, no es más que reducir al arte a la categoría de copia, y esa condición encierra una condición de falsedad. Estos transformadores propugnaron prescindir de la figuración como mimesis de la realidad para generar una nueva centrada en los elementos plásticos constitutivos de las artes visuales: el punto, la línea, la geometría, el color, la composición y el movimiento. Se buscaba así fundar la tradición de un arte que rescatara en primer lugar la autonomía expresiva de cada lenguaje y que, tomando en cuenta esto último, reformulara el concepto de belleza (Devalle, 2009). Constructivistas, neoplasticistas con gran injerencia en la escuela de Bauhaus, y más adelante los adscriptos al diseño internacional suizo desarrollado en la Escuela de Arte Aplicada de Zurich, la Escuela de Oficios de Basilea y la escuela de Ulm, abogaron por la búsqueda de la buena forma, la objetividad y la universalidad, en pos de romper con un pasado tradicionalista y de enfocarse en diseñar formas más apropiadas con el presente y con el futuro. Así, la asimetría, el valor compositivo del espacio en blanco, la formas geométricas de colores planos, el empleo de la fotografía, la síntesis gráfica y el de la letra como forma y señal al mismo tiempo (Pelta, 2012), fueron algunos de los cánones exaltados.

La tipografía fue de los terrenos protagonistas de renovación, y dichos conceptos reformadores fueron recolectados y difundidos por primera vez por Jan Tschichold en su artículo «Tipografía Elemental», publicado en 1925, en la revista *Typographische Mitteilungen* para más tarde ser ampliados en su libro “La Nueva Tipografía”¹¹.

¹¹ Algunos de los principios de *La Nueva Tipografía* eran: El rechazo al eje medio y a la simetría, inclinándose por la asimetría como modelo organizativo; la concepción del espacio en blanco, no impreso es tan importante y constitutivo como el impreso; la búsqueda de una organización geométrica reconocible: el rechazo por el tradicionalismo y la inclusión de elementos decorativos; la claridad y legibilidad como principal propósito; la preferencia por tipografías de palo seco; a noción de que el tipógrafo debía responder con creatividad a las diferentes demandas gráficas; estandarización de los formatos; La inclusión de los nuevos procedimiento técnicos.

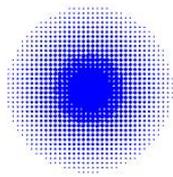
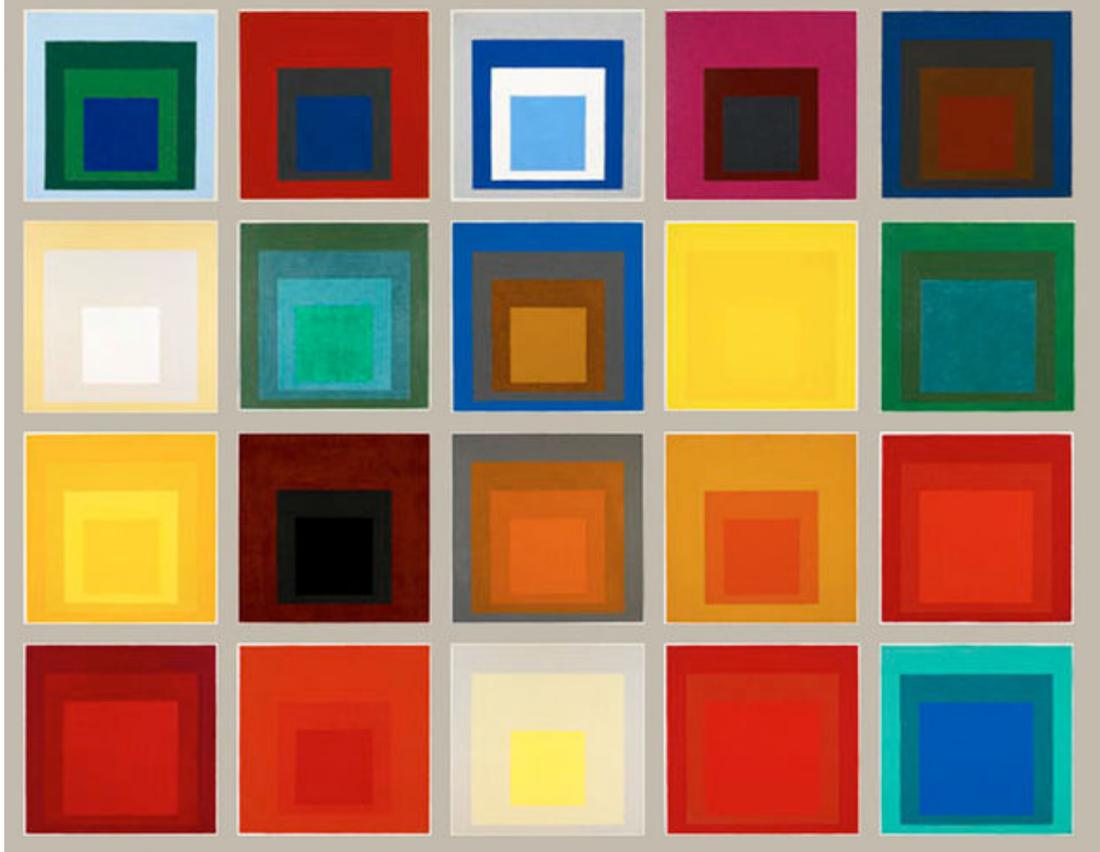


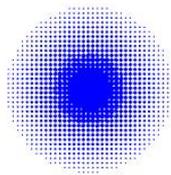
Figura 3. Homage to the square Obra del artista Josef Albers (1950-1976)



En el material seleccionado (Figura 1 y 2) podemos observar una predilección por el uso del espacio en blanco como un elemento compositivo más, las formas geométricas planas de color puro (Figura 1), remiten a la obra del artista Josef Albers¹² (Figura 3) y su uso casi espiritual del color. También el concepto de comunicación clara y eficaz desde el punto de vista de la intención de desarrollar una serie con cierta coherencia, que termine siendo percibido y vividos por el público (Costa, 2004).

En la Figura 1, se destaca la decisión de utilizar en la tapa un elemento plástico abstracto renunciando a la clásica solución de referenciar con una imagen icónica (en este caso una foto de una obra del artista expositor). En la Figura 2, se elige utilizar la síntesis gráfica de un instrumento musical. Esta singularidad, como pronunciamos anteriormente, vincula a una concepción moderna con propuestas racionalizadoras que, en un intento de mejorar la comunicación,

¹² Josef Albers (1888-1976) fue un artista y profesor alemán. Su pintura se centró a partir de los años 40 en el efecto óptico del color. Estimuló la vanguardia americana de los 60 y 70 siendo precursor del Op Art. El punto culmine de su pintura es la serie "Homenaje al cuadrado" en la que trabajó desde 1950. Representando cuadrados superpuestos de proporciones muy estudiadas y de colores que variaban en sus matices, llegó a la conclusión de que "un mismo color permite innumerables lecturas" (Albers, 1963).



pretende tener validez universal y se expresan, por ello, de una manera lo suficientemente neutra como para asegurar su continuidad en el tiempo (Pelta 2009). En palabras de Cerezo (1997), esta corriente opera desde un cierto convencimiento de que esta realidad visual es más fácilmente asimilable y descifrable por el público, en términos de comunicación.

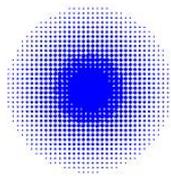
En el aspecto tipográfico (Figura 1 y 2) hay un diálogo con alguno de los preceptos de la Nueva Tipografía. Se eligen para el encabezado, principalmente, tipografías de palo seco geométricas, se privilegia el espacio en blanco y la ausencia de elementos decorativos, pero se aleja al establecer una alineación central simétrica y al componer los textos con más de dos familias tipográficas, para generar órdenes de lectura.

No cabe duda de que una de las razones por la que es tan frecuente en los tiempos actuales de la exhaustiva combinación de tipografías de un mismo trabajo de diseño e incluso en una misma línea, es precisamente porque la tecnología actual lo permite fácilmente. el acceso a las herramientas ha permitido de los diseñadores desarrollar sus ideas sin ninguna de las restricciones con las que contaban los diseñadores de épocas anteriores. (Cerezo, 1997).

El uso del espacio en relación con la fluidez tipográfica tampoco es coherente al estilo que la pieza quiere remitir, vemos como la tipografía es forzada (Figura 1), apretada su interlínea para hacer caber un texto en un espacio determinado. Según palabras de Moholy Nagy *“se debe buscar la claridad absoluta en toda obra tipográfica. La legibilidad y la comunicación no deben quedar mermadas por una estética a priori. Los caracteres nunca deben forzarse dentro de un marco preconcebido, por ejemplo, un cuadrado”* (Moholy-Nagy, 1923: 48).

Algunas conclusiones en construcción

Al estudiar el material encontrado en el archivo de Casa de la Cultura, podemos advertir que el desarrollo visual no atiende a una planificación en términos identitarios. Vale preguntarse si la falta de una identidad visual desarrollada, fue por falta de recursos económicos, humanos (imposibilidad de contar con personas formadas en la materia) o por falta de una conciencia estratégica acerca del valor del campo disciplinar y de sus objetivos principales, entre los que encontramos la capacidad de dar categoría de existencia al mundo de los objetos, dar sustento a la necesidad social de comunicación actuando sobre los modos de la habitabilidad contemporánea, incidiendo en las conductas sociales, contribuyendo a institucionalizarlas y a darles estabilidad. De este modo el diseñador actúa sobre la cultura trascendiendo los límites de su propio producto, convirtiéndose en un operador cultural (Ledesma, 2003). En el conjunto de catálogos (Figura 2), hay una intención de desarrollar una serie con cierta afinidad visual, pero observamos que es una planificación a medias, las variables que van adoptando nos hablan de una falta de proyección



a largo plazo. En el maquetado, se conservan cuestiones de forma básicas, pero se desatienden detalles tipográficos vinculados a corrientes modernas, (anteriormente mencionados), que se advierten en el espíritu de la pieza.

En este sentido podemos pensar que el proceso de mundialización de la cultura tuvo ingreso en nuestra región, al adoptar configuraciones de lo visual arraigadas en el movimiento moderno, pero que la falta de formación disciplinar, fruto de la carencia de trayectos educativos acordes, y de una presencia cuantiosa de profesionales del diseño, incurrió en modos de hacer locales.

Retomamos la frase con la que iniciamos este artículo, “si bien las identidades locales rara vez son naturales o auténticas, la forma en que el diseño se lleva a cabo provoca que los signos globales se reorienten, reciclen y apropien invariablemente en lenguajes locales” (Julier, 2010). En esta misma línea, la historia no se repite y las ideas estéticas y los estilos tampoco, se reinventan, se rehacen, se critican y se modifican. No podría ser de otra forma sencillamente porque el entorno social, cultural y los componentes individuales en los que tales reinenciones suceden, cambian (Cerezo, 1997).

Para finalizar, citando a Guy Julier creemos que:

El investigador del diseño puede trabajar para proporcionar relatos locales de material y legado visual; y la estructuración del entendimiento de los procesos complejos y de las diversas velocidades de la globalización y transnacionalización, es también donde puede forjar modelos para acciones futuras. Julier, (2010: 126).

Casa de la Cultura es un espacio en su tarea modernizante, fue un escenario en el que estos procesos se cristalizaron.

Bibliografía

Bierut, M., Helfand, J., Heller, S. and Poynor, R. (2001). *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Infinito.

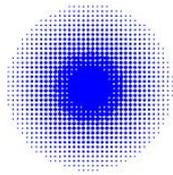
Bloch, M. (1982). *Introducción a la Historia*. Buenos Aires: F.C.E.

Campi Valls, I. (2010) *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: Designio.

Cerezo, J. (2018). *Diseñadores en la nebulosa*. Valencia: Campgrafic.

Costa, J. (2004). *La imagen de marca*. Barcelona: Paidós.

Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.



Kircher, Mirta (2009). *Asociaciones culturales en la Nordpatagonia. La Casa de la Cultura de General Roca y el diario Río Negro en los 70*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Ledesma, M. (2003) *El diseño gráfico, una voz pública*. Buenos Aires: Argonauta.

Pelta, R. (2012) *El pensamiento tipográfico moderno*. Monográfica.org. Recuperado el 01/07/2019 de:
<http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/5824>