

LA REVISTA *SUMMA* Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO EN NUESTRAS PRÁCTICAS DE INVESTIGACIÓN

CORTI, Laura Inés

lauraicorti@yahoo.com

IAA-FADU-UBA

Resumen

El presente trabajo se presenta como una reflexión sobre las herramientas metodológicas y conceptuales que elegimos y ponemos a operar en nuestras prácticas de investigación y que surgen de la experiencia de trabajo colectivo en historia del diseño en Argentina y centrada en la formación/consolidación del diseño en tanto campo disciplinar. En ese marco, la revista *summa* (1963-1992) fue elegida como corpus principal de mi investigación -como fuente testimonial de un proceso- para transformarse con el correr del tiempo en un nuevo objeto de estudio.

Porque partimos de la idea de que los objetos no se piensan como dados de antemano ni totalmente disociados del sujeto que los construye, podemos sostener que, en nuestro caso, el abordaje socio-semiótico y la adopción combinada y alternada de un estudio sincrónico y diacrónico nos permitió complejizar nuestro objeto y responder preguntas de distinta clase.

Desde ese lugar es que puedo asignarle a *summa* un doble valor: el de ser testimonio –y fuente de mi investigación- de los procesos de consolidación de los diseños en la Argentina en tanto disciplinas académicas durante las tres décadas de aparición; y el de ser, simultáneamente, uno de los actores fundamentales de esa historia disciplinar. Así, convertir a *summa* en un agente del campo del diseño es el resultado de una operación metodológica.

Al mismo tiempo *summa* supone un desafío en tanto material significativo que combina discursos verbales y visuales que me obligan a pensar en un abordaje multidisciplinar que me permita articular teorías diversas para pensar en la multidimensionalidad de mi objeto: la revista *summa* como dispositivo enunciativo verbal/visual y su vínculo con la constitución del campo disciplinar del Diseño.

A partir del caso de *summa*, el objetivo de este trabajo será preguntarnos, entre otros interrogantes: ¿Con qué herramientas conceptuales y metodológicas recortamos nuestros objetos poniendo en tensión constante los abordajes “macros” y “micros”, los análisis más generalistas y aquellos que pretenden no borrar las especificidades y diferencias de las prácticas, producciones y lenguajes de los diseños?

Palabras clave

Diseños, Disciplinas, Herramientas metodológicas, Historia, *Summa*

El planteo del problema de investigación y la construcción del objeto de estudio: los discursos del Diseño en la revista *summa*.

Mi primer experiencia en investigación comenzó en el marco del proyecto “Documentos del Diseño Gráfico (DG) en Buenos Aires y La Plata. Un estudio sobre la consolidación de la disciplina en el período 1949-1985”¹. En ese entonces me propusieron como tarea el análisis de la revista *summa*² –fuente principal de la investigación junto con las revistas *Nueva Visión* (1951-1957) y *Tipográfica* (1987-2007)–, con el objetivo de indagar sobre las tramas de sentido que se articulaban en los discursos de dicha publicación y que iban definiendo la especificidad del DG como disciplina en nuestro país. Se trató de un trabajo que concentraba sus esfuerzos en el intento de construcción de una historia disciplinar del Diseño en la Argentina y, por tanto, el abordaje teórico y metodológico se fundó en la teoría de los campos de Bourdieu (1995) y en concepciones del saber, de la historia, de la cultura y de las prácticas

¹ Proyecto Ubacyt A 003 (programación 2004-2007) dirigido por la Dr. Verónica Devalle, con sede en el Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

² Publicación de arquitectura, tecnología y diseño editada en nuestro país entre los años 1963 y 1992.

disciplinarias afiliadas al pensamiento de autores como R. Williams (1994) y M. Foucault (1968; 1970), entre otros.

Estas perspectivas se encuadran dentro de tradiciones epistemológicas no positivistas y antievolucionista que me permitieron entender que para abordar un estudio sobre la historia de una disciplina debo tener en claro las condiciones de producción de los discursos, prácticas y saberes que configuran el campo, diferenciando la historia interna de la disciplina de la historia de "las" disciplinas. Siguiendo con lo anterior, no pienso que el Diseño es positivamente algo que está "ahí afuera" esperando ser estudiado, sino por el contrario, entiendo que se constituye como unidad de sentido en el discurso y que, en el interior de la semiosis social, ese sentido se verá afectado por sus condiciones de producción y reconocimiento. Así, un texto no puede ser analizado desde la pura inmanencia, como tampoco se puede estudiar una "realidad objetiva" por fuera del discurso, ya que éste no refleja mecánicamente nada sino que es un punto de pasaje del sentido. De ahí que lo real se construya en el discurso (Verón, 1987). Concibo entonces a toda representación, no como realidad segunda, derivada de los acontecimientos "reales" de la historia sino, por el contrario, como artífice en la construcción de la materia misma de toda experiencia. El objeto de mi discurso existe en y por esa red discursiva y desborda el discurso que mantengo sobre él ya que otros discursos han hablado ya sobre ese objeto. (Bajtín, 1981).

Por otra parte, desde una perspectiva sociosemiótica, la investigación postula a la revista *summa*, en tanto superficie discursiva, como una de las fuentes explicativas del proceso de constitución de un campo disciplinar, el del diseño y a éste último como *práctica cultural significativa* (Williams, 1994), que produce y es producida por sentidos instalados socialmente y debe ser estudiada como parte de un sistema cultural del que forma parte. Se hace necesario, entonces, analizar de qué manera las particulares condiciones de posibilidad de construcción de discursos durante un período determinan, en el interior de un campo disciplinario como el del diseño, cierto tipo de vinculación con el lenguaje, con los modos de representación de la experiencia y la configuración de subjetividades e identidades –tanto personales como institucionales–.

Así, una de las características más interesantes que tiene *summa*, como fuente -primero- y objeto -después- de la investigación, es el hecho de que tuvo una vida de treinta años ininterrumpidos (1963-1992) que coinciden con períodos relevantes de la historia disciplinar como ser la creación de carreras de diseño, de institutos de investigación, de asociaciones profesionales y estudios y agencias de diseño. Esta extensión en el tiempo también supone un dilema a la hora de pensar en las virtudes y debilidades que pudieran tener la adopción de un abordaje sincrónico o diacrónico. Entendemos que en nuestro caso la adopción combinada y alternada de un estudio sincrónico y diacrónico nos permite complejizar nuestro objeto y responder preguntas de distinta clase. En el marco de aquel primer proyecto, la primera tarea consistió en el relevamiento del corpus, 268 números de la revista *summa*, y en la selección

de aquellas notas referidas al Diseño, directa o tangencialmente. Una vez hecha la selección comenzó el análisis y clasificación del material. Como primer acercamiento “macro” al corpus, establecí una periodización dentro de la publicación que daba cuenta, por una lado, de la mayor o menor importancia otorgada al Diseño dentro de la misma en los distintos momentos y, por el otro, de los diferentes modos en que era concebido, en el orden del discurso, el significativo Diseño. De esa forma, me fue posible observar los cambios y tensiones que atravesaban los discursos sobre el Diseño Gráfico y que constituían a su intento de definición como campo disciplinar específico, diferenciándose así de la Arquitectura y del Diseño Industrial.

Así, un análisis de tipo diacrónico me permitirá comparar los distintos discursos sobre el DG al interior de la historia de la publicación –*summa* en tanto objeto de mi reflexión- y responder a preguntas como: ¿Cuáles son las tramas de sentido que se articulan en los discursos de la revista en torno al DG a lo largo de las tres décadas? ¿Cómo va apareciendo la especificidad del DG y su diferenciación como campo particular en relación con la Arquitectura y el Diseño Industrial? ¿Cuál es la importancia otorgada el DG dentro de los contenidos de la publicación durante esos años? ¿Qué factores -internos o externos a la revista- determinan la mayor o menor presencia del DG dentro de la publicación?

Por otro lado, a ese primer abordaje a nivel “macro” o extensivo del corpus seleccionado, le siguió la detección de ciertos ejes temáticos/conceptos/categorías que aparecen de forma reiterada dentro de la publicación y que dan cuenta del vínculo del DG con la tecnología, las instituciones académicas, las fuerzas productivas dentro de ámbitos públicos y privados, los referentes teóricos nacionales e internacionales, en distintos períodos. Entiendo entonces que un análisis de tipo sincrónico se presenta como más conveniente para poder dar cuenta de ciertos “estados del campo” y de los vínculos del DG con distintos actores e instituciones en momentos particulares. Y que, en ese pasaje de lo diacrónico a lo sincrónico, puedo asignarle a *summa* un doble valor: el de ser testimonio –y fuente de mi investigación- de los procesos de consolidación de los diseños en la Argentina en tanto disciplinas académicas durante las tres décadas de aparición; y el de ser, simultáneamente, uno de los actores fundamentales de esa historia disciplinar. Así, convertir a *summa* en un agente del campo del diseño es el resultado de una operación metodológica.

La reconfiguración de mi objeto de estudio (o ¿qué hacer con las imágenes?)

A lo largo de aquella primera etapa de investigación, mi mirada se concentró en los discursos verbales de la publicación, dejando fuera del análisis a las

imágenes que allí aparecían.³ Pero esta decisión, sin embargo, no logró invisibilizar el material visual que acompañaba a los textos sino todo lo contrario. A lo largo de mi recorrido a través de las páginas de la revista, las imágenes llamaban mi atención de una manera inquietante. Con el tiempo comencé a darme cuenta que esa inquietud se debía a una tensión que comenzaba a percibir entre aquellas piezas del Diseño y los discursos verbales objeto de mi análisis. Aún sin poder justificar esa tensión, pero convencida de que era en ese entre de la imagen y los textos donde surgía mi inquietud, consideré necesario la ampliación de mi corpus de análisis tomando, conjuntamente con los discursos textuales, las producciones del Diseño que son consagradas dentro de la publicación como ejemplos del “buen hacer” del Diseño y legitimadas por aquellas voces autorizadas dentro del campo. Realicé, entonces, el relevamiento de las producciones gráficas y objetuales - no las arquitectónicas- aparecidas en la revista a lo largo de los 30 años de publicación.⁴

A partir de ese momento, la materialidad discursiva de mi objeto de estudio se vio transformada y debí enfrentarme a significantes del orden de la palabra así como, también, del orden de la imagen. Y junto a ese movimiento y transformación del corpus aparecieron nuevos interrogantes vinculados con las producciones del Diseño y su especificidad: ¿De qué manera los saberes – como el conjunto de conocimientos y axiomas que constituyen la teoría específica de un campo– se vinculan con los modos del hacer profesional – como el espacio referente a la práctica o la acción– y, consecuentemente, con las valoraciones y validaciones de las obras o productos del Diseño? ¿Cuáles son los argumentos de validación de las obras y qué de esas obras –en tanto imágenes– escapa a esa argumentación? ¿Qué tradiciones teóricas –saberes– recuperan los discursos sobre las imágenes? ¿Qué tradiciones iconográficas – modelos– recuperan las imágenes?

Estos últimos interrogantes no sólo abrieron nuevas líneas de análisis, sino que supusieron nuevos desafíos a la hora de pensar en el marco analítico adecuado para abordarlos. Las teorías y autores trabajados en la primera etapa de la investigación podían echar luz sobre aquellos análisis concentrados en las producciones discursivo verbales del corpus –explicativas de procesos–, pero encontraban su límite ahí donde el objeto cambiaba su materialidad –en las imágenes/productos del Diseño–.

¿Cómo abordar un estudio del material visual que acompaña a esos textos sin caer en un análisis inmanentista de la imagen? ¿Cómo trabajar con esas imágenes sin subsumirlas a un modelo verbal de análisis e interpretación que

³ Esta decisión metodológica de tomar como objeto de análisis los discursos verbales, a expensas de los visuales, se sustentó en la premisa de que la historia de un campo disciplinar no se reduce sólo a la historia de sus productos sino, y por sobre todo, a los debates y prácticas que en el interior del mismo intentarán delimitarlo y diferenciarlo de otros campos.

⁴ Fue en ese momento, en el replanteo de mi objeto de estudio original, en su nuevo recorte, donde -me atrevo a decir que- fue mi formación de diseñadora, y mis inquietudes sobre el problema de la imagen, mi posición y disposición - como diría Bourdieu- , las que determinaron la nueva dirección de la investigación.

termine eclipsando la especificidad de sus lenguajes? El nuevo desafío para el análisis que emerge entonces, frente al corpus ampliado, es el de poder sortear la dicotomía entre un modelo de historización de la disciplina concentrado, exclusivamente, en la catalogación y clasificación de los productos del Diseño y otro enfocado en el estudio de los procesos de consolidación de un campo disciplinar –concentrado en los discursos, las instituciones y agentes ligados a dichos procesos –.⁵

Así, superar esa dicotomía en mi propia investigación podría conducirme a centrar mi análisis en las tensiones que aparecen, al interior de los modos de producción del campo del Diseño, entre las dimensiones del *hacer con palabras* y el *hacer con imágenes*⁶ y, consecuentemente, preguntarme: ¿Responden estos distintos tipos de enunciados a las mismas modalidades enunciativas y condiciones de posibilidad de aparición? Marc Angenot (2010) postula una "falta de concomitancia" entre los discursos verbales -lo dicho o lo escrito- y eso que él denomina "*el resto*" de la *significación cultural* refiriéndose de esa forma a los hechos sociales globales -los monumentos, las imágenes, los objetos, los espectáculos, la proxémica, los usos y prácticas diferenciadas socialmente, entre otros-. De esta forma, Angenot postula un modelo dualista de mapa y territorio: "la manera en que una sociedad se conoce" -a través de los discursos- y "la manera en que una sociedad funciona". El ve como problemáticos aquellos estudios que pretenden un abordaje de la totalidad de los intercambios simbólicos porque encuentra compleja la interpretación de la relación entre la significación "objetivada en los textos" y la significación "escrita sobre el cuerpo", entre los "dos grande modos de la significación social: la *histéresis* de los cuerpo sociales, de los comportamientos, de los *habitus* (Bourdieu), y la *semiosis* de los textos y de los simulacros objetivados" (Angenot, 2010, p. 48). Si bien Angenot podría tomar las imágenes como textos o discursos, no lo hace. Su atención está puesta en la *doxa*, en el mapa, y las imágenes quedan en el territorio, narradas y habladas mediante las palabras. Es ahí donde sigo pensando en la posibilidad de dar a esas imágenes de mi corpus un estatuto distinto dentro de mi análisis.

Abordajes metodológicos trandisciplinarios

Llegada a esta instancia, y en vistas de lo desarrollado anteriormente, me propuse una serie de objetivos para llevar adelante mi investigación/tesis:

1. Dar cuenta de los debates sobre el *saber* y el *hacer* del Diseño que van apareciendo a lo largo de las tres décadas de publicación de la revista para

⁵ En esta última dirección se encuadra el libro de Verónica Devalle, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, publicación pionera en su campo y que desde su aparición en 2009 se convirtió en referente ineludible para los estudios historiográficos sobre el Diseño en el país.

⁶ Aquí hago clara referencia a la teoría de Austin (1982) sobre la performatividad del lenguaje.

poder explicar los procesos de constitución del campo del Diseño, a partir del análisis del material relevado de la revista *summa* (1963-1993).

2. Indagar sobre el modo en que las transformaciones sobre ciertos *saberes* propios del campo se vinculan con los modos del *hacer* profesional y, consecuentemente, con las valoraciones de las obras o productos del Diseño.

3. Analizar, en aquellos artículos donde se presentan productos/piezas del Diseño, las tensiones que aparecen, al interior de los modos de producción del Diseño, entre las dimensiones del *hacer con palabras* y el *hacer con imágenes*, poniendo especial énfasis en sus especificidades y modalidades enunciativas y, asimismo, en las condiciones histórico-sociales de aparición.

En cuanto a los dos primeros objetivos, la teoría sociológica de Bourdieu será mi marco interpretativo principal, mientras que para el tercer punto aún me encuentro en un punto más dubitativo respecto de las herramientas pertinentes para realizar el análisis.

Bourdieu y el constructivismo estructuralista

Como dije en un principio, mi investigación sobre *summa* se encuentra enmarcada en un proyecto mayor de equipo de investigación que se vincula con la construcción de una historia disciplinar del diseño en argentina. Es por ello que la teoría sociológica de la acción y de los campos de Bourdieu aparece como marco interpretativo fundamental. Como bien explica Corcuff (2013), Bourdieu logra articular esa oposición clásica entre objetivismo y subjetivismo a partir de la construcción de las categorías de *campo* y de *habitus*. así, Bourdieu nos permite pensar en "la relación entre dos estados de lo social, esto es, una historia objetivada en las cosas -en forma de instituciones- y una historia encarnada en los cuerpos -en forma de ese sistema de disposiciones perdurables que denomino *habitus*" (Corcuff, 2013, p. 32). Entendiendo entonces el campo de manera relacional y no sustancial, es que podemos pensar en un sistema de relaciones, una configuración de fuerzas entre agentes luchando por recursos materiales y simbólicos y definiendo el propio campo en esas misma luchas.

En mi propia investigación, la teoría de Bourdieu me permite pensar que todo campo disciplinar se constituye en la diferenciación con otros campos a través de debates y prácticas que en el interior del mismo intentarán delimitarlo y especificarlo. Este proceso implica, entre otras cosas, construir un nosotros –en nuestro caso los diseñadores– así como ciertos mecanismos de legitimación y reconocimiento de la práctica. Así, desde esta perspectiva, dar cuenta de la constitución del campo del diseño, supone responder algunas preguntas tales como: ¿cuáles son los debates y las prácticas diferenciadoras del campo del diseño? ¿cómo se configura el nosotros, diseñadores, dentro de la publicación? Pero por sobre todos los interrogantes aparece uno que encierra en su cuestionamiento el problema que más me inquieta aquí: ¿cómo se construye lo

que Bourdieu (1995) denomina el monopolio del poder de consagración de los productores y, por sobre todo, de los productos de un campo? Es en este punto donde comienza a ponerse en juego la cuestión del valor de la obra –o el de la pieza de diseño– y, consecuentemente los problemas que atañen al vínculo entre el orden de lo discursivo, en términos de lógica e inteligibilidad– y el orden de lo visible –terreno de las formas y lo sensible–.

Desde la perspectiva de Bourdieu, el valor de la obra de arte no es producido por el artista sino por el campo de producción como universo que “produce la obra como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista”. La obra como objeto simbólico adquiere valor si es conocida y reconocida (Bourdieu, 2003). Así, un estudio sobre el diseño y su historia -en tanto disciplina- podría preguntarse no sólo por la producción material de las obras dentro del campo sino, también, sobre la producción del valor de la obra o, mejor, de la creencia en el valor de la obra. ¿Son las mismas reglas las del campo artístico que las del diseño? ¿Existe un conjunto de agentes e instituciones que participan en la producción de ese valor de la obra –en este caso, el valor diseñístico–?

Ahora bien, si volvemos a poner en foco uno de los interrogantes centrales de la investigación –de qué manera se articulan dentro de la publicación el orden del discurso verbal y sus productos o piezas de diseño- y consideramos los preceptos de la teoría de Bourdieu que acabamos de sintetizar, podemos entender el enorme aporte que dicha teoría puede realizar a nuestra empresa. En principio, porque nos permite entender el problema de la legitimación y regulación de la práctica y el de la consagración y puesta en valor de las obras, como un problema estructural y propio del campo en cuestión. Y, como consecuencia de ello, nos permite alejarnos de la tentación de buscar en la singularidad y materialización de la obra la explicación de dicha consagración. Pero al mismo tiempo, la teoría de los campos parece encontrar su límite como herramienta analítica ahí donde no puede dar cuenta de la especificidad discursiva de aquellos productos u obras que se producen dentro del campo. La teoría de los campos posibilita entender la construcción de un campo general -el de las disciplinas proyectuales- y sus divisiones en términos de disciplinas particulares -Arquitectura, DG, DI- pero no me permite responder a preguntas más ligadas a los lenguajes, estilos y configuraciones formales de esos productos así como tampoco a las especificidades a nivel de dispositivos y estrategias enunciativas de esas imágenes y de *summa* como publicación.

Los estudios sobre la imagen

Será al enfrentarnos al tercer objetivo –el que requiere del estudio de las producciones del Diseño– donde creemos que el análisis debiera desbordar los límites de un campo específico para situarse en el terreno más vasto de la llamada *cultura visual* (W. J. T. Mitchell, 2005), obligándonos a pensar el

vínculo que sostienen algunos campos ligados a la producción de lo visual – Diseño, Arte, Arquitectura– dentro del sistema general de la cultura visual de una época. De la misma manera que, en el orden del discurso verbal, todo enunciado se inserta en una red intertextual (Bajtin, 1981; Verón, 1987), entiendo que las imágenes del Diseño en su dimensión discursiva no pueden escapar de esa otra red constituida por la tradición de las imágenes y los modos de entender la visualidad de una cultura. Pensar, entonces, en el *valor cultural*⁷ (Geertz, 1994; Maquet, 1986) de esas imágenes me condujo a nuevas preguntas vinculadas con el problema de las convenciones representativas vigentes en distintos momentos históricos –y el modo en que dichas convenciones son apropiadas por el Diseño–, así como también, con los modos de circulación y recepción de las imágenes –que instituyen modos particulares de contacto con su público–, y con los tipos de sensibilidad y gusto estético a los que la imagen apela.

Algo que llamó mi atención en la lectura de *summa*, fue que los productos consagrados dentro de la publicación en tanto referentes del *buen diseño*,– se piensan al margen de su vinculación con la propia tradición de las imágenes. Así, el *valor diseñístico* de las piezas se impone, al interior del discurso, sobre lo que podríamos denominar el *valor cultural* de las mismas, perdiendo de vista –y aquí una hipótesis personal– que es el reconocimiento de una herencia visual por parte de los lectores lo que hace posible, en última instancia y de manera más completa, la legibilidad⁸ de esas piezas. Si bien entendemos que la aparición del *valor diseñístico*, y el énfasis puesto en él, forma parte de los procesos necesarios para la constitución de la especificidad del campo del Diseño, creemos que la falta de una reflexión sobre el vínculo que sus producciones sostienen, en tanto material significativo de una cultura, con productos provenientes de otros campos, reduce la profundidad de análisis.⁹ Desde la propia teoría del campo, las piezas surgen como consecuencia de un problema o necesidad a resolver, pero una vez puestas a circular socialmente, esas imágenes comienzan a investirse de nuevas funciones y sentidos, no controlables –ni imaginables de antemano– por sus propios productores (Arfuch, 1997). Es esta última dimensión, a nuestro parecer, la que se pierde de vista en la mayoría de los discursos y debates interior del campo. Otro de los problemas que surgieron tras el primer acercamiento al corpus se vincula con lo que denominaré las modalidades del ver y del mostrar de los

⁷ Valor que aparece por la relación diferencial que sostienen los productos del Diseño con otras producciones visuales dentro de una cultura.

⁸ Condición, la de la legibilidad, que se presenta como fundamental para las piezas del Diseño Gráfico en tanto la puesta en forma del mensaje –y siguiendo los preceptos disciplinares– persigue, entre otras cosas, un ideal de claridad formal y transparencia comunicacional asociado con dicha condición.

⁹ Debemos aclarar aquí que a lo largo de su constitución como campo disciplinar, y de un modo más fuerte en su etapa fundacional, el Diseño aparece asociado con el significante *cultura visual* y con el proyecto de construcción de una nueva visualidad –la revista *Nueva Visión* puede dar cuenta de ello–. Sin embargo, y basada en el testimonio que presenta la revista *summa* a lo largo de tres décadas, creo que la imposibilidad de concreción de esa utopía inicial hizo que los discursos del Diseño se cerraran sobre sí mismos desestimando los lazos que sostiene el campo con esa cultura visual que no logró transformar.

discursos visuales, y los modos de leer y de decir de los discursos verbales. La hipótesis que planteo aquí es la que sostiene la existencia de un desfase entre el desarrollo de las teorías y axiomas constituyentes de los saberes propios del campo, y el desarrollo de sus producciones. Observamos que las producciones del Diseño –en su configuración formal– sostienen transformaciones¹⁰, que no pueden explicarse desde, o que desbordan, los discursos teóricos del campo. Considero que ese desfase puede explicarse si nos posicionamos, desde el análisis, en el cruce de la historia disciplinar del campo del Diseño –una historia interna y asumida como propia– con esa otra historia, más general y menos específica, que es la de la visualidad de una cultura. De esa manera, un análisis diacrónico del corpus, volviendo al tema del tipo de abordaje metodológico, nos permitirá describir las transformaciones de los discursos sobre la práctica y sus productos dentro del campo y comparar, durante las tres décadas que recorre la publicación, las producciones del Diseño que aparecen allí legitimadas. Pero será en el abordaje de tipo sincrónico del corpus donde trataremos de explicar las relaciones que las piezas consagradas sostienen con lo que podríamos denominar el *estado de la cultura visual* de su época. Por todo lo anteriormente expresado creo necesario para el estudio de mi objeto -al mismo tiempo verbal y visual- un abordaje multidisciplinar que me permita articular teorías diversas para pensar en la multidimensionalidad de mi objeto -la revista *summa* como dispositivo enunciativo verbal/visual y su vínculo con la constitución del campo disciplinar del Diseño, la revista en tanto testimonio y en tanto agente de ese mismo campo en conformación. Más allá de los aportes evidentes que la sociología del arte -como la de Bourdieu-, puede hacer a mi investigación, hoy me encuentro interesada en los llamados Estudios Visuales (Brea, 2003) -que comienzan a aparecer al calor de los debates postestructuralistas y de los planteos posmodernos sobre la cultura. Esta serie de estudios se presenta como un área interesada en indagar *la dimensión social de la mirada* a la luz de teorías provenientes de distintos campos del conocimiento: la historia del arte, la estética, la semiótica, la teoría crítica, la lingüística, la antropología, los estudios culturales y los estudios de los medios. Y nos parece provechosa para habilitar la pregunta por el modo en que las producciones del Diseño contribuyen a la construcción -y son a la vez producto- de la visualidad de una época. El objeto de estudio, desde esta perspectiva, no es sólo la imagen/objeto del Diseño sino sus condiciones de producción, recepción y circulación; así como los modos de ver que dichos objetos instauran al interior de una cultura. De esta manera, la visión se presenta como mediadora de las relaciones sociales –constituida por lo social y constituyente de lo social– y vinculada estrechamente con la ética, la política, las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto.

¹⁰ Parte de la tarea que me propongo en mi tesis consistirá en dar cuenta del tipo de transformaciones que se observan en las producciones visuales de la revista a lo largo del tiempo y en construir hipótesis sobre las causas de las mismas.

Consideraciones finales

Llegada a esta instancia en las reflexiones lo que queda, en última instancia, es escribir una tesis. Y sobre este punto aparecen nuevas preguntas y dudas sobre el modo en que los problemas y objetivos planteados, el objeto de estudio construido, las hipótesis y los marcos analíticos, son presentados, narrados, dados a ver, en un nuevo dispositivo enunciativo regulado por sus propias lógicas.

¿Cómo se entrelazan entonces, desde las páginas de *summa*, la historia disciplinar de un campo como el del Diseño con la historia de la visualidad de una cultura en un momento histórico-social particular? ¿Cómo narrar ese cruce? ¿Cómo dar cuenta en la escritura de esa tesis de las tensiones que como lectora percibo en los modos de ver y en los modos del decir de la publicación analizada? ¿Puede lo irreductible de la imagen explicarse desde un régimen verbal o sólo a través de y con otras imágenes?¹¹ ¿Cómo trabajar analíticamente con las tensiones que aparecen, al interior de la publicación, entre las dimensiones del “hacer con palabras” y el “hacer con imágenes”, sin perder de vista las diferencias materiales de esos discursos? ¿Cómo dar cuenta de la singularidad de *summa* en tanto dispositivo enunciativo en tanto construye modos de mostrar –desde su puesta en página, la selección del material, los distintos tipos de sistemas de representación que pone a funcionar– que aparecen como novedosos para su tiempo?

Hacer un análisis de la revista *summa* implica así emprender una tarea interpretativa que supone no sólo un estudio de las tensiones y luchas por el sentido que se libran entre aquellos enunciados/imágenes nacidos bajo ciertas condiciones histórico-sociales, sino también, una mirada atenta a esas mismas condiciones de posibilidad que conforman instancias enunciativas particulares, estableciendo así aquello que puede ser dicho o mostrado. Y por último, pero no menos importante, supone el desafío de pensar críticamente sobre las metodologías con las cuales operamos en nuestra investigación y cuestionar los modos y formas (¿formatos?) posibles de producción académica.

Bibliografía

Agamben, G. (2010). ¿Qué es un paradigma?. En: *Signatura rerum. Sobre el método* (pp. 11-42). Barcelona: Anagrama.

¹¹ Sobre este punto, la reflexión sobre el concepto de “paradigma” que realiza Agamben (2010) podría funcionar como matriz interpretativa del modo de operar de estos discursos visuales -y su relación con los enunciados verbales y con otras imágenes- en la medida en que el paradigma posee un régimen discursivo basado en la analogía y no en la lógica y por tanto” implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de esta, transforma cada caso singular en ejemplo de una regla general que nunca puede formularse *a priori*” (p. 29).

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Arfuch, L; Chaves, N y Ledesma, M.(1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, España: Paidós.

Bajtín, M. (1981). *Estética de la creación verbal*. México D.F., México: FCE.

Bourdieu, P. (1990). Y quién creó a los creadores?. En: *Sociología y Cultura*. (pp. 178-188). México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: aurelia*rivera Grupo Editorial.

Bourdieu, P. (2005). Hacia una praxeología social. En: *Una invitación a la sociología reflexiva* (pp. 21-100). Buenos Aires: Siglo XXI.

Brea, J. L. (2003). Estudios Visuales. Nota del Editor. *Estudios Visuales* (1): 5-7.

Corcuff, P. (2013). Estructuras Sociales en las interacciones. En: *Las nuevas sociologías* (pp. 23-50). Buenos Aires: Siglo XXI.

Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México D.F.: Siglo XXI.

Foucault, M. (1970). *La arqueología del Saber*. México D.F.: Siglo XXI.

Geertz, C. (1994). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Maquet, J. (1986). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste Ediciones.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want?*. Chicago: University of Chicago press.

Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Williams, R. (1994). *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós.