

# DOS DISEÑADORES Y UN DEBATE INACABADO



## TWO DESIGNERS AND AN UNFINISHED DEBATE

Máster en Historia  
del Arte Contemporáneo  
y Cultura Visual

UCM  
UAM  
MNCARS

Trabajo de fin  
de máster —  
Septiembre 2018

Diego Calvo  
Cubero

Tutora:  
Selina Blasco  
Castiñeyra

## CONTENIDOS

RESUMEN /ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS	6
ESTRUCTURA	6
I. <u>UNA TRADICIÓN DE DEBATES</u>	7
I. 1. ENREDADORES NATOS	
I. 2. ¿POR QUÉ TANTOS DEBATES?	
2. <u>EL DEBATE CROUWEL /VAN TOORN</u>	15
2. 1. DOS DISEÑADORES	
2. 2. EL DEBATE	
2. 3. UNA RELECTURA DEL CASO. BUSCANDO PUNTOS DE ENCUENTRO	
A. RELACIÓN CON LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO	
B. RELACIÓN CON EL PÚBLICO	
C. AUTORÍA Y ESTILO PROPIO	
2. 4. CONCLUSIONES. HEREDEROS DE UNA MISMA TRADICIÓN	
3. <u>OTRAS VOCES PARA UN DEBATE INCONCLUSO</u>	43
3. 1. PERPETUAR EL DEBATE	
3. 2. DESTENSAR EL DEBATE	
3. 3. ABANDONAR EL DEBATE	
REFERENCIAS	52

## RESUMEN

La hipótesis de partida del presente trabajo es que «el debate», entendido como enfrentamiento binario entre dos opuestos, es un formato a través del cual el diseño ha tomado forma como disciplina y profesión en la modernidad. La cuestión se estudia a partir de un caso concreto: el debate de 1972 entre los diseñadores gráficos holandeses Wim Crouwel y Jan van Toorn, por considerarse paradigmático de la tendencia a enfrentar como incompatibles un enfoque «pragmático-tecnológico» y uno «idealista-artístico». Entendiendo que en esta tradición existe una problemática distancia entre los discursos teóricos («los debates») y las prácticas reales, se propone una lectura alternativa del caso, consistente en identificar puntos de encuentro entre las prácticas de ambos. Se atiende para ello a tres niveles de funcionamiento de su trabajo: relación adquirida con los museos de arte contemporáneo, posicionamiento respecto a los usuarios y relación con las nociones de autoría y estilo propio. Fragilizando la oposición binaria que promueve el formato «debate», se identifican ciertos límites con que el diseño, en su construcción histórica como profesión, ha incluido y excluido posibilidades de acción. Desde ahí, se esbozan nuevas posibles direcciones que el diseño contemporáneo puede explorar ante esta tradición que se cuenta a sí misma como la historia de un debate.

Palabras clave: debate, diseño, disciplina, Wim Crouwel, Jan van Toorn.

## ABSTRACT

The following work's initial hypothesis is that «the debate», understood as a binary dispute between two opposites, is a format through which design has taken shape as a discipline and profession in modernism. This hypothesis will be addressed through a particular case: the 1972 debate between Dutch graphic designers Wim Crouwel and Jan van Toorn. We can see in that case a common pattern of discursive confrontation between «technological pragmatism» and «artistic-idealism». This work explores an alternative interpretation of the case. Pondering the frequent gap between theories («the debates») and practices in the tradition of modern design, this study seeks to identify intersections in the work of both figures. To achieve this purpose, we will address three levels of operation of their work: acquired relationship with contemporary art museums, positioning in connection with the public and understanding of the notions of authorship and personal style. By debilitating the binary opposition that the «debate» format promotes, we can outline ideological limits with which design, in its historic construction as a craft, has included and excluded possibilities of action. From there, we will consider possible new ways of action that contemporary design can explore in light of this tradition that has been told as the history of a debate.

Keywords: debate, design, discipline, Wim Crouwel, Jan van Toorn



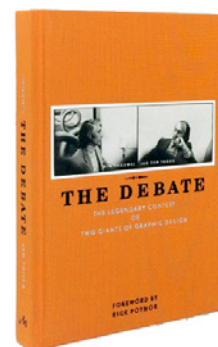
## INTRODUCCIÓN

La propia materialidad del libro empieza a revelar su argumento (¡aún no lo hemos abierto!). La tapa dura, entelada, y una tradicional composición tipográfica evocan el aspecto de un tratado con solera. Una fuente sólida, un tanto lapidaria, introduce el tema en cuestión: tenemos ante nosotros «EL DEBATE» (o: «un concurso legendario entre dos gigantes del diseño gráfico»). Los aludidos dan la cara sobre la cubierta (más bien, se miran mutuamente, enfrentados): son Wim Crouwel y Jan van Toorn. Los retratos quedan enmarcados en un fino recuadro negro, que, como un cuadrilátero de boxeo, reserva a cada cual su correspondiente mitad en esta estudiada simetría. Sólo el fondo naranja —aquel color que para Goethe habría de gustar a «hombres enérgicos, sanos y rudos»<sup>1</sup>— altera la solemnidad de la cubierta, introduciendo la agitación vibrante propia de los conflictos irresueltos. Basta con ojear la reseña de la contraportada para entender mejor qué tenemos entre manos. El libro, publicado en 2015 por The Monacelli Press,<sup>2</sup> recoge la transcripción de un encuentro ocurrido en 1972 en el Museo Fodor de Amsterdam. Allí, dos reconocidos diseñadores gráficos presentaron dos visiones opuestas respecto a la manera en que habría de abordarse su profesión. Wim Crouwel defendería la necesidad de diseñar de acuerdo con un método racional capaz de dar soluciones eficaces a los problemas planteados por sus clientes. Jan van Toorn reivindicaría la capacidad crítica del diseñador y su papel como gestor de contenidos. Más tarde me detendré en sus argumentos.

Lo que a primera vista resulta llamativo al desgranar, ahora sí, el contenido del libro, es que esta publicación no se nos presenta como la tesis de un autor: su argumento central parece ser la contradicción misma entre dos tesis. En estas páginas opera un enfrentamiento no resuelto. Sin embargo, enseguida entiendo que sí existe una tesis central: «estas son las dos posturas que un diseñador puede adoptar». Las posibilidades del diseño como disciplina se encuentran acotadas entre las dos tapas de este pequeño volumen, que en cierto modo pretende funcionar como retrato de toda una disciplina. Si esto es así ¿puede pensarse la historia del diseño como una historia de debates? Y en tal caso, ¿cómo encaja esa dinámica teórica que es el debate con una labor eminentemente práctica y situada en casos concretos, como es el diseñar?

Repensar la historia de una disciplina y cuestionar los límites de la misma parece un ejercicio necesario para ejercerla con cierta responsabilidad. Como escribió Massimo Vignelli, «sentimos una tremenda necesidad por una investigación histórica hacia las raíces de nuestra profesión (...) es hora de poner a prueba los valores y examinar las teorías que son parte de nuestra herencia y de verificar la validez de estos para expresar nuestros tiempos».<sup>3</sup> Abordo este ensayo compartiendo ese interés de Vignelli por entender la manera en que el diseño se ha construido a sí mismo como una disciplina profesional en la modernidad. Este es un trabajo sobre los discursos del diseño, que trata de prestar particular atención a los dispositivos en que se enmarcan esos discursos. Tenemos, por ahora, un debate (1972), y un libro, que lo comenta y mitifica (2015).

Fig. 1 — Cubierta de *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*



- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1992, p. 310.
- 2 La publicación en cuestión es: Frederike Huygen et al., *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*, The Monacelli Press, Nueva York, 2015.
- 3 Massimo Vignelli, «Call for Criticism», en Michael Bierut et al. (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1999, p. 273. [Todas las traducciones son del autor].

## OBJETIVOS

Estas primeras reflexiones me llevan a formular una serie de objetivos, que concreto a continuación.

- Analizar diferentes modos en que históricamente se ha afrontado la profesión del diseño.
- Analizar la teoría del diseño prestando atención no sólo a sus mensajes, sino también a un formato recurrente en que esos mensajes se producen y se difunden (el debate). Se trata con ello de entender, en primer lugar, qué condiciones inherentes a la disciplina explican el uso recurrente de ese formato y, en segundo lugar, qué interdependencia puede existir entre un formato de enunciación y el tipo de definición disciplinar que de ese formato resulta.
- Identificar, desde el análisis del caso Crowel/Van Toorn, qué condiciones definen al constructo disciplinar que llamamos diseño profesional (aquello que es común a los diseñadores que se enfrentan en debates).
- Aportar nuevos criterios desde los que pensar el trabajo de Wim Crowel y Jan van Toorn.
- Utilizar las conclusiones referentes al caso histórico como base para la teoría y la práctica del diseño contemporáneo (un objetivo a largo plazo).

## ESTRUCTURA

Este trabajo se divide en tres secciones. Cada cual adopta un enfoque y un tono particular, y contiene su propio apartado de conclusiones, aunque las tres se complementan entre sí. En suma, habrían de abordar los objetivos que aquí se han descrito.

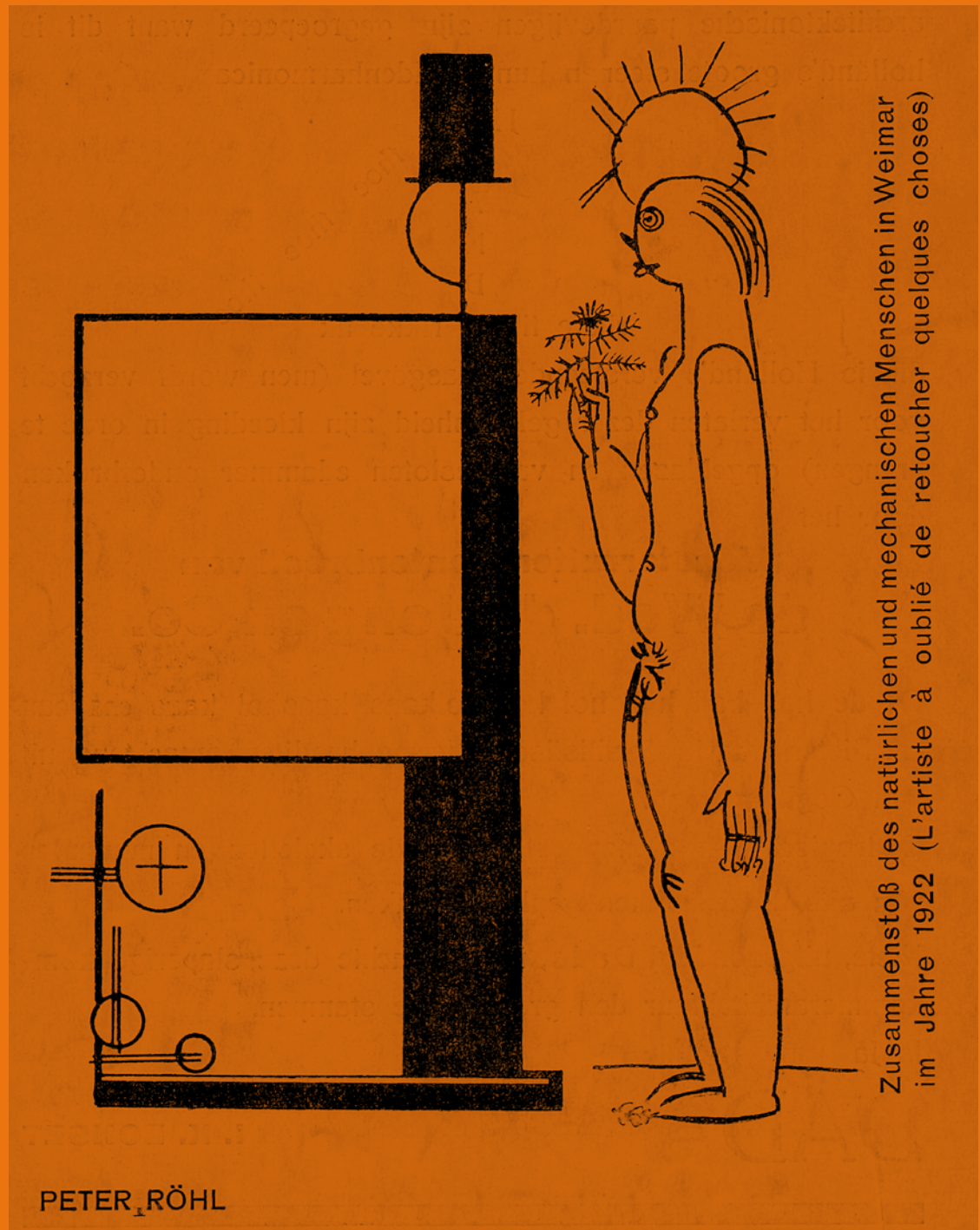
En la primera parte se plantea la relación entre «el debate» como formato y la configuración histórica del diseño como disciplina. Allí se comentan algunos precedentes históricos del caso de estudio principal (el debate de 1972 entre Wim Crowel y Jan van Toorn) y se especula sobre qué condiciones inherentes al diseño moderno y a su historiografía pueden explicar la asiduidad de los enfrentamientos.

En la segunda parte se aborda el estudio del caso, asumiendo que no se trata de un suceso anecdótico, sino paradigmático de una tendencia más amplia que afecta a la disciplina. Tras una breve presentación del debate y de sus protagonistas, se busca aquí una interpretación alternativa a la que habitualmente se ha ofrecido. Desde la idea de que existe con frecuencia un abismo entre los discursos del diseño (sus debates, según la metáfora que recorre el trabajo) y las prácticas concretas, se ofrece una comparativa de los proyectos de los dos diseñadores. Las particularidades metodológicas de esta comparación se concretarán en ese segundo apartado.

La tercera parte es un intento por dar una respuesta al último de los objetivos, tal vez el más ambicioso de todos. Se propone aplicar las conclusiones obtenidas en los apartados anteriores al diseño contemporáneo (de manera tentativa y no concluyente, dejando una vía abierta para futuras investigaciones).

# PARTE UNO

## UNA TRADICIÓN DE DEBATES



## I. I. Enredadores natos

«Es preciso decidirse: o se es santo o se es diseñador», afirma Vilém Flusser en su texto «La guerra y el estado de las cosas».<sup>4</sup> Según el recorrido etimológico trazado por el checo, el término «diseño» pertenece a «un contexto de ardides y malicias»: engaño a la naturaleza, burla, trampa, traición a las ideas. Diseñador es aquel que «con sus giros termina enredándonos».<sup>5</sup> Richard Buchanan propone, en un sentido similar, pensar cualquier producto diseñado como un caso de retórica. Según el autor, cualquier objeto podría estudiarse como un «argumento persuasivo»,<sup>6</sup> una proposición material que de algún modo trata de convencer a sus usuarios. El diseñador sería entonces un especialista manipulador de las potencias retóricas de los materiales y las formas. Así que ambos identifican un cierto cariz tramposo en la práctica del diseñador: sus objetos burlan a la naturaleza y embaucan al usuario.

Como si con ese engaño que parece intrínseco a su labor práctica no bastase, los diseñadores han ejercitado prolijamente la retórica, ahora sí, estrictamente entendida como el arte de convencer con las palabras. Ellos mismos se han ocupado de urdir un entramado discursivo que, desde la teoría, justifica, explica y defiende su praxis. Sin las palabras —verdaderos cimientos de la arquitectura y el diseño modernos—, el proyecto moderno de reinención del entorno cotidiano se tambalea. La importancia de convencer sin ser refutado llega a primar sobre la poco cuestionada distancia entre ciertas prácticas y los discursos que las sostienen. Y a menudo, cuando la posición de uno es atacada, los argumentos saltan del unidireccional manifiesto sobre papel a la refriega pública contra un opositor. No sorprende entonces que el debate, generación tras generación, haya sido un formato recurrentemente ensayado por estos enredadores natos. La discusión entre Wim Crouwel y Jan van Toorn en 1972 se inserta en una tradición de largo recorrido: una tradición en la que la *querelle* ha servido como combustible para el motor de la historia.<sup>7</sup>

El caso de los holandeses recuerda al conocido debate de 1914 entre Hermann Muthesius y Henri van de Velde. Aquel año, la Deutsche Werkbund organizó en Colonia una exposición que pretendía visibilizar los logros alcanzados por el diseño y la arquitectura germanos. Y en efecto, allí se presentaron muchas obras consideradas seminales para el desarrollo del diseño moderno. Sin embargo, la imagen de unidad que la asociación presumiblemente quisiera haber ofrecido de sí misma quedó fracturada al eclosionar la disputa. Muthesius —en nombre de otros tantos y sin prever la oposición que despertaría— presentó diez tesis en defensa de un nuevo estilo industrial derivado de la tipificación; una apuesta por la racionalización de las artes aplicadas y la arquitectura que ofendió a señalados miembros de la Werkbund. Van de Velde —apoyado por Hans Poelzig, Bruno Taut o Walter Gropius, entre otros— respondía con diez contraargumentos que reivindicaban el valor del artista como individuo creador.<sup>8</sup> Aquel debate, que Raquel Pelta, no en vano, define como una «referencia en el desarrollo de la moderna teoría del diseño»,<sup>9</sup> pasaría a la historia sin que exista un acuerdo claro sobre qué facción se impone a cuál. Una lectura superficial de los acontecimientos

4 Vilém Flusser, *Filosofía del diseño: la forma de las cosas*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 40.

5 *Ibid.*, p. 23-28. Hay que apuntar que cuando Flusser habla del «diseño» se refiere tanto al diseño como, de manera general, al arte y la técnica. Todos ellos dan cuenta de una misma actitud ante el mundo: una posición que se burla de la naturaleza y las ideas.

6 Richard Buchanan, «Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989, p. 96.

7 Podríamos rastrear la importancia del conflicto en la definición de las artes hasta siglos atrás. Pienso en el *paragone* de las artes renacentista o la querrela entre los antiguos y los modernos, que Simón Marchán Fiz sitúa en la base de la «construcción de lo moderno». Ver: Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, pp. 62-77.

8 Más detalles sobre el debate de la Werkbund en: *Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund*, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Munich, 1975, pp. 85-114; Yuko Ikeda (ed.), *Vom Sofakissen zum Städtebau. Hermann Muthesius und der Deutsche Werkbund: Modern Design in Deutschland 1900-1927*, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 2002, pp. 184-214, 364-372; Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996, pp. 147-150.

9 Raquel Pelta, «El diseño y el debate internacional», *Además de: Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, p. 16, disponible en <[http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo\\_pelta.pdf](http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_pelta.pdf)> [Última consulta: 08/09/18].

podría indicar que la historia dio la razón a los partidarios de la tipificación. Frederic J. Schwartz sin embargo arguye que eran los defensores de Van de Velde quienes tenían una visión más clara —y en nada retardataria— sobre el lugar que corresponde al artista frente a la industria.<sup>10</sup> En cualquier caso, sin un acuerdo unánime al respecto, la semilla del disenso se propaga entre las generaciones siguientes.

La historia de la Bauhaus podría también ser relatada como la de una sucesión de desencuentros. Prueba de ello da *Bauhaus Conflicts 1919-2009: Controversies and counterparts*, una publicación que revisa la evolución de la institución y su legado hasta el siglo XXI utilizando precisamente la idea de «conflicto entre partes enfrentadas» como argumento central.<sup>11</sup> De entre los enfrentamientos allí relatados, merece especial atención el choque entre Johannes Itten y Theo van Doesburg. El método educativo de Itten, entre lúdico y místico, sería atacado por el holandés, defensor de un programa de tendencia constructivista (aunque Van Doesburg no llegó a impartir clases en la Bauhaus, sí instauró su propio curso en Weimar en 1922). Si bien esta tensión no se resolvió en un debate público, sí supuso, según Kai-Uwe Hemken, un giro determinante en lo que a relación entre artista y opinión pública se refiere. El autor afirma que la crítica de Van Doesburg a Itten, carente de una base sustantiva, daba cuenta de una estrategia de instrumentalización del público para alcanzar sus propios fines. Añade que, desde entonces, los artistas han dedicado crecientes esfuerzos a emprender acciones que demuestren ante los creadores de opinión pública una posición particular.<sup>12</sup> En realidad, se puede decir que van Doesburg fue un catalizador de conflictos que ya estaban latentes en la escuela alemana, notablemente la tensión entre Gropius e Itten.<sup>13</sup>

La conflictiva relación entre dadaístas, constructivistas y expresionistas en torno a la Bauhaus sí dio lugar, además, a varias escenificaciones agresivas. En el Primer Congreso Internacional de Artistas Progresistas (Düsseldorf, mayo de 1922), la facción constructivista (con van Doesburg y El Lissitsky a la cabeza), irrumpieron violentamente en la asamblea para dejar patente su desacuerdo con la orientación comercial del congreso. Irónicamente, para el combatiente Van Doesburg la implantación del programa de Stijl como estilo del siglo sería la solución definitiva a una tradición de enfrentamientos. Así, en «Voluntad de estilo», afirma que: «Me gustaría llamar a este estilo, en contraste con todos los estilos del pasado, el estilo del hombre perfecto, es decir, el estilo en el cual los grandes opuestos se reconcilian».<sup>14</sup> Pese al giro programático que experimenta la escuela con el traslado a Dessau —y con Itten ya fuera del claustro— las animosidades seguirían activas en el seno de la Bauhaus (por ejemplo, en el choque entre Gropius y Hans Meyer).<sup>15</sup>

El diseño tipográfico fue también razón de disputa en 1946, en la que se conoce como «querrela tipográfica de los modernos».<sup>16</sup> Jan Tschichold y Max Bill fueron en este caso los protagonistas de un debate que tomó forma en una serie de artículos en las páginas del *Schweizer Graphische Mitteilungen*. Tschichold, referente para los tipógrafos progresistas alemanes desde los años veinte, renegó desde finales de los treinta de la radicalidad de sus influyentes tesis.<sup>17</sup> Defendió desde entonces un retorno al estilo tradicional de maquetación, al menos en lo que concierne a las obras literarias. Un joven Max Bill, molesto por el giro

10 Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996, pp. 150.

11 Philipp Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

12 Kai-Uwe Hemken, «Clash of the natural and the mechanical human in Weimar in 1922: Theo van Doesburg versus Johannes Itten, 1922», en Philipp Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts*, p. 45.

13 Más detalles sobre el papel de Van Doesburg avivando la enemistad entre Itten y Gropius en Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest/Londres/Nueva York, 1995, pp. 65-80.

14 Theo van Doesburg, «The Will to Style: The reconstruction of life, art and technology», en Hans L. C. Jaffé, *De Stijl*, Thames and Hudson, Londres, 1970, p. 148.

15 Ver: Magdalena Droste, «The Successor's Disinheritance: The Conflict Between Hannes Meyer and Walter Gropius», en Philipp Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts*, pp. 68-83.

16 Ver: Hans Rudolf Bosshard, *Max Bill / Jan Tschichold: La querelle typographique des modernes*, Éditions B42, París, 2014.

17 Las ideas tempranas de Tschichold quedaron documentadas en el artículo «Elementare Typographie» (*Typographische Mitteilungen*, Leipzig, 1925), y en su primer libro, *Die Neue Typographie* (Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Berlín, 1928). Su posterior giro hacia posiciones más conservadoras se refleja en *Typographische Gestaltung* (Benno Schwabe & Co., Basel, 1935).

del que había sido un referente fundamental para él, reaccionó contra lo que denominó una «epidemia del retorno a la antigua organización de la página»<sup>18</sup> en defensa de una estricta aplicación de la *Neue Typographie*.

El mismo patrón se repite en cada caso: dos presuntos antagonistas arguyen su primacía sobre el contrario. No creo que estos sean casos anecdóticos, sino sucesos que dan cuenta de una dinámica interna inherente a una tradición particular. Mi hipótesis de partida es que ese formato dual está ligado a un proceso de «invención de una especialidad», la disciplina del «buen diseño». Cuando hablo de la historia del diseño como la historia de un debate, entiendo el debate como una suerte de género literario, un modo de narrar, una ficción que permite articular sentidos y señalar protagonistas y antagonistas. Una herramienta con la cual un campo de conocimiento se da forma a sí mismo, en un proceso del que participan diseñadores, teóricos e historiadores. Y cuando hablo del diseño como disciplina me refiero fundamentalmente a la construcción de una profesión ocupada de dar forma a lo cotidiano (podríamos decir, la tradición nacida en la modernidad, a la cual el diseño contemporáneo sigue ligado en muchos aspectos). Me remito a este respecto a la definición que Ellen Lupton y Abbot Miller plantean en un texto que vincula la noción foucaultiana de disciplina con el diseño como ámbito de saber independiente:

Una disciplina es un rango de objetos, prácticas y datos que delimitan un campo del saber. Acoge modos de aprender y de obedecer, de conocer y de ajustarse a la norma. Los límites de una disciplina marcan no sólo lo que cae en su interior, sino también lo que ese campo excluye, lo que prohíbe.<sup>19</sup>

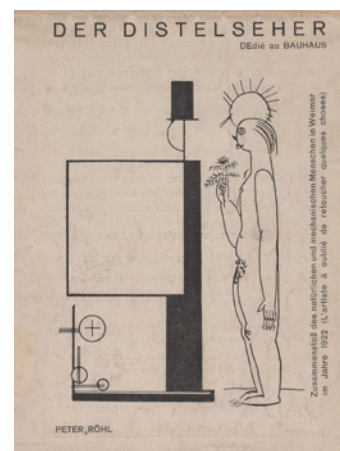
Me interesa señalar y entender cómo ese marco disciplinar se auto-construye con el debate como hilo conductor y la interdependencia que puede existir entre una profesión y las metáforas a través de las que esta se configura como tal.

## 1.2. ¿Por qué tantos debates?

¿Qué condiciones intrínsecas al ámbito disciplinar del diseño han convertido el debate en formato predilecto para relatar su historia? Como preludeo al estudio del caso, me propongo ahora explorar posibles respuestas a esta pregunta. Esto servirá además para identificar algunas de las condiciones particulares que definen al diseño como constructo disciplinar, de acuerdo con los objetivos que propuse al comienzo.

El trasfondo de la disputa es siempre el mismo, y cada cual representa un rol que ya había sido, décadas antes, interpretado por otros: Muthesius, Van Doesburg o Crouwel ponen voz, cada cual a su manera y desde su contexto particular, a un discurso del diseño que podríamos denominar «científico-objetivo»; frente a ellos Van de Velde, Itten o Van Toorn se erigen como defensores de una postura «artístico-subjetiva». La ilustración de Karl Peter Röhl «Encuentro del hombre natural y del hombre mecánico en Weimar en 1922» [FIG. 2] (en alusión a las ya referidas desavenencias entre Itten y Van Doesburg) ironiza sobre esa recurrente dicotomía. Los casos se

Fig. 2 — Peter Röhl  
Encuentro del hombre natural y del hombre mecánico en Weimar en 1922  
1922



<sup>18</sup> Max Bill, «de la typographie» [se mantiene la caja baja del original], en Hans Rudolf Bosshard, *Max Bill / Jan Tschichold*, pp. 75-90.

<sup>19</sup> Ellen Lupton y Abbot J. Miller, *Teoría visible: la escritura en el diseño gráfico. Diseño/Escritura/Investigación*, Ars Optica, México D. F., 2015, p. 66.

sucedan década tras década como el eco de un impacto primigenio ¿Dónde situar ese problemático enredo original en el cual los diseñadores llevan una centuria enzarzados? La idea de cruce entre lo artístico y lo científico me lleva de nuevo a Flusser. Tal vez ese enredo sea consecuencia de la particularidad que, según el filósofo, distingue al diseño de otras disciplinas: el haber burlado la distinción binaria en que desde Occidente se ha clasificado el conocimiento, a saber, la distinción entre artes y técnicas:

La cultura moderna, burguesa, oponía de manera tajante el mundo de las artes al mundo de la técnica y las máquinas, de tal modo que la cultura se escindió en dos ramas ajenas la una a la otra: por un lado, la científica, cuantificable, dura; y, por otro, la estética, calificadora, blanda. Esta distinción, dañina pero caduca, comenzó, a finales del siglo XIX, a pasarse de fecha. La palabra diseño saltó la zanja que existía y formó un puente. Y esto sucedió gracias a que, mediante ella, la conexión interna entre técnica y arte se hizo palabra. Por consiguiente, hoy en día diseño significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura.<sup>20</sup>

¿Confiere esto a la disciplina un carácter esquizofrénico, que le obliga a transitar en un balanceo constante entre un polo y otro? Parece que, mientras los diseñadores no dejen de pensar según esa caduca distinción entre lo artístico y lo científico, el diseño quedará abocado a esa división binaria entre dos tendencias: un enfoque metódico vs. un enfoque especulativo, los adaptados vs. los utópicos... y el debate perpetuo será en efecto la única salida posible.

Ese choque «primigenio» entre las artes y las ciencias que Flusser sitúa en el siglo XIX se puede relacionar con hechos históricos precisos. Concretamente, con el hito sobre el cual la historia canónica del diseño —aquella que, según propongo, ha sido narrada como un debate— ha situado su acto fundacional: el rechazo de William Morris de los productos industriales de su época. Mario Manieri Elia, en un texto que cuestiona precisamente la centralidad concedida a Morris por la historia del diseño escrita desde Pevsner, escribe lo siguiente al respecto de ese rechazo:

«En esta actitud, verdadera o legendaria, queda claramente perfilada la contraposición entre los dos talentos de intelectual artista de la época industrial: el integrado a los nuevos fenómenos productivos y el que contesta su efecto alienante y rechaza la época misma remitiéndose a los «valores eternos». A partir del medio siglo, la técnica de la ideología postulará una constante separación entre las dos posturas, al tiempo que los enfrentamientos menudearán, provocados obviamente por la más ideológica de ambas posiciones, en un duelo que apasionará a los historiadores, dispuestos siempre a desempolvar tales temas y predispuestos generalmente a favor de la parte agresiva y romántica, la antiindustrial.»<sup>21</sup>

Más tarde profundizaré —a través del caso elegido— en los postulados ideológicos de esos dos talentos aquí esbozados, dicho de otra manera, en los contenidos del(os) debate(s). Por ahora, he identificado ya vínculos entre un argumentario dualista y dos momentos germinales de la disciplina: la tecnofobia de Morris y el envite que conceptualmente supone la aparición de la noción de «diseño» para la distinción tradicional entre artes y ciencias.

20 Vilém Flusser, *Filosofía del diseño: la forma de las cosas*, p. 25.

21 Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 83.

Otra posible explicación al ímpetu combativo del que hacen gala los diseñadores es la estrecha relación entre el diseño moderno y las vanguardias históricas. Si los diseñadores tuviesen que elegir su lugar entre filas militares, no dudarían en posicionarse à l'avant-garde. Y si un género literario correspondiese a esta posición de choque, ese sería el manifiesto, casi siempre caracterizado por un tono agresivo y rupturista. En este sentido, el historiador Willemijn Stokvis ha llegado incluso a comparar el tono autoritario desplegado en los manifiestos del arte de vanguardia con la retórica propia de los totalitarismos políticos:

Los movimientos de vanguardia traen sus ideas como verdades absolutas, como conclusiones a las que no son posibles otras opiniones, como revelaciones de profetas o clarividentes, a las que el simple ciudadano no puede unirse y que, por lo tanto, sólo deben ser seguidos ciegamente (...) Parecía ser un eco de la fe absoluta en la visión de los regímenes totalitarios creadas alrededor del mismo periodo.<sup>22</sup>

Pero lo más interesante es que este estilo, que el autor califica de «brutal, grosero y machista», estaría sobre todo patente en aquellas vanguardias que se ocupan de cuestiones directamente conectadas con la vida cotidiana. Es decir, aquellas que sientan las bases del diseño del siglo XX:

Esto es algo que casi no se puede decir sobre Dada, cuyo objetivo principal era poner todo en el arte en riesgo (...) La imposición de ideas desde arriba, que pueden considerarse como totalitarias, puede de hecho ser señalada a ciertos grupos dentro de lo que generalmente se llama Constructivismo».<sup>23</sup>

Si la modernidad artística aprende de la retórica política más violenta, ¿qué otros lenguajes pueden haber influido en una inexperta teoría del diseño? Beatriz Colomina ha insistido en la imposibilidad de entender los tan influyentes libros de arquitectos como Le Corbusier (así como su obra) sin tener en cuenta el impacto que sobre él ejercen las revistas ilustradas modernas y la gráfica publicitaria.<sup>24</sup> En aquellas publicaciones, en cierta manera, los límites entre la argumentación teórica y la retórica publicitaria se diluyen: los discursos teóricos se empapan del lenguaje de la persuasión publicitaria —a la vez seductor e invasivo, tan cuidadosamente trabado como agresivo. Puede ser que la agresividad de algunos escritos sobre diseño (firmados por los mismos diseñadores), dé cuenta de cierta voluntad de autopromocionarse. Clive Dilnot, en «The Story of Design History», ha identificado como uno de los principales problemas de la historia del diseño una «excesiva atención a los textos de los propios diseñadores y arquitectos».<sup>25</sup> Si esto es así, ¿no se habrá contagiado la historia del diseño de los lenguajes publicitarios que, según indicaba Colomina, influyeron a su vez muchos de los textos escritos por aquellos?

Esto me lleva a cuestionar en qué medida la centralidad del debate como formato no sólo tiene que ver con la actitud de los diseñadores. El papel jugado por la historiografía merece una atención particular. La historia de la política occidental se ha relatado como un cuento de guerras, ofensivas, facciones enfrentadas, vencedores y vencidos. Individuos masculinos son siempre los gestores de este mundo explicado como campo de batalla. La historia

22 Willemijn Stokvis, «Totalitair en revolutionair denken in de avant-garde in de kunst [Pensamiento totalitario y revolucionario y la vanguardia artística]», *De Gids*, núm. 153, 1990, p. 4.

23 *Ibid.*, p. 8.

24 Beatriz Colomina, «Publicidad», en *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Cendeac, Murcia, 2016.

25 Clive Dilnot, «The State of Design History. Part I», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse*, pp. 213-217.

del arte ha imitado este modelo (que cristaliza en la idea del arte como sucesión pendular de estilos) y así también lo ha hecho una más joven historia del diseño, tal vez apremiada por la urgencia de darse forma a sí misma. Una reducción a esquemas binarios conviene al historiador encargado de resumir la complejidad de lo real en un relato sin fisuras aparentes. Contribuye así a dotar a una disciplina de una tradición coherente (sin que importen demasiado los matices abandonados en el camino). Los historiadores, según indicaba Mario Manieri Elia, se sirven de las naturales tensiones entre artistas y diseñadores para construir una historia de su campo de estudio. Los debates existen (y naturalmente deben existir), pero es la historiografía la que los convierte en hitos decisivos, en puntos de inflexión sin los cuales la disciplina sería incapaz de dar cuenta de su propia naturaleza.

Este tipo de narrativa —el de las guerras como el de los debates— tendría que ver con una concepción hegeliana del progreso histórico hacia un fin situado en un incierto momento futuro. La historia nos cuenta que las luchas siempre tienen un vencedor. ¿Quién será el vencedor del debate en que se ha convertido el diseño? Los historiadores se reservan el confesárnoslo. Entiendo que el potencial vencedor de este debate que se extiende por más de un siglo será quien dé con la adecuada definición de lo que el diseño (o más bien, el «buen diseño») ha de ser. La tesis de los unos versus la antítesis de los otros habría de resolverse en una síntesis ideal. Pero lo que tal vez subyace en esa idea no es más que un malentendido lingüístico: la construcción de un campo disciplinar en singular («el diseño») nutre la idea de que ese «diseño» ha de ser una cosa, y no una suma de múltiples cosas. Una suerte de gran acuerdo en singular (con objetivos concretos, un método acordado, unos resultados predecibles) y no una acumulación histórica de métodos, enfoques y saberes. Ese empeño que subyace en la teoría del diseño por llegar a un acuerdo estable sobre qué es el «buen diseño» explica que cualquier publicación sobre la materia comience con un intento por definir su propio campo de estudio (el diseño). Y la imposibilidad de que tal empresa sea alguna vez plenamente satisfecha no hace sino retroalimentar la discusión.

Otro de los problemas de la historia del diseño, vinculable también con la centralidad de los debates, es la reducción del campo de estudio a lo que los diseñadores importantes hacen. Clive Dilnot, en el mencionado artículo, ha puesto de relieve cómo la historia del diseño se ha limitado a documentar «la emergencia del “buen diseño” y sus instituciones»<sup>26</sup>, una labor que, en torno a los años 60, resultaba conveniente para las emergentes escuelas de diseño y una industria con creciente importancia. En el símil que aquí establezco entre la disciplina y el debate, serían diseñadores importantes quienes protagonizan sus debates: los «pioneros», los «gigantes», los «maestros».<sup>27</sup> Protagonistas masculinos que adoptan el papel que la historia y la mitología reservaban a guerreros y héroes. Junto a ellos, las cualidades de sus obras han sido aceptadas como casos ejemplares. Sin embargo, como afirma Dilnot, el hecho de que la mayor parte de edificios, objetos e imágenes que nos rodean no hayan sido diseñadas por célebres arquitectos o diseñadores profesionales ridiculiza las disputas internas de la profesión.<sup>28</sup>

26 *Ibid.*, p. 220.

27 En el propio título de múltiples publicaciones sobre diseño se sigue haciendo uso de esa retórica que presenta a los diseñadores como héroes visionarios. Desde ejemplos clásicos como *Pioneros del diseño moderno* de Nikolaus Pevsner (1936) hasta casos actuales como el *Visionarios del diseño gráfico* de Caroline Roberts (2015) o la propia edición inglesa del debate entre Crowell y Van Toorn (2015), que nos habla de «un concurso legendario entre dos gigantes del diseño gráfico».

28 Clive Dilnot, «The State of Design History. Part II», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse*, p. 245.



En resumen, partiendo de la hipótesis de que existe una interrelación entre la construcción disciplinar del diseño en la modernidad y el debate entre dos hombres que defienden posturas irreconciliables, he señalado por ahora una serie de condiciones que pueden explicar esa tendencia. En primer lugar, que el germen de esta realidad se halla en la conflictiva reunión de dos ramas de conocimiento (las artes y las ciencias) en una sola (el diseño). Históricamente, ese choque queda ilustrado en la crítica de Morris a la vulgaridad de los productos industriales. Por otra parte, la necesidad de justificar la práctica desde la teoría produce unos discursos que, de diferentes maneras y por diversas razones, se contagian de lenguajes que se caracterizan precisamente por un tono agresivo y autoritario: el discurso totalitario o el lenguaje publicitario —vinculable al uso de la teoría como herramienta de autopromoción por parte de algunos diseñadores. La historiografía no hace sino reforzar la idea del diseño como un debate y aunque el debate es un modelo útil para el historiador, la realidad está llena de matices que no caben en un esquema binario y simplificador. Algunos de los problemas particulares de la historia del diseño pueden vincularse a la asiduidad de los debates: influencia de la historia política y de una historia del arte patriarcal y centrada en individuos y grandes obras, una excesiva atención a los textos de los diseñadores y dificultad para definir qué abarca su campo de estudio.

PARTE DOS

EL DEBATE  
CROUWEL  
/  
VAN TOORN



«Unas cien personas habían acudido al Museo Fodor para presenciar una digna lucha entre estos dos pesos pesados del diseño gráfico. El público se dejó oír también en el debate, según evidencian los reiterados gritos: ¡Eso es mentira!, ¡Chorradas!, ¡Sandeces!»<sup>29</sup>

— Paul Mijksenaar

«No importa que la pasión sea auténtica o no. Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma. Nadie le pide al catch más verdad que al teatro. En uno y en otro lo que se espera es la mostración inteligible de situaciones morales que normalmente se mantienen secretas.»<sup>30</sup>

— Roland Barthes

¿Y si todo lo que importa es el espectáculo? ¿Y si, como en la lucha libre de la que nos habla Barthes, historiadores, críticos y diseñadores no buscan más que una «figuración inteligible de situaciones morales», una confrontación de roles con los que identificarse?

De cara al público, parece no haber lugar para el entendimiento. ¿Son las prácticas en correspondencia irreconciliables, diametralmente opuestas? La historia del diseño nos tiene acostumbrados a ver cómo prácticas muy diferentes son asociadas apelando a un trasfondo moral compartido por sus creadores,<sup>31</sup> mientras proyectos cuyo funcionamiento real no es tan distinto son generados desde discursos teóricamente opuestos. Que exista un cierto desacople entre teorías y prácticas es seguramente inevitable. El problema se halla en la aparente incapacidad que diseñadores o arquitectos muestran para moderar el tono y admitir que la puesta en marcha de los discursos no siempre encaja en una realidad compleja. En lugar de trabajar sobre ese margen de error inevitable, prefieren hacer gala de un lenguaje sentencioso, dejándonos como legado una tradición de debates y conflictos. La inercia del debate arrastra a las partes, incapaces de escapar de ella.

En ningún caso cuestiono la relevancia de que el diseño cuente con una base teórica y discutida por quienes ejercen la profesión. Pero me parece relevante señalar cómo si el discurso se acomoda sobre tópicos manidos y no encuentra un justo correlato en los hechos prácticos, su efecto puede ser contraproducente. Por otra parte, no niego que existan diferencias entre «humanistas» y «tecnófilos», entre «utópicos» y «pragmáticos». Sí afirmo no obstante que reducir la realidad a esa oposición binaria es engañoso, y que las coincidencias entre ambos pueden a menudo ser más de las que cabría pensar.

«Sometamos nuestros lemas profesionales a un escrutinio estricto», escribió en una ocasión György Kepes.<sup>32</sup> Siguiendo su consejo, propongo ahora revisar el debate entre Wim Crowel y Jan van Toorn teniendo en cuenta casos concretos de diseño proyectados por ambos. Si la cuestión de fondo es esa distancia entre los debates y las prácticas, este apartado se divide en dos partes. En primer lugar, presentaré brevemente a los protagonistas del encuentro y resumiré los argumentos de cada uno en el debate, según la transcripción publicada en 2015. Más tarde, ofreceré una lectura personal del mismo.

29 Paul Mijksenaar «'n Rodeo voor ontwerpers», *GVN Bulletin*, 09/02/73, s. p.

30 Roland Barthes, *Mitologías*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, p. 21.

31 Este problema atraviesa la historia del diseño escrita desde Nikolaus Pevsner. En *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (1936) Pevsner traza una correspondencia directa entre Morris y Gropius, en virtud de una supuesta ideología socialista compartida por ambos, obviando las notables diferencias entre sus trabajos.

32 György Kepes, «Function in Modern Design», 1949, en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer* 3, p. 99.

## 2.1. Los protagonistas del debate

Las vidas de Wim Crouwel y Jan van Toorn transcurren en paralelo. Ambos han sido, desde los años sesenta hasta la actualidad, valiosos representantes del diseño gráfico holandés. A esa tradición han contribuido con sus proyectos, sus escritos y su labor educativa en diversas instituciones.

### Wim Crouwel

Wim Crouwel (Groningen, 1928) es hasta el día de hoy un incondicional defensor de la filosofía del diseño moderno (si bien, en recientes entrevistas admite haber relativizado su punto de vista).<sup>33</sup> Heredero directo del diseño suizo de los años cincuenta, toda su obra constituye una búsqueda de una gramática con vocación universal a la que cualquier diseñador pudiera adherirse. En la práctica, esto se traduce en el uso de retículas meticulosamente construidas, de una gama cromática reducida, de formas geométricas simples y de fuentes como *Helvetica* o *Univers*.

En su juventud estuvo vinculado a grupos de artistas como *Creatie* y a la *Liga Nieuw Beelden*, aunque pronto se decantó por el diseño gráfico (esfera profesional que conviene diferenciar de lo artístico, de acuerdo con su filosofía). En 1963 funda el estudio *Total Design* junto a Benno Wissing, Friso Kramer y los hermanos Paul y Dick Schwarz. El mismo nombre del estudio denota ya una voluntad por hacerse cargo de proyectar un mundo totalmente diseñado, y en efecto, *Total Design* cumplió, a su manera, lo que en su día había sido un sueño de vanguardia. Esta oficina fue responsable de la renovación de la imagen de todo un país, trabajando para organismos públicos y empresas holandesas: desde la Compañía Nacional de Telecomunicaciones y Correos (PTT), para quien Crouwel y Jolijn van de Wouw diseñaron en 1977 una por entonces innovadora guía telefónica, hasta los ayuntamientos de Groningen (1969) y Rotterdam (1972), pasando por supermercados, imprentas o fabricantes de muebles. Crouwel estuvo activamente implicado en la labor del estudio hasta mediados de los ochenta.

Durante toda su carrera mantuvo además una estrecha relación con instituciones artísticas: primero diseñando catálogos y carteles para el *Van Abbemuseum* de Eindhoven (entre 1956 y 1963) y más tarde haciendo lo propio para el *Stedelijk* de Amsterdam (1964-1985), en ambos casos, bajo la dirección de Edy de Wilde. Finalmente, llegaría a dirigir el *Museo Boijmans Van Beuningen* de Rotterdam (1985-1993). Cabe destacar además su contribución al diseño tipográfico, con fuentes como el *New Alphabet* de 1967 y la *Gridnik* de 1974, encargada por Olivetti para sus máquinas de escribir (aunque nunca llegaría a usarse para tal fin).

La apreciación de su trabajo ha variado con el paso de las décadas. Aunque nunca dejó de gozar del prestigio que ganó en sus primeros años de trabajo, los contestatarios años setenta le convirtieron en foco de múltiples críticas: la de diseñadores que se revelaban contra la rigidez de su método (como Jan van Toorn o Piet Schreuders, que le criticó duramente en el acto de presentación del panfleto «Lay In – Lay Out»<sup>34</sup>) o la periodista Renate Rubinstein, que

Fig. 3 — Wim Crouwel  
1965

Fig. 4 — Wim Crouwel  
ca. 1990



33 Gabrielle Kennedy, «Wim Crouwel on his 80<sup>th</sup> Birthday», *Dutch Design News Website*, 06/05/09, disponible en <[http://www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday)> [Última consulta: 08/09/18]

34 Schreuders llegó a romper un póster de Crouwel ante el propio diseñador y el público que acudió al acto. Sobre Schreuders y su crítica a Crouwel, ver: Max Bruinsma, y Chris Vermaas, «Reputations: Piet Schreuders», *Eye*, núm. 32, vol. 8, 1999, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-piet-schreuders>> [Última consulta: 08/09/18]

35 Varias obras monográficas han sido dedicadas a Crouwel: Hugues Boekraad, y Frederike Huygen, *Wim Crouwel: mode en module*, Uitgeverij, Rotterdam, 1997; Frederike Huygen, *Wim Crouwel: Modernist*, Lecturis, Amsterdam, 2015. Con respecto a sus proyectos tipográficos, ver: Kees Broos, *Wim Crouwel: Alphabets*, BIS Publishers, Amsterdam, 2003. Sobre la historia del estudio *Total Design*: Kees Broos, *Total Design: ontwerp*, Reflex, Utrecht, 1985.

se refirió al Estilo Internacional encarnado por Crouwel como «New Ugliness». Desde los años noventa, colectivos como Experimental Jetset han reivindicado la figura del diseñador como un referente fundamental para su actividad.<sup>35</sup>

## Jan van Toorn

Jan van Toorn (Tiel, Países Bajos, 1932) aunque también prolífico en la práctica, destaca además por sus contribuciones teóricas a la materia. Aplica al diseño gráfico lo que autores ajenos al campo han formulado. Bertold Brecht, Jean-Luc Godard o Hans Magnus Enzensberger son referencias habituales en sus textos. Entiende que el diseño es un mensaje en sí mismo, y que la labor del diseñador es hacer al público consciente de ello. Más preocupado por los significados y la ideología subyacente en los contenidos que por la perfección de los resultados, su trabajo se distingue por una apariencia caótica, que pretende hacer patente la inevitable ambigüedad de cualquier soporte comunicativo. A modo de *détournement*, reutiliza a menudo imágenes tomadas de los medios de comunicación y las remezcla superponiendo niveles de información, textual o visual. Su uso de la tipografía, aunque no es descuidado, sí puede considerarse poco ortodoxo.

Sin una formación temprana en artes, trabajó hasta mediados de los años cincuenta en una imprenta, y empezó entonces a recibir algunos primeros encargos: una revista para Philips en 1964 (con la que comienza a explorar la faceta editorial de su trabajo) o un calendario para la imprenta Mart.Spruijt en 1959 (el origen de una colaboración que se extendió por más de una década). Trabajó como autónomo sin vinculación a ningún estudio, y para un espectro de clientes más reducido que Crouwel. En aquellos años, varios clientes comerciales e institucionales parecían no obstante dispuestos a ofrecer un espacio para que el diseñador experimentase e interviniese con bastante libertad en los contenidos. Sería el caso también de los museos con los que colaboró: el Museo de Beyerd en Breda (1981-1987) y, sobre todo, el Van Abbemuseum de Eindhoven (1965-1973). Desde mediados de los sesenta, reivindicó cada vez más el papel editorial del diseñador, su capacidad de estructurar narraciones visuales y de gestionar contenidos.

Gerard Forde afirma que Van Toorn «sigue siendo el Brecht del diseño gráfico»<sup>36</sup> y, en efecto, el diseñador se ha mantenido hasta la actualidad firme en la línea de investigación que emprendió en los sesenta. En 1991 fue nombrado director de la Jan van Eyck Akademie de Maastricht, una posición que aprovechó para promover investigaciones que cruzasen diseño y teoría crítica. Su trabajo, en ciertos aspectos, se puede vincular con lo que hoy llamaríamos diseño crítico.<sup>37</sup>

### 2. 2. El debate

El antiguo Museo Fodor de Amsterdam acogió una muestra sobre Jan van Toorn entre el 19 de octubre y el 3 de diciembre de 1972. Enmarcada en una serie de exposiciones dedicadas a artistas residentes en la ciudad, la muestra

Fig. 5 — Jan van Toorn  
1972

Fig. 6 — Jan van Toorn  
ca. 2007



36 Gerard Forde, «The Designer Unmasked», *Eye*, núm. 2, vol. 1, 1991, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-unmasked>> [Última consulta: 08/09/18]

37 De entre las publicaciones dedicadas a Van Toorn, destacan: Els Kuijpers, *Strategies in Communication Design: Staging and Rhetoric in the Work of Jan van Toorn*, Van Abbemuseum Eindhoven, 2014; Els Kuijpers, *AND/OR: On the Contradiction in the Work of Jan van Toorn*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013; y Rick Poyner, *Jan van Toorn: Critical Practice*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008. El diseñador ha sido además autor de varias publicaciones, en las cuales intercala textos teóricos con muestras de su trabajo y ejemplos de lo que llama «periodismo visual». Cabe destacar: *Design Beyond Design: Critical Reflection and the Practice of Visual Communication*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1998; y Jan van Toorn, *Design's Delight*, 010 Publishers, Amsterdam, 2004



Fig. 7 — Wim Crowwel y Jan van Toorn  
Cubierta del cuadernillo Fodor 8 y cartel plegado 1972

Fig. 8 — Jan van Toorn  
Cartel incluido en el cuadernillo Fodor 8 1972



fue comisariada por George Sluizer, que dispuso, de manera bastante informal, pósteres, catálogos y calendarios del diseñador, así como algunos carteles contra la guerra de Vietnam que alumnos de Van Toorn habían producido. Wim Crowwel, responsable de la gráfica del museo, se ocupa junto a su asistente Daphne Duyvelshoff de diseñar el cuadernillo de la muestra.

La cubierta del cuadernillo sigue la línea de las publicaciones de Crowwel para el Fodor [FIG. 7]: sobre un fondo anaranjado, predominan en la maqueta el logotipo del museo y el número del fascículo (el ocho en este caso), en una tipografía de inspiración digital que el propio Crowwel había diseñado (la *fodor*). El nombre de Jan van Toorn, compuesto en otra de las tipografías de Crowwel (la *Gridnik*), aparece en la mitad inferior de la cubierta. Sin embargo, fue Jan van Toorn el encargado de realizar el interior del fascículo, que quedó reducido a un póster plegado [FIG. 8], con fotografías recuperadas por el autor y un breve texto escrito a mano por él mismo:

Un objeto de diseño gráfico no debería ser visto en la pared de un museo porque el diseño del objeto cobra entonces demasiada importancia. En comparación con el contenido, después de todo, el diseño predomina como un ejercicio formal. Hay que recordar que los materiales impresos se hacen para funcionar en situaciones específicas, y es allí donde fundamentalmente se determina su significado.<sup>38</sup>

El contraste entre los enfoques de cada cual quedó así materializado en un documento gráfico. Durante el proceso de preparación de este folleto, en el cual intuimos se hizo patente la diferencia de criterio entre ambos, se decidió que se celebraría un debate público entre los diseñadores. La tarde del 9 de noviembre de 1972 tuvo lugar el encuentro, al cual acudieron varios cientos de personas, según relata Paul Mijksenaar.<sup>39</sup> Titus Yocarini, director de la organización profesional de diseñadores gráficos holandeses (Grafisch Vormgevers Nederland, GVN), hizo una grabación sonora del debate. Durante

38 Jan van Toorn, *Fodor 8: Jan van Toorn* [19 octubre-3 diciembre 1972], Museo Fodor, Amsterdam, 1972.

39 Paul Mijksenaar «'n Rodeo voor ontwerpers», *GVN Bulletin*, 09/02/73, s. p.

décadas aquel encuentro ha sido referido en entornos especializados, pero hubo que esperar a 2008 para que aquella grabación fuese recuperada, transcrita y publicada en neerlandés.<sup>40</sup> En 2015 el texto fue traducido al inglés y publicado en el volumen al que me refería al comienzo de este trabajo. Aunque la transcripción, según se indica en la introducción al texto inglés,<sup>41</sup> ha sido ligeramente abreviada (por fallos de sonido en la grabación), el texto constituye un buen punto de partida para analizar el pensamiento de sus dos protagonistas.

Si el formato «debate a dos» produce una visión polarizada de la realidad, dos listas enfrentadas pueden resumir esquemáticamente el reparto de roles que la conversación dibujó (y que la crítica posterior ha reforzado). Como punto de partida para el comentario posterior, construyo ahora una tabla en dos columnas que, a partir de las intervenciones del debate, señala las cualidades que corresponderían a cada cual, según la visión estereotipada que este formato genera.<sup>42</sup> Esta dicotomía es construido y existe sólo a nivel de los discursos, no necesariamente describe cualidades inherentes a sus prácticas (más tarde analizaremos en qué medida lo hace, fragilizando la validez de la oposición que ahora planteo). No se trata de reforzar maniqueamente la dualidad, sino de describir y reunir los términos que, a nivel retórico, son usados. En la medida de lo posible, recupero las propias palabras formuladas en el debate.

CROUWEL	VAN TOORN
ANALÍTICO	ESPONTÁNEO
PROFESIONAL	AMATEUR
OBJETIVO	SUBJETIVO
UN MÉTODO TESTADO	SIN UN MÉTODO ESTABLE
LONGEVIDAD	NOVEDAD
LARGA DURACIÓN	CORTA DURACIÓN
TECNOLÓGICO	ARTÍSTICO
APOLÍTICO	POLÍTICO
MUCHOS CLIENTES	POCOS CLIENTES
ORDEN VISUAL	CAOS VISUAL
CLARIDAD COMUNICATIVA	DESPERTAR PREGUNTAS
EL DISEÑO DA RESPUESTAS	NO SIEMPRE HAY RESPUESTAS
MUSEOS: CONTAR LA HISTORIA DEL MUSEO	MUSEOS: CONTAR LA HISTORIA DEL ARTISTA

<sup>40</sup> Frederike Huygen *et al.*, *Het debat: Wim Crouwel & Jan van Toorn*, (Z)OO producties, Eindhoven, 2008.

<sup>41</sup> Rick Poyner, «Foreword», en Frederike Huygen *et al.* *The Debate*, p. 14.

<sup>42</sup> Para una transcripción íntegra del debate, ver: Frederike Huygen *et al.*, *The Debate*, pp. 21-42.

Como si de una secuela de los debates históricos se tratase, se reproduce aquí una caracterización de personajes a la que la historia nos tiene acostumbrados: «el pragmático» y «el idealista», «el ingeniero» y «el artista», «el adaptado» y «el agitador». Cada cual asume su papel, y elabora una imagen de sí mismo vía la definición de un antagonista.

Un tema central en la discusión es la idea de «neutralidad» del diseño. Crouwel defiende que el diseño ha de ser un medio discreto, que no interfiera en la comunicación de un mensaje. Van Toorn entiende que tal propósito es imposible, y defiende un diseño que explicita su inevitable condición mediadora.

La metodología ideal de trabajo es también discutida. Crouwel aboga por un método probado, que no dé lugar a especulaciones y capaz de generar soluciones con cierto margen de originalidad dentro de un sistema predefinido. Frente a él, Van Toorn considera que cada proyecto puede requerir de un enfoque metodológico nuevo.

La relación que el diseñador debe mantener con el contexto socio-político es también central. El «integrado» sostendrá que su función es solucionar los problemas de un cliente, sin problematizar en exceso la responsabilidad que su contribución puede tener. Si no fuese así, su negocio no sería rentable. El «idealista» prefiere contar con menos posibles clientes a cambio de no colaborar con entidades ante las que, considera, sólo cabe oponerse.

Como veremos a continuación, es interesante notar cómo en más de una ocasión, los mismos reproches se reproducen en ambas direcciones.

### 2.3. Una relectura del caso. Buscando puntos de encuentro

Una vez expuestas las posiciones teóricas que defiende cada uno, parece necesario un regreso a las prácticas concretas. En línea con la puesta en escena del enfrentamiento entre ambos, toda lectura comparativa de sus trabajos ha consistido en poner de relieve las diferencias entre ellos. Y encontrarlas, en efecto, no resulta difícil. La propia publicación que en 2015 recupera el texto del debate presenta una relativamente amplia comparativa de casos de diseño.<sup>43</sup> Pero propongo hacer ahora un ejercicio distinto: relativizar la contraposición de opuestos buscando puntos de encuentro en sus proyectos. ¿Cuán lejos se puede llegar buscando aspectos comunes entre sus trabajos, en lugar de diferencias?

Hay que aclarar que se trata más de un experimento especulativo que de un intento por invalidar todo lo que se ha escrito sobre la pareja; es una comparación complementaria y no sustitutiva. Buscando similitudes no pretendo negar las diferencias, ni tampoco cuestionar el valor de las contribuciones teóricas y prácticas de los dos diseñadores. Sus visiones son todavía hoy referentes valiosos (y el pensamiento de Van Toorn en particular es ya de por sí bastante crítico con la propia disciplina).

Aún a riesgo de que la comparativa no resulte tan contundente como aquella que señala las divergencias, considero que este ejercicio puede abrir la puerta hacia nuevos criterios con los que pensar sus proyectos (más allá de

43 Frederike Huygen *et al.*, *The Debate*, pp. 105-167.



Fig. 9 — Entrada al Museo Fodor de Amsterdam

Fig. 10 — Wim Crowwel durante el debate

Fig. 11 — Jan van Toorn durante el debate

Fig. 12 — El cartelista Gielijn Escher y el diseñador gráfico e industrial Charles Jongejans entre los asistentes al debate

Fig. 13 — Edy de Wilde (director del Stedelijk Museum Amsterdam) durante el debate

Fig. 14 — René de Jong, entonces director de la Asociación de Diseñadores Gráficos Holandeses (GVN) y Jan van Toorn tras el debate

Fig. 15 — Público asistente al debate

lo que ya se ha repetido incesantemente). Por otra parte, y de acuerdo con los objetivos que marqué al comienzo de este trabajo, las conclusiones sobre el caso podrían ayudar a pensar la generalidad de la disciplina. En la primera parte de este ensayo defendí que el debate, entendido como choque dialéctico entre contrarios, es un arquetipo que produce y explica el marco disciplinar del diseño moderno. Se puede decir que el caso de los holandeses —particularmente interesante por contar con precedentes históricos similares— resume en sí mismo esa dinámica. El principio de partida para realizar la comparación que aquí propongo es que, si dos supuestos extremos comparten algo, ese algo debe ser en buena medida definitorio del constructo disciplinar que encuadra su enfrentamiento (el diseño como profesión, en nuestro caso). El debate y las piezas que reviso son la excusa que me permite apuntar hacia lo que realmente me interesa: esbozar las condiciones ideológicas que subyacen en los discursos del diseño y entender las condiciones que atraviesan los mismos.

Por otra parte, el acotar las fronteras de un ámbito de conocimiento debería evidenciar si hay posibilidades marginadas por ese encuadre disciplinar, de acuerdo con la referida definición de disciplina de Ellen Lupton y Abbot J. Miller. Desde allí será posible imaginar posicionamientos alternativos para el diseño contemporáneo, otro de los objetivos al que apunta el trabajo. Entiendo que fragilizar un esquema binario que pretende explicar totalidades es siempre una vía interesante hacia lugares inexplorados u olvidados.

Visualmente, sus proyectos tienen efectivamente poco en común (salvo coincidencias puntuales). ¿Podemos buscar parentescos entre objetos visualmente muy distintos? Propongo intentarlo. El tipo de aspectos comunes que busco en sus prácticas no son tanto de orden formal como lógicas de funcionamiento puestas en marcha en las obras, actitudes implícitas en el trabajo o modos de relacionarse con el contexto de su producción. Dicho esto, comienzo ahora a buscar esas similitudes que relativicen la tirantez del debate, y para ello defino tres niveles distintos en los que situar este experimento: rol adquirido frente a sus clientes (en concreto, en el caso de los museos de arte moderno y contemporáneo), modos de relacionarse con el público y formas de entender la noción de estilo y autoría.

## A — Relación con los museos de arte contemporáneo

WIM CROUWEL — «El diseño de los catálogos debería ser reconocible por provenir de una institución que toma una posición determinada frente al arte contemporáneo.»<sup>44</sup>

JAN VAN TOORN — «En el Van Abbemuseum queríamos hacer las cosas de otro modo. Nuestro museo no necesitaba venderse.»<sup>45</sup>

Una coincidencia sorprende a cualquiera que recorra la práctica de los dos diseñadores. Desde los años sesenta, ambos han trabajado con mucha frecuencia en el mismo tipo de proyectos y para los mismos clientes. Aunque, como vimos, el espectro de clientes de Crouwel es más amplio, no deja de ser llamativa la recurrencia con que ambos reciben el mismo tipo de encargos: la edición navideña del *Drukkersweelblad en Autolijn* (una revista publicada por la Asociación Holandesa de Impresores de Libros), catálogos y carteles para museos públicos (a menudo sobre los mismos artistas), publicaciones para la editorial Lecturis, sellos para la PTT, calendarios para imprentas, etc. Esto seguramente tenga que ver con la particular importancia que los organismos públicos holandeses concedieron al diseño, al menos hasta el giro neoliberal de los ochenta. En cualquier caso, ¿es posible que dos diseñadores afronten su práctica de manera tan radicalmente opuesta trabajando de manera habitual en el mismo tipo de proyectos y para los mismos clientes?

A este respecto merecen especial atención las instituciones artísticas. El museo es el campo de batalla del enfrentamiento entre Crouwel y Van Toorn. No sólo el debate sucede en un espacio expositivo (el Fodor de Amsterdam) y en el marco de una muestra sobre Van Toorn. Además, buena parte del trabajo de ambos responde a encargos de espacios artísticos (Van Abbemuseum en Eindhoven, De Beyerd en Breda, Stedelijk y Fodor en Amsterdam, etc.) ¿Cómo afronta cada uno su contribución al museo? La cuestión es abordada en el debate y fue el tema central de un segundo debate menos conocido entre ambos diseñadores.<sup>46</sup>

44 Frederike Huygen, *The Debate*, p. 36.

45 *Ibid.*, p. 37.

46 Ver las intervenciones en el debate a propósito de los museos en: Frederike Huygen *et al.*, *The Debate*, pp. 36-38. La cuestión fue retomada en 1978, en dos publicaciones consecutivas de la editorial Lecturis. La primera recoge un diálogo entre Jean Leering y Jan van Toorn, y fue diseñada por este último: Jean Leering y Jan van Toorn, *Vormgeving in functie van museale opdracht [El diseño al servicio del rol educativo del museo]*, Lecturis, Amsterdam, 1978. Meses después se publica la respuesta de sus homólogos en el Stedelijk de Amsterdam, diseñada por Crouwel: Wim Crouwel, Ad Petersen, Edy de Wilde, *Om de kunst [Todo sobre el arte]*, Lecturis, Amsterdam, 1978.

Nuestra tendencia inercial a explicar la realidad según esquemas binarios —y que en el diseño se manifiesta en casos como el que aquí estudio—, puede reconocerse también en los modos de entender la gestión de las instituciones artísticas. A menudo se ha hablado de dos grandes enfoques que pueden adoptar los encargados de mediar entre artista y público. Un primer planteamiento defendería la pertinencia de que un espacio expositivo presente el trabajo de un artista interviniendo lo menos posible en él. Una posición contraria, consciente de la ideología que atraviesa cualquier tipo de discurso y espacio expositivo, destacaría la imposibilidad de una mediación en algún modo neutral entre artista y público. El esfuerzo de la institución —y con ella, el de comisarios y diseñadores— se dirige entonces a visibilizar y problematizar ese rol mediador. La tensión entre estos dos modos de gestión es característica de la época, y en Holanda, se puede rastrear en dos casos concretos: el Stedelijk de Amsterdam dirigido por Edy de Wilde (1963-1985) y el Van Abbemuseum de Eindhoven dirigido por Jean Leering (1964-1973).

La época de Edy de Wilde al frente del Stedelijk supuso un importante cambio con respecto al periodo de su predecesor, Willem Sandberg. Si Sandberg entendía el museo como un espacio de escala humana, para el encuentro y la experimentación en torno al arte, De Wilde apostó por reforzar la condición institucional del espacio, adoptando un enfoque más profesional y sistemático, no tan abierto a experimentos. Con él además se creó un departamento dedicado al diseño.<sup>47</sup> De Wilde trajo consigo a Crouwel, el que hasta entonces había sido su colaborador en el Van Abbemuseum de Eindhoven, y así comenzó una fructífera colaboración que daría lugar a uno de los proyectos más emblemáticos del diseñador. Precisamente la partida de De Wilde de Eindhoven propició que Jean Leering se convirtiese en su sucesor en el cargo.<sup>48</sup> Leering, arquitecto de formación, se preocupó por buscar formas de conectar la vida del museo con las preocupaciones sociales que agitaban las calles. Impulsó exposiciones relacionadas con las disciplinas artísticas que de forma más obvia se vinculan a lo cotidiano (la arquitectura, el urbanismo y el diseño), en un momento en que pocas galerías prestaban atención a este tipo de prácticas.<sup>49</sup> Le interesaba la idea del «museo como laboratorio», y en este sentido se reconoce deudor de los planteamientos de Sandberg y Alexander Dorner.<sup>50</sup> En una entrevista realizada con Hans Ulrich Obrist afirma que su foco de interés se situaba en la renovación del proceso de exposición, y que «los catálogos deberían venir después, no ser el aspecto principal». Tal vez ese orden de prioridades dio vía libre al que durante aquellos años fue su aliado encargado de la gráfica del museo: Jan van Toorn. Un repaso por algunos de los proyectos de Crouwel y Van Toorn para Stedelijk y Van Abbemuseum respectivamente muestra bien cómo los dos modos de gestión descritos pueden traducirse en un programa de comunicación visual.

El trabajo que Crouwel realizó durante veinte años para el Stedelijk muestra ejemplarmente cómo una institución puede dotarse de una identidad fuerte y reconocible. Por ejemplo, los catálogos que acompañan a las exposiciones se conciben como fascículos de una misma serie [FIGS. 17]; sin que importen demasiado los contenidos concretos de cada muestra, prima en ellos la voz de la institución. Crouwel, de acuerdo con su filosofía estandari-

47 Frederike Huygen, en *Wim Crouwel: Modernist*, Lecturis, Amsterdam, 2015, p. 204.

48 Sobre la actividad de Jean Leering en Van Abbemuseum, ver: VVAA, *Van Abbemuseum. A Companion to Modern and Contemporary Art*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2002, y VVAA, *Collection-Art moderne et contemporain au Van Abbemuseum Eindhoven*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1995.

49 Durante sus primeros años dedicó especial atención a artistas y arquitectos de los años veinte y treinta (con exposiciones monográficas sobre Adolf Loos, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg y Tatlin, entre otros). Merecen especial mención, por su vinculación con el contexto espacio-temporal en que se produjeron, las exposiciones «City Plan Eindhoven» (1968), que planteó un nuevo plano para la ciudad y «De straat: vorm van samenleven [La calle: formas de vivir juntos]» (1969)

50 Así lo afirma en una entrevista realizada en 2002 con Hans Ulrich Obrist (en Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*, Exit, Madrid, 2010, p. 80-81).

zante, define una serie de constantes gráficas que dan forma a los catálogos: un formato casi invariable (27,5 x 18,5 mm y 27,5 x 20,8 mm desde 1968), una única tipografía sin serifa (la Univers de Adrian Frutiger), una paleta cromática reducida (aunque cambiante en cada catálogo) y una retícula que jerarquiza los contenidos. El logotipo de la institución prima sobre cualquier otra información, ocupando buena parte de la cubierta. Hay que hacer notar cómo Crouwel, pese a trabajar dentro de unos estrictos márgenes auto-impuestos, logra cierto dinamismo en el conjunto de la serie.

Van Toorn, por su parte, adopta un enfoque mucho menos sistemático. La naturaleza de cada exposición marca el programa de diseño, lo que da lugar a una identidad flexible. El estilo gráfico es informal, en ocasiones de apariencia amateur, con tipografías cambiantes, papeles baratos, textos escritos a mano y usos tipográficos poco ortodoxos. Cada nuevo catálogo se entiende como una posibilidad para experimentar con formatos, materiales y acabados, en función del artista al que estén dedicados. En los carteles [FIGS. 18-24], el nombre del museo aparece marginalmente, y no hay un logotipo reconocible, como tampoco una solución gráfica uniforme. Un caso particularmente interesante es el cartel *Chagall, etc* (1971) [FIG. 18]. Con este proyecto, Van Toorn utiliza el soporte que la institución le brinda para hacer público el coste asumido por el museo en el año anterior por la adquisición de una serie de piezas. Podría entenderse como un ejercicio de transparencia de una institución pública, con cuyo respaldo tuvo que contar Van Toorn para producir este proyecto. También podría leerse como una propuesta cercana a la crítica institucional, que ya en aquellos años se empezaba a emitir desde las instituciones artísticas. Todo lo dicho denota una voluntad de rebelarse contra una concepción institucionalizada del museo.

Sin duda, tanto los propósitos como los resultados formales del trabajo de ambos diseñadores apuntan en direcciones divergentes. Pero una lectura alternativa, quizás sólo posible desde una perspectiva actual, revela una misma lógica de funcionamiento de su trabajo que me permitiría convertir lo divergente en afín. Estos modos opuestos de entender la gestión del arte pueden verse como dos caras de una misma moneda si los situamos en su momento histórico: el de la crisis del propio museo como lugar para el arte contemporáneo en los años sesenta y setenta.

Crouwel, para bien o para mal, lidera un proyecto que podemos vincular a la mutación del museo en marca. En una sociedad tardo-capitalista, el museo incorpora mecanismos propios de la lógica empresarial y requiere, como parte de ese proceso, una identidad gráfica reconocible. No en vano, Crouwel y Total Design fueron pioneros en dar respuesta a las demandas de instituciones públicas o culturales que empiezan a pensarse a sí mismos en términos mercantiles (cuando, por ejemplo, ciudades como Groningen o Rotterdam encargan a su estudio una identidad visual), según ha señalado Frederike Huygen.<sup>51</sup> Desde este punto de vista, su trabajo es una forma de fortalecer a una institución en crisis (y como ya vimos, la época de De Wilde al frente del Stedelijk se caracterizó precisamente por un refuerzo de su estructura institucional). No es casualidad, por otra parte, que este ejercicio venga de la mano de un diseñador cercano a la estética funcionalista. Y es

51 Frederike Huygen, *Wim Crouwel: Modernist*, Lecturis, Amsterdam, 2015, p. 204.

52 Sobre cómo el diseño funcionalista se convirtió en una herramienta útil para grandes corporaciones, ver: Milton Glaser, «Some Thoughts on Modernism», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1994, pp. 43-46; y Ann C. Tyler «Shaping Belief», en Richard Buchanan y Victor Margolin (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 109.

Fig. 16 — Wim Crowel  
*Bolsa*  
 Stedelijk Museum  
 ca. 1965

Fig. 17 — Wim Crowel  
*Catálogos*  
 Stedelijk Museum  
 1966-1971



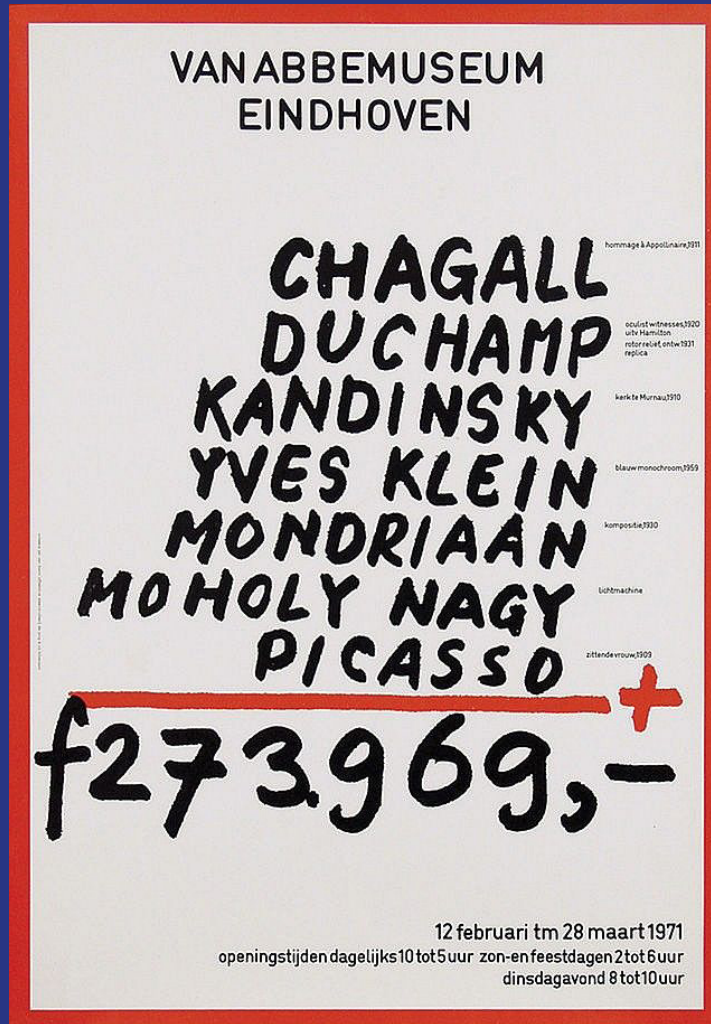


Fig. 18 — Jan van Toorn  
*Chagall, etc.*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1971

Fig. 19 — Jan van Toorn  
*Museum in motion?*  
Van Abbemuseum  
Publicación, 1979

Fig. 20 — Jan van Toorn,  
*Vijf jonge grafici*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1966

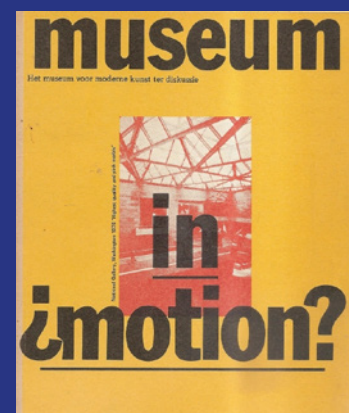
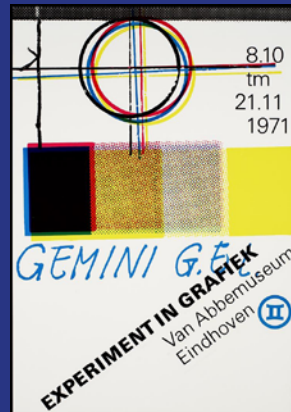
Fig. 21 — Jan van Toorn  
*Arakawa*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1967

Fig. 22 — Jan van Toorn  
*Experiment in Grafiek*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1971

Fig. 23 — Jan van Toorn  
*De Straat: vorm van samenleven*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1972

Fig. 24 — Jan van Toorn  
*5 jaarlijkse jonge kunst uit Zuid-Nederland*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1973

Fig. 25 — Jan van Toorn  
*Winkelen met Kunst*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1974



que en estos años ya estaba claro cuál era el destino de la modernidad gráfica: aquella estética geometrizable que se comienza a ensayar en las primeras décadas del siglo, pulida por los diseñadores suizos de los cincuenta, se había convertido en un estilo atractivo para corporaciones en busca de una imagen moderna, de tono progresista y anónima.<sup>52</sup> Y Holanda, esa «Gesamtkunstwerk del diseño» en palabras de Michael Rock,<sup>53</sup> fue pionera en este sentido. Desde el museo hasta la banca.

A su manera, Van Toorn da también respuesta a esa misma crisis del museo. Ante los ataques sesentayochistas a una institución anticuada y desconectada de lo cotidiano, algunos museos optarían crecientemente por acoger la crítica en su propio seno. Estamos en los años de la institucionalización de la disidencia, cuando la crítica al museo se convierte en salvavidas del mismo.<sup>54</sup> Cuando el diseñador propone utilizar un cartel para hacer públicas las cuentas del organismo, o con la falta de un programa tipificado de diseño (lo que Rick Poynor llama un «anti-house style»),<sup>55</sup> está dando respuestas a esa corriente anti-institucional. Pero, pese a todo, lo está haciendo desde dentro de la institución. No cuestiono la voluntad crítica de Leering y Van Toorn. Sin embargo, desde una perspectiva actual, no podemos obviar que la institucionalización de la crítica conlleva con frecuencia la desactivación de la misma. Rosalind Krauss describe esa conflictiva condición de las prácticas artísticas críticas en el capitalismo contemporáneo:

Mientras el artista explora una alternativa utópica (o un contrapunto) a una cierta pesadilla inducida por la industrialización, está al mismo tiempo proyectando un espacio imaginario que, si comparte en algo los rasgos estructurales de esa misma pesadilla, trabaja para producir en su receptor la posibilidad de ocupar un terreno de lo que será un nivel próximo, más avanzado del capitalismo.<sup>56</sup>

Es curioso que esa faceta contradictoria del trabajo de Van Toorn en instituciones artísticas no haya sido señalada, algo que sí se ha hecho con artistas que en esos mismos años se dedicaron a la crítica institucional.<sup>57</sup> Como la diseñadora Sheila Levrant de Bretteville ha puesto de manifiesto, el diseño es una disciplina particularmente ambigua, y en mayor medida lo es aquel con vocación social: es difícil prever si lo que uno proyecta servirá para reforzar la causa a la que el diseñador se opone.<sup>58</sup> En este sentido, podemos cuestionar si el criticismo de Van Toorn es efectivo o más bien contraproducente.

En conclusión, tanto el trabajo de Crowel como el de Van Toorn juegan un rol histórico similar en cuanto a su aportación a las instituciones culturales. Ambos, de diferentes maneras, contribuyen a convertir el museo en algo diferente a lo que era antes, creando una identidad que refuerce a una institución en crisis: la de un organismo estable (y legitimada por la estética funcionalista) o la de una institución atípica y cercana a las preocupaciones de los ciudadanos (desde una estética informal, pseudo-amateur). Inevitablemente, son testigos y partícipes de un proceso histórico que sucede a gran escala, y que podemos vincular al desarrollo de las industrias culturales. Con diferentes estrategias ambos afianzan la propensión del museo a aproximarse a las lógicas de la empresa en tiempos del capitalismo tardío. Una lógica en la cual el diseño tendrá un papel cada vez mayor en el museo.

53 Michael Rock, «Mad Dutch disease: ten proposals for a lecture on Dutch design», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 2006, p. 228.

54 Sobre los nuevos modelos institucionales en los años sesenta y setenta, ver: María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.

55 Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 38.

56 Rosalind Krauss, «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum», en *October: The Second Decade: 1986-1996*, MIT Press, Cambridge, 1997, p. 427-441.

57 Sobre crítica institucional: Alexander Alberro, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge, 2009; Andrea Fraser, «From the critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum*, vol. 44, Nueva York, septiembre de 2005, p. 278; Gerald Raunig y Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFly, Londres, 2009; Brian Holmes, «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones», *Transversal (Eipcp Multilingual Webjournal)*, 2007, disponible en <eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> [Última consulta: 08/09/18]; Hito Steyerl, «La institución de la crítica», *Transversal (Eipcp Multilingual Webjournal)*, 2006, disponible en <eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es> [Última consulta: 08/09/18].

58 Sheila Levrant de Bretteville, «Some Aspects of Design from the Perspective of a Woman Designer», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer 3*, p. 243.

## B — Relación con el público

WIM CROUWEL — «Los seres humanos se reconocen mejor en una tipografía que se basa en principios muy simples y transparentes, y que definen el tema con claridad.»<sup>59</sup>

JAN VAN TOORN — «Impones tu diseño a todos los demás y pones todo al mismo nivel. Estabas a la cabeza y ahora nuestro país está inundado por oleadas de marcas y estilos corporativos, y todo tiene el mismo aspecto.»<sup>60</sup>

WIM CROUWEL — «¡Mira el París del 68! Los carteles que hicieron eran todos obvios casos de amateurismo; ni uno sólo de ellos tiene valor alguno. Ni uno es una buena pieza de diseño que trate de transmitir una idea. Es un trabajo torpe (...) Unos buenos diseñadores podrían haber expresado el contenido con mucha más fuerza, y esto podría haber traído al movimiento un mayor éxito.»<sup>61</sup>

¿Cómo toman en consideración los dos diseñadores a sus potenciales lectores? ¿Hay un posicionamiento radicalmente distinto frente al destinatario de su trabajo? El solo análisis de sus declaraciones y escritos revela ya una actitud compartida: para poder defender la efectividad de sus propuestas, los dos tienden a obviar las condiciones que atraviesan a un público diverso y formulan aserciones que afectan a un imaginado lector ideal. Crouwel asume que su estrategia de simplificación icónica genera mensajes comprensibles por cualquiera. Van Toorn manifiesta ser más consciente de la imprevisibilidad del acto comunicativo y defiende la necesidad de reservar siempre un espacio de ambigüedad en que cada cual pueda llegar a sus propias conclusiones. No obstante, no deja de ser excesivamente iluso al conceder un ambicioso efecto político a su gráfica del extrañamiento, presuponiendo una serie de causas y efectos entre su trabajo y la actitud de sus lectores. Todos creen tener la capacidad de controlar la comunicación desde su emisión hasta su recepción. Lo que quizás se esconde tras esos alegatos deterministas es la necesidad de justificar el diseño por su contribución a lo social (independientemente de que ésta se cumpla). Veamos ahora de qué manera se traduce en la práctica esa forma de prefigurar el acto de lectura.

Escojo dos proyectos que me permiten incidir en la cuestión de la relación entre los diseñadores y los potenciales usuarios de su trabajo: el *New Alphabet* que Wim Crouwel diseña en 1967 y la serie de carteles proyectados por Jan van Toorn para el centro cultural De Beyerd de Breda entre 1981 y 1987. Dos proyectos generados en contextos diferentes y por necesidades distintas: en un caso, un proyecto experimental emprendido por voluntad propia y en el otro, de nuevo, el encargo de un organismo vinculado al arte contemporáneo. Sin embargo, creo que ambos ilustran bien el lugar desde el que el diseñador profesional se posiciona con respecto a su público. ¿Qué pretende cada uno?

El *New Alphabet* de Crouwel [FIG. 26] surge como respuesta al impacto de los primeros monitores CRT, cuya baja resolución complicaba la si-

59 Frederike Huygen *et al.*, *The Debate*, p. 39.

60 *Ibid.*, p. 29.

61 *Ibid.*, p. 35.

mulación de las formas curvilíneas de la tipografía tradicional. Motivado por esa limitación y siempre interesado por las novedades tecnológicas, Crouwel proyecta un «nuevo alfabeto» con ángulos de 90 y 45º y sin líneas curvas. Todas las letras ocupan un ancho fijo y se adaptan a una retícula ortogonal. No hay distinción entre mayúsculas y minúsculas, salvo por un trazo sobre las primeras. Crouwel aprovechó el encargo de Pieter Brattinga de diseñar un número de los *Kwadraatbladen*<sup>62</sup> en 1967 para presentar su tipografía [FIG. 27]. En el texto introductorio del folleto, el diseñador comenta cómo la producción tradicional de tipos, ricos en detalles, suponía una inversión enorme de tiempo, que podemos ahorrar con una tipografía adaptada a los nuevos medios, y afirma: «nuestros antepasados tenían tiempo de sobra, pero nosotros no».<sup>63</sup> Su intento por reducir el alfabeto a un patrón reticular es un experimento valioso e incluso visionario como caso de primitiva tipografía digital. Pero no podemos obviar que, como él mismo admitió,<sup>64</sup> este alfabeto es casi ilegible. Este *New Alphabet*, una de las pocas tipografías del mundo que requieren subtítulos según Piet Schreuders,<sup>65</sup> fue objeto de críticas y controversias durante años, y Crouwel dedicó no pocas conferencias y entrevistas a justificar su propuesta como lo que en realidad era: un experimento. Es como si la crítica y el público se resistieran a aceptar lo que este alfabeto parecía sugerirles: algo así como que debían reaprender a leer.

Los poco ortodoxos carteles de Van Toorn para De Beyerd [FIG. 28], pensados para anunciar la serie de exposiciones «Mens en ongeving [Las personas y el entorno]», ejemplifican bien su teoría del extrañamiento aplicada a la comunicación visual. Los siete carteles de la serie se componen sobre un fondo fijo, que funciona como leitmotiv de la serie: un fotograma de la actriz Sophia Loren y su hijo [FIG. 29]. Sobre este inesperado motivo, interviene con nuevas fotografías, escritura manual y referencias a la exposición. Logra así crear una continuidad entre las piezas, un discurso interno al proyecto (algo que, por cierto, no dista tanto de la voluntad homogeneizadora que defendía Crouwel en sus catálogos para el Stedelijk). Con este gesto warholiano parece querer evidenciar la capacidad con que los medios de comunicación inventan celebridades (aunque el sentido queda en cualquier caso abierto a la interpretación). La superposición caótica de capas de información genera un soporte tan atractivo como confuso, ante el cual el diseñador prevé un esfuerzo interpretativo por parte del lector. Extrañado por esta dificultad de interpretación, los lectores habrían de tomar conciencia de la artificialidad del medio y de la capacidad mediadora del diseñador, normalmente camuflada (aunque como Rick Poynor ha señalado, no queda claro si lo que aquí logra Van Toorn es presentar la exposición, ofrecer un comentario al margen de ésta, o participar de la misma alienación que pretende criticar).<sup>66</sup> En cualquier caso, es evidente que el diseñador espera en su público una complicidad, una voluntad de aprender a leer su críptica gramática, en un sentido similar al que señalaba anteriormente respecto a Crouwel.

Encuentro aquí un rasgo característico implícito en la configuración del diseño como esfera profesional cerrada: el diseñador se entiende a sí mismo como una figura casi profética que produce modos de leer. Su relación con el usuario es vertical, de imposición desde arriba. Subyace en ambos

62 Los *Kwadraatbladen* son una serie de publicaciones promovidas por la imprenta Steendrukkerij de Jong & Co. entre 1955 y 1974. Deben su nombre («Papeles cuadrados») al formato en que se producían (25 x 25 cm). Pieter Brattinga, editor de la revista, invitaba en cada número a un diseñador gráfico o artista, que podía proponer su propio tema en relación con el diseño, las artes plásticas, la literatura, la arquitectura o la música. Tuvieron la oportunidad de hacerlo, entre otros, Marc Chagall (1956), Richard Buckminster Fuller (1958), Dieter Roth (1964) o Willem Sandberg (1968). El objetivo de la imprenta era experimentar con técnicas y usar las publicaciones como reclamo comercial. Sin embargo, la revista se convirtió en un espacio ideal para visualizar diferentes visiones del diseño y generar debates al respecto (de manera que muchos números pueden entenderse como una respuesta a otros anteriores). Ver: Wim Crouwel *et al.*, *Kwadraatbladen: a series of Graphic Experiments*, Unit Editions, Londres, 2012.

63 Wim Crouwel, *New Alphabet: An Introduction for a Programmed Typography*, Steendrukkerij de Jong & Co., Hilversum, 1967, p. 2.

64 En el propio cuadernillo de presentación del *New Alphabet*, Crouwel escribe: «El poco convencional alfabeto que se propone aquí constituye sólo el primer paso en una dirección que podrá desarrollarse en futuras investigaciones» (Wim Crouwel, *New Alphabet*, p. 2.)

65 Sarah Owens, «Electrifying the alphabet», *Eye*, núm. 62, vol. 16, 2006, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/electrifying-the-alphabet>> [Última consulta 09/08/18].

66 Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, p. 113.



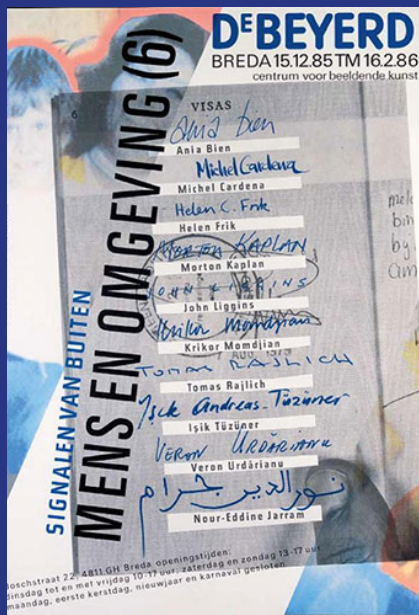
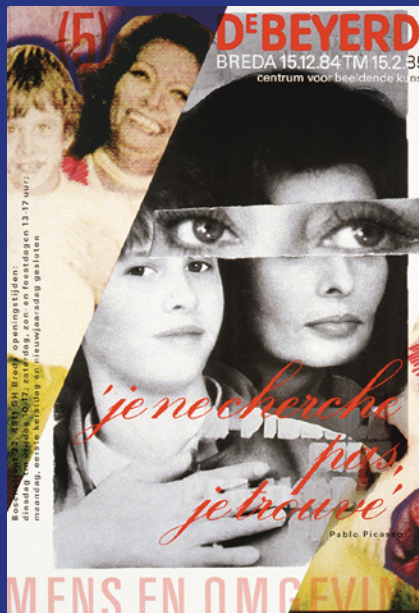
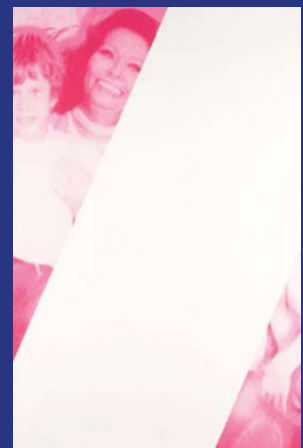


Fig. 28 — Jan van Toorn  
Mens en Omgeving  
(carteles 1-6 de la serie)  
De Beyerd, Breda  
1981-1986

Fig. 29 — Jan van Toorn  
Mens en Omgeving  
(placa de impresión base para toda la serie)  
De Beyerd, Breda  
1981



casos una voluntad de producir un lenguaje y esperar que el ciudadano, como quien acepta un reto, se implique en descifrarlo. El valor que esto puede aportar a la sociedad es innegable, pero no por ello está de más cuestionarse si la profesionalización del diseño desde el siglo XIX no conlleva una progresiva desposesión de la capacidad que la ciudadanía posee para producir, modificar y conservar sus propios lenguajes. Massimo Vignelli, conocido defensor de los principios modernistas, confirma la beligerancia con que el movimiento moderno afrontó a su público: «se me formó para creer que, como diseñador, tengo la responsabilidad de mejorar el mundo a nuestro alrededor (...), de luchar y oponerme a lo trivial, lo kitsch y a todas las formas de subcultura que contaminan visualmente nuestro mundo».<sup>67</sup> Esta misma mentalidad queda patente en la intervención de Crouwel en el debate a propósito de los carteles producidos en el mayo francés: «obvios casos de amateurismo; sin valor alguno».<sup>68</sup> Una de las grandes contradicciones del diseño en la modernidad es su supuesta voluntad de diseñar «para una mayoría» mientras fuerza un distanciamiento respecto a los repertorios en que esa mayoría social es capaz de reconocerse. Dieter R. Winkler comenta cómo para la Bauhaus «el público se convirtió en un participante reticente e incomprendido, culpado por su carencia de una perspectiva sofisticada y de un criterio de valoración estética», lo cual daría pie a un diseño «igualmente remoto a la percepción del público».<sup>69</sup>

En su propia denominación, el *New Alphabet* ilustra esa idea de forma literal (aunque la reacción defensiva del público tiene más que ver con un malentendido anecdótico que con una verdadera voluntad del diseñador por imponer un nuevo alfabeto). Sin embargo, el alejamiento de los lenguajes del público es un rasgo que, de forma menos obvia, sí está patente en toda la obra del holandés. Me centro ahora en otras piezas de Crouwel: un cartel para la exposición *Het hollandse stilleven. 1550-1950* (1957) y otro para una muestra de Dubuffet (1969). Como de costumbre, son propuestas gráficamente impecables, con una composición estudiada, austera y elegante. Llama la atención en estos casos cómo el diseño se impone al propio contenido de fondo (la obra de Dubuffet, manifiestamente anti-racionalista o el bodegón holandés). En cualquier caso, ¿puede hacerse extensible a trabajos como éstos la crítica de Winkler a la Bauhaus? En buena medida, sí. Aunque entre aquella temprana modernidad y el Estilo Internacional de posguerra, al cual podemos vincular a Crouwel, hay que marcar ciertas distancias: la novedad del lenguaje promovido por la Bauhaus conllevaba al menos cierta intención democratizadora. Pero en los años setenta, si bien esa estética funcionalista está ya asimilada por parte del público, su capacidad de trascendencia social es cuestionable. Al contrario, más que un lenguaje para el reconocimiento colectivo, me atrevo a decir que el diseño funcionalista convertido en puro estilo funciona ya en estos años como un filtro de buen gusto. El refinamiento de los mencionados carteles no resultará con probabilidad elocuente más que a una élite de conocedores, de por sí interesada por el diseño. Perdida la intención de promover un cambio social, el diseñador racionalista se convierte en embellecedor del entorno, reafirmando por partida doble el rechazo de lo vernáculo que Winkler identifica ya en la Bauhaus. Es ahora el encargado de marcar

67 Massimo Vignelli, «Long Live Modernism», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer*, p. 52.

68 Frederike Huygen *et al.*, *The Debate*, p. 35.

69 Dietmar R. Winkler, «Morality and Myth: The Bauhaus Reassessed», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer*, p. 39.

patrones de gusto a un público dispuesto a consumirlos. En una entrevista reciente, Crouwel retrata la distancia que en décadas anteriores separaba al diseñador y a la ciudadanía: «El problema [del diseño moderno] es que a la gente común no le gustaba; estaba muy lejos de su visión romántica de lo que una vivienda habría de ser. Era demasiado revolucionario. La gente vivía todavía en casas sobre-decoradas con pesadas cortinas y tapices, todo lo contrario de lo que este estilo representaba».<sup>70</sup>

¿Está esa tendencia elitista de algún modo también patente en posturas críticas como la de Van Toorn? Quizás algo, más de lo que pensamos. Los calendarios que durante años diseñó para la imprenta Mart.Spruijt constituyen un intento más del diseñador por elevar la conciencia crítica de sus usuarios.<sup>71</sup> Como en los mencionados carteles para De Beyerd, la idea es que introduciendo imágenes inesperadas en un contexto cotidiano, el espectador tomará conciencia del poder que el diseñador tiene para modelar los espacios de su rutina. En el mismo año del debate, Van Toorn propuso un calendario repleto de imágenes de prensa de políticos y personajes mediáticos, así como de ciudadanos anónimos (en este caso, tomadas por su asistente, Geert Jan Dusseljee). [FIGS. 32-35] Pasando por alto aquello que el público podría esperar de un calendario, el diseñador prioriza su propia agenda para ofrecer un comentario social (en este caso, sobre la manera en que las imágenes mediáticas configuran nuestra visión de ciertos grupos identitarios). El diseño se aleja de los ordinarios —pero fundamentales— problemas cotidianos, como los que satisface un calendario, para adoptar una posición crítica. Una reflexión de Ellen Lupton a propósito de William Morris puede llevarnos a pensar que, en efecto, este tipo de posicionamientos críticos manifiestan también un distanciamiento elitista respecto a los intereses del público, un distanciamiento que se retrotrae a los orígenes de la disciplina según su historia canónica:

La creencia en una distancia entre el diseño y lo cotidiano fue uno de los principios de la modernidad, que situó una frontera entre la cultura de consumo y una vanguardia crítica. Así, William Morris diseñó objetos que se posicionaban contra la ética maquinista de su época (...) Inició el ideal moderno del diseñador-como-crítico, una figura que se sitúa al margen del mercado y presenta visiones alternativas. El diseñador-como-crítico no es una extensión obediente del marketing, sino que aspira a ir más allá de lo que la gente ya quiere, para enseñarles a querer algo mejor. Su elevada misión lleva consigo, sin embargo, una actitud elitista hacia el público. El diseñador es un experto cultural que ocupa una posición de superioridad.<sup>72</sup>

Aunque las intenciones son buenas, y los experimentos llevados a cabo por diseñadores como Van Toorn valiosos, este tipo de prácticas corren el riesgo de no interesar finalmente más que a otros diseñadores (tal y como indicaba a propósito del depurado trabajo de Crouwel). Por otra parte, cabe cuestionar en qué medida los soportes elegidos por Van Toorn —calendarios, sellos o carteles de museo— son los más adecuados para lanzar un comentario social y concienciar políticamente. Promover una reflexión crítica sobre el poder de las imágenes mediáticas en nuestro cotidiano es necesario. Pero tratar de imprimir esa crítica en todo producto del día a día dará lugar

70 Gabrielle Kennedy, «Wim Crouwel on his 80<sup>th</sup> Birthday», *Dutch Design News Website*, 06/05/09, disponible en <[www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday)> [Última consulta: 08/09/18]

71 El calendario de 1972/1973, tal vez uno de los más emblemáticos, fue reimprimido en 2012: Jan van Toorn, *Kalender 1972>2012*, De Ruimte, Amsterdam, 2012.

72 Ellen Lupton en «Low and High: Design in Everyday Life», en Michael Bierut *et al.*, *Looking Closer*, p. 105.



Fig. 30 — Wim Crouwel  
*Het hollandse stilleven*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1957

Fig. 31 — Wim Crouwel  
*Jean Dubuffet*  
Van Abbemuseum  
Cartel, 1960



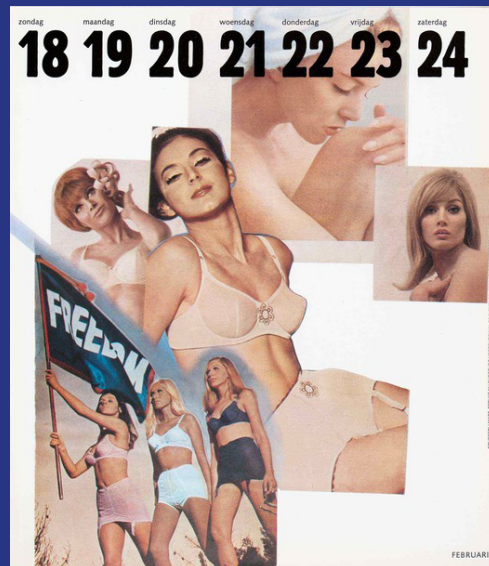


Fig. 32 — Jan van Toorn  
*Calendario 1972/73 (Gente)*  
 «Mujeres de Amsterdam»  
 (mayo/junio de 1972)  
 Mart.Spruijt  
 1972

Fig. 33 — Jan van Toorn  
*Calendario 1972/73 (Gente)*  
 «Políticos» (julio 1972)  
 Mart.Spruijt  
 1972

Fig. 34 — Jan van Toorn  
*Calendario 1972/73 (Gente)*  
 «Angela Davis» (octubre 1973)  
 Mart.Spruijt  
 1972

Fig. 35 — Jan van Toorn  
*Calendario 1972/73 (Gente)*  
 Publicidad (febrero de 1973)  
 Mart.Spruijt  
 1972

a entornos difícilmente habitables, si no hacen más que recordarnos el empobrecimiento de experiencia que la sobreexposición a estímulos visuales produce en nuestras subjetividades.

En lo relativo a esa conflictiva discordancia entre diseñadores «de élite» y los productos que triunfan entre las masas, resulta clarificador el artículo que el crítico Gert Selle escribe en 1983 a propósito de la exposición «Genial Design of the 80s: Objects of Desire and Daily Use».<sup>73</sup> El autor señala allí una serie de cuestionables tópicos que giran en torno a la figura del «diseñador progresista», y que, según lo expuesto, son aplicables tanto a Crouwel como a Van Toorn. Fundamentalmente, critica la idea del diseñador como protector del usuario, que con un didactismo autoritario se empeña en habituar al público a un gusto mejor, en liberarlo del kitsch, marcando el modo en que este ha de tratar con los objetos y apreciar la belleza de los mismos. Selle contrapone el diseño de grandes autores con aquel que encaja con las preferencias de una mayoría. Los primeros gozan de aparecer en los libros de historia, pertenecer a asociaciones y, añadiría yo, participar en debates. Pero, en muchos casos, no podrán presumir de haber logrado que sus productos lleguen a interesar a una mayoría del público.

Richard Buchanan coincide en señalar la falta de respuesta del público tanto frente a un diseño de voluntad radical, como ante aquel excesivamente refinado:

Irónicamente, los diseñadores que creen estar avanzando nuevos estándares culturales o estar retando al imaginario colectivo de maneras constructivas tienen relativamente poca autoridad entre las audiencias masivas. Sus diseños con frecuencia parecen hostiles e intimidatorios, o son tan sutiles que pasan desapercibidos (...) Es el caso del diseño más vanguardista, cuyo trabajo representa una ética de vivaz, indisciplinada e inteligente imaginación, pero que carece de la virtud o fiabilidad juzgado por los estándares de las masas (...) Es también el caso de diseñadores cuyo diseño es tan modesto y no-intrusivo que pasa desapercibido (...) Los diseñadores de vanguardia a menudo ignoran el problema o lo contrarrestan cultivando una ética excéntrica que busca llamar la atención de una limitada audiencia de *trend-setters* (...) Sin embargo ambos grupos siguen forcejeando con el problema de la moral y la virtud, y en un debate cultural a mayor escala, son seguramente las voces menos convincentes.<sup>74</sup>

Así que, en cierto modo, los presuntos extremos se encuentran de nuevo. Tanto uno como otro se adhieren a una tradición que, mientras dice trabajar con vocación social, se distancia notoriamente del público mayoritario, de sus intereses, de sus gustos, de sus lenguajes. Aunque lo dicho no invalida el interés de propuestas como las de Crouwel y van Toorn, no está demás tener presente que ambas se mueven en realidad en un circuito de no muy largo alcance: un circuito que discurre en paralelo al de las situaciones cotidianas de una mayoría social.

73 Gert Selle, «There Is No Kitsch: There Is Only Design!», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse*, pp. 55-66. La exposición a la cual se refiere Selle en su artículo es «Genial Design of the '80s: Objects of Desire and Daily Use», celebrada en el IDZ (International Design Center) de Berlín entre el 22 de abril y el 29 de mayo de 1983.

74 Richard Buchanan, «Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, p. 102.

## C — Autoría y estilo propio

JAN VAN TOORN — «No quieres afectar el contenido con el que trabajas, y esa es la razón por la que siempre diseñas del mismo modo— esto es lo que pienso que pasará con tu trabajo en un tiempo. Dando la misma solución de diseño en todas las situaciones, produces un trabajo muy uniforme, en el que todo sentido de identidad se pierde.»<sup>75</sup>

WIM CROUWEL — «Un diseño subjetivo lleva a resultados que, en mi opinión, son igual de pretenciosos, o incluso uniformes, excepto que su validez es de corto plazo (...) Después de todo, la comunicación de muchos de los organismos para los que trabajas tiende a ser bastante similares.»<sup>76</sup>

La acusación de practicar un estilo demasiado personal se reitera en ambas direcciones y subyace como trasfondo a varias de las cuestiones tratadas en el debate. Van Toorn diría que el estilo de Crouwel es tan fuerte que absorbe y reduce a un mismo lenguaje todo contenido. Crouwel lo discutiría, apelando al mito de la «neutralidad» de su estilo racionalista y criticaría en su adversario lo mismo: el que su voz personal está más presente de lo que debería en sus proyectos. ¿Tiene uno más razón que otro? ¿Es realmente más discreta la voz de uno de los dos?

Es cierto que la estética de Van Toorn reproduce en mayor medida los clichés asociados al diseñador-autor postmoderno, según autores como Rick Poynor los han descrito.<sup>77</sup> En carteles como *La lutte continue* (1989) o *Nouveau salon des cent: hommage à Toulouse Lautrec* (2001) (Figs. 39-40) incluye recortes de prensa (e incluso fotografías de sí mismo), hace gala de un gusto feísta en la selección de tipografías, introduce escritura manual, cita sin miedo estilos históricos, crea un aspecto de espontaneidad amateur y compone de forma intuitiva, sin retícula.

Pero ¿está la voz de Crouwel en tanto que autor menos presente en sus diseños? Si observamos tipografías como *catalogue*, *Stedelijk*, *Vierkant*, *Fodor* o *Gridnik* [FIGS. 36-37] advertimos que todas parecen acuñadas por la misma mano, como si un mismo molde las hubiese acuñado: ese molde es, en efecto, la retícula. Durante décadas, Crouwel —apodado por muchos «Mr. Gridnik»— ha defendido la pertinencia de utilizar un patrón geométrico ortogonal como principio de diseño (que llega a convertirse incluso en tema central de carteles como «vormgevers» de 1968). Crouwel ha logrado demostrar la versatilidad de este estricto recurso gráfico (y no sólo en la teoría, sino fundamentalmente en la práctica). Pese a la variedad de soluciones formales posibles, el uso incondicional de la retícula inevitablemente concede a su obra un tono muy reconocible (y en el caso de las mencionadas tipografías, puede resultar insufrible, al menos desde un punto de vista de su legibilidad). Y es que, aunque el discurso del diseño funcionalista quiera incidir en el valor neutral de este recurso, creo que se trata de una fórmula no menos aleatoria que otras. Se convierte así en un sello personal de los autores que la utilizan de forma sistemática como punto de partida. Dando la vuelta al argumento de funcionalistas como Crouwel, me pregunto si hay un gesto mayor de autoría que imponer ese estilo a cualquier contenido con que se trate.

75 Frederike Huygen *et al.* *The Debate*, p. 26.

76 *Ibid.*, p. 30.

77 Rick Poynor, «Authorship», en *No more rules: Graphic Design and Postmodernism*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 118-147.

architype catalogue outline

architype catalogue solid

architype fodor

architype stedelijk

architype vierkant

A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R S T U  
V W X Y Z a b c d e f g  
h i j k l m n o p q r s t u  
v w x y z & @ ? ! £ \$ €  
1 2 3 4 5 6 7 9 0 æ ŷ

Fig. 36 — Wim Crouwel  
*Catalogue/Fodor/  
Stedelijk/Vierkant*  
Tipografias

Fig. 37 — Wim Crouwel  
*Gridnik*  
Tipografia, 1974

Fig. 38 — Wim Crouwel  
*Vormgevers*  
Stedelijk Museum  
Cartel, 1968





Fig. 39 — Jan van Toorn  
*La lutte continue*  
Cartel, 1989

Fig. 40 — Jan van Toorn  
*Nouveau salon des cent: hommage à Toulouse Lautrec*  
Cartel, 2001



Que los dos se acusen mutuamente de tener un estilo demasiado fuerte es una forma de negociar con otra de las contradicciones de los discursos del diseño moderno: el mito de un diseño «sin autores». Según señala David Watkin, los arquitectos y diseñadores prefieren a menudo verse como reveladores de un impulso que está en el inconsciente social (una suerte de *Zeitgeist*) que como portadores de un estilo personal<sup>78</sup> (pues eso supondría admitir aquello que he señalado anteriormente: que el diseño inventa e impone lenguajes a un público al que le son ajenos). Así, a lo largo del siglo XX, mientras la presencia del diseñador se palpa en cada vez más lugares de lo cotidiano, la retórica del diseñador-invisible se convierte en una suerte de refugio común. Ejemplo de ello es Crouwel, quien apela a una supuesta discreción en su trabajo pese a haber dejado su sello en la identidad de buena parte de las instituciones y empresas holandesas durante décadas. Esta tendencia explica que en la contestación postmoderna al Estilo Internacional surgiese la idea del diseñador-autor a la que me refería antes (una idea que parece sugerir que diseñadores como Van Toorn son «más autores»).

Es esta una buena ocasión para unir los supuestos extremos una vez más, poniendo de relieve que tanto el mito de la no-autoría como la idea del diseñador-autor son dos fórmulas complementarias que sólo evaden una pregunta más fundamental: ¿es que acaso es posible un diseño sin autores? Si el debate, según he defendido, es el formato preferido por los diseñadores es porque, precisamente, todos quieren ver reconocida su autoría como la más válida de todas. Sin un interés común por afirmar la autoría propia, no habría enfrentamientos. Crouwel y Van Toorn comparten, en definitiva, el ser dos hombres que aspiran a ser reconocidos como visionarios o pioneros, en una comprensión del diseño gráfico como disciplina de vanguardia. A su manera, reproducen el temperamento del artista romántico, orgulloso defensor de un estilo propio. Guy Julier explica cómo muchos diseñadores convierten su trabajo para clientes comerciales en piezas de autor al publicarlas en cuidadas ediciones sobre su vida y obra, envolviendo en alto diseño la pátina de baja cultura.<sup>79</sup> El hecho de que durante décadas el trabajo de Crouwel y Van Toorn haya sido coleccionado, fetichizado y convertido en objeto de múltiples exposiciones y publicaciones demuestra no sólo el valor de sus contribuciones, sino también hasta qué punto, tanto uno como otro, son diseñadores con una voz autoral propia y fuerte.

#### 2.4. Conclusiones. Herederos de una misma tradición

Wim Crouwel y Jan van Toorn han admitido en múltiples ocasiones que sus grandes referentes se encuentran en principios de diseño formulados en las décadas de los veinte y treinta, en especial en la rica tradición de la gráfica holandesa. Los presupuestos ideológicos del diseño moderno están presentes en los discursos de ambos, aunque cada cual los interprete a su manera o ponga el acento sobre unos aspectos o momentos particulares de esa tradición. El análisis de casos prácticos concretos y de su funcionamiento en contextos reales, ha revelado de qué maneras ambos son, en muchos aspectos

78 David Watkin, *Morality and Architecture*, Clarendon Press, Oxford, 1977, p. 3.

79 Guy Julier, *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 116.

de fondo, herederos de las mismas virtudes y los mismos vicios. Son estas virtudes y vicios los que me proponía identificar como definitorios del ámbito disciplinar del diseño moderno.

Pese a todo lo dicho, se constata que las diferencias entre ambos son a muchos niveles ineludibles: en efecto, sus obras se proyectan con intenciones distintas y despliegan lenguajes formalmente divergentes. No obstante, con este experimento que proponía buscar coincidencias operativas entre sus trabajos hemos dado con lecturas paralelas que no habían sido exploradas, aportando nuevos focos de atención que debilitan la idea de un antagonismo irreconciliable. Hemos identificado ciertas fisuras de la oposición maniquea que el formato «debate» produce.

En conclusión, la función del trabajo de ambos subordinado a un cliente es similar, aunque se manifieste en resultados distintos. Dotan a instituciones como museos de una identidad fuerte hecha a medida, que refuerza a esas mismas instituciones en crisis. Y el museo, apoyado en el diseño, se aproxima a lógicas propias del mercado. Su posición frente al público es también parecida. Los dos asumen el rol de diseñador progresista o visionario que recurre a un discurso social para disimular lo mucho que su praxis se distancia de los gustos, intereses y lenguajes de sus usuarios. Producen nuevos lenguajes que, en la práctica, interpelan fundamentalmente a un público experto. Cada uno tiene un estilo muy personal, una voz fuerte en tanto que autor (aunque les cueste admitirlo). Esto explica que sus proyectos comerciales sean tratados como piezas de museo y publicados en catálogos y permite entender además que los debates se hayan convertido en un formato predilecto para la disciplina.

Si, en el fondo, ambos son herederos de una misma tradición, ¿a qué se debe la disputa? ¿Son como parientes debatiéndose por una misma herencia? Para cerrar este análisis de lo que finalmente no parece ser sino una riña entre hermanos (a la vez que un formato de definición disciplinar), recupero las palabras conciliadoras de Jorn Eitzhold, escritas a propósito del conflicto entre los fundadores de la Escuela de Ulm y los situacionistas:

Tal vez no necesitamos para nada decidir entre los herederos legítimos (...) Tal vez las guerras de sucesión pueden en algún momento cesar, aquellas que sólo suceden entre hermanos y cuyo objetivo es disputar la pureza de la herencia (...) Tal vez es posible heredar impuramente, no sólo de un padre, sino de muchos padres, y de los hermanos también, e incluso más de las madres, hermanas, amigas, los muertos, los vivos, los animales, las cosas (...) Tal vez entonces, la extenuante época de los hermanos que luchan por su herencia habrá terminado.<sup>80</sup>

80 Jorn Eitzhold, «Honoring the Dead Father: the Situationist as Heirs to the Bauhaus», en Philipp Oswalt (ed.), *Bauhaus Conflicts*, p. 167.

# PARTE TRES

## OTRAS VOCES PARA UN DEBATE INCONCLUSO



Hasta ahora, el estudio del caso de los holandeses ha impulsado un viaje retrospectivo hacia la historia de una disciplina. Pero lo interesante de este debate setentero no es sólo que condense en sí las idas y venidas de una tradición secular. Además, su relativa cercanía con el momento actual me permite proyectar el caso hacia el día de hoy, usarlo como engranaje entre aquella tradición y el presente, de acuerdo con el último de los objetivos que planteé al comienzo de este estudio. Abordar la situación del diseño contemporáneo en toda su complejidad excedería los límites de este trabajo, pero no quisiera cerrar este texto sin al menos volcar en la actualidad las conclusiones ya formuladas a propósito de la tradición. Me limitaré aquí a esbozar algunas líneas de reflexión que quedan abiertas para futuras investigaciones.

Con Vilém Flusser, empecé hablando del diseño como «engaño». Si el tramposo diseño del siglo pasado se contaba como una refriega verbal, hoy parece como si el debate hubiera pasado a las manos: aquel «engaño» ha devenido «delito». «Fíjate bien en lo que desees, porque podría cumplirse, de una forma perversa», nos recuerda Hal Foster:<sup>81</sup> en el capitalismo global, la deriva histórica de aquel proyecto vanguardista que buscaba insertar lo artístico en lo cotidiano asusta. Incluso el diseño gráfico holandés, tradicionalmente fructífero y propositivo, da muestras de declive décadas después del debate, según Rick Poynor ha argumentado.<sup>82</sup> Ante esta tesitura, ¿cómo pueden los diseñadores posicionarse hoy respecto a esa tradición de debates, conscientes de la deriva histórica en que estos han desembocado? ¿Qué nuevos modos y contextos de trabajo ocupan o pueden ocupar (si es que desean hacerlo)? No hablo necesariamente de tomar partido por una de las partes, sino de posicionarse en relación al formato mismo (con todo lo que ese formato conlleva). Como ya he aclarado, la crítica que he realizado no se dirige a las estrategias de Crouwel o Van Toorn en particular, sino a un discurso beligerante que presenta dos enfoques como opuestos, camufla los puntos en común y monopoliza las posibilidades de acción, excluyendo en ese proceso posibilidades otras.

Siguiendo la metáfora que ha estructurado este trabajo, planteo para terminar tres posibles vías en que el diseño contemporáneo puede situarse en relación al «diseño como debate», esa forma de construir disciplina que he planteado hasta ahora. Cuando un debate parece no tener fin, la solución puede pasar por plantearlo en nuevos términos o en cuestionar la estructura misma del debate. Así, las tres actitudes que imagino son: perpetuar el debate, relativizar las polaridades en búsqueda de una tercera vía dentro de los límites del debate y, finalmente, buscar posiciones fuera del debate. Hay que entender estas tres posibilidades como planteamientos simbólicos, como escenarios imaginables y no como categorías estancas; los marcos que imagino son flexibles. Seguramente, es imposible identificar casos que se ajusten únicamente a uno de los patrones. Quizás cada práctica de diseño hoy contará con rasgos de cada una de las tres posibilidades. No obstante, considero que la distinción entre estas vías puede ser de utilidad en el intento por cartografiar posibles actitudes en el diseño. Esta propuesta puede servirnos en dos sentidos. Primero, como esquema sobre el que situar prácticas del presente, como un método para comparar casos concretos. En segundo

81 Hal Foster, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004, p. 19.

82 Poynor, Rick, «Agency or Studio? The Dutch Design Dilemma», *Design Observer*, AIGA, 12/16/10, disponible en <designobserver.com/article.php?id=23288> [Última consulta: 08/09/18].

lugar, como una metáfora a través de la cual pensar caminos para el futuro, aún no explorados.

### 3. 1. Perpetuar el debate

¿Qué diseñadores perpetúan inercialmente el diseño-debate? ¿Qué significa hacer tal cosa? Supondría cumplir aquellos rasgos que he identificado como comunes a Crouwel y Van Toorn, tanto en el uso de los discursos como en el modo de acometer las prácticas. Tiene más que ver con una actitud que con un tipo de diseño en particular. Implicaría seguir apostando por una idea del diseño en singular o por un programa con vocación unidireccional, poco abierto al diálogo y con cierta tendencia a minusvalorar enfoques alternativos. Tal vez algo así como lo que el propio Wim Crouwel dice echar en falta en el panorama del diseño actual:

Nadie busca lo universal ya (...) quiero ver cuál es la próxima gran idea y menos de este adaptarse convenientemente a las circunstancias (...) Todavía creo que la gente necesita ideas bien claras que puedan seguir, que les ayuden a creer en algo. Me gustaría presenciar el nacimiento de un gran nuevo estilo, una dirección en la que podamos buscar nuevas soluciones.<sup>83</sup>

Si el *diseño-debate* se caracteriza por un insuficiente ajuste entre los discursos y las prácticas, perpetuar el debate significa sostener la grandilocuencia de los discursos sin preocuparse por la desconexión entre estos y los efectos reales de las prácticas. Se manifiesta en un uso acrítico de esos tópicos que entusiastamente se vienen reformulando (y banalizando) generación tras generación y en un abuso de aseveraciones categóricas que funcionan más como herramienta de márketing que como expresiones de una posición teórica ante el trabajo propio. Bastaría con visitar la web de unos cuantos estudios contemporáneos de diseño para identificar este tipo de *statements*.

Según la actitud que identifiqué como compartida por Crouwel y Van Toorn, mantenerse dentro del marco disciplinar implicaría tratar al público como un «objeto de estudio», sobre cuyas actividades, gustos y pensamientos se pueden formular previsiones «deterministas». Se traduciría además en una comprensión del diseño como espacio para el prestigio de sus autores, apoyado en una historiografía protagonizada por grandes hombres visionarios.

### 3. 2. Destensar el debate

La segunda posibilidad consistiría en usar el debate como marco de referencia, pero fragilizando la rigidez binaria en que históricamente se ha planteado. El esquema que, partiendo del caso, he construido aquí bajo la idea de debate —como una tabla en dos columnas incompatibles y antagónicas— puede destensarse y convertirse en un mapa de posibles posicionamientos intermedios, de lugares por los que transitar.

83 Gabrielle Kennedy, «Wim Crouwel on his 80<sup>th</sup> Birthday», *Dutch Design News Website*, 06/05/09, disponible en <[www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday)> [Última consulta: 08/09/18].

Encajan en esta categoría quienes admiten la validez relativa de ambas tendencias y apuestan por oscilar entre un método racional y lo especulativo, entre lo científico y lo artístico. La diferencia con respecto a la posibilidad anterior estriba más en la actitud, en el tono, que en una diferencia tangible en los resultados prácticos (pues, como vimos, la rigidez de un discurso «de opuestos» no necesariamente se traduce en prácticas opuestas).

Por adoptar esta vía han optado diversas voces influyentes de la teoría del diseño. John Christopher Jones ha criticado la tendencia a identificar dos vertientes opuestas en el diseño, y ha abogado por una disolución de las categorías estancas, una búsqueda de términos medios:

A mí no me gustó este conflicto [una discusión mencionada por su entrevistador], pues demasiados oradores presupusieron que sólo existen dos posibilidades: un acuerdo lógico acerca de la teoría o, de lo contrario, un choque dialéctico. Muy pocos parecían creer que es posible la búsqueda deliberada de nuevas síntesis mediante la inmersión y la pérdida de uno mismo en el caos.<sup>84</sup>

Reclama a los diseñadores «más política (en el sentido ateniense) y menos planificación», en búsqueda de la complementariedad necesaria para cualquier relación modeladora de la vida, como la que se da «entre estaciones, amantes, enemigos, colores o entre el observador y lo observado».<sup>85</sup>

También Gui Bonsiepe, en una entrevista de 1979, llama a superar la ficticia separación entre esas dos corrientes:

Esta división [entre una vertiente tecnológica o científica y otra cultural o artística] me parece errónea. Yo interpreto la tecnología como expresión de una cultura y no opuesta a la «cultura». No acepto una división entre tecnología acultural o ciencia acultural, por un lado, y dominio estético-cultural por otro.<sup>86</sup>

El manifiesto de los diseñadores Dunne & Raby, (a/b)<sup>87</sup> [FIG. 41] apunta en el mismo sentido: construyen una lista de pares en dos columnas (a y b), la segunda de las cuales explica la manera en que ellos abordan su trabajo. Ponen énfasis, sin embargo, en que cada término es complementado por su pareja: sin el primer término no existe el segundo, y viceversa. Ambas columnas son necesarias para la existencia de su complementaria.

Fig. 41 — Dunne & Raby  
Manifiesto (*Work in Progress*): a/b  
2009

(a)	(b)
affirmative	critical
problem solving	problem finding
design as process	design as medium
provides answers	asks questions
in the service of industry	in the service of society
for how the world is	for how the world could be
science fiction	social fiction
futures	parallel worlds
fictional functions	functional fictions
change the world to suit us	change us to suit the world
narratives of production	narratives of consumption
anti-art	applied art
research for design	research through design
applications	implications
design for production	design for debate
fun	satire
concept design	conceptual design
consumer	citizen
user	person
training	education
makes us buy	makes us think
innovation	provocation
ergonomics	rhetoric

- 84 Jones, J. Christopher, *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p. 7.
- 85 *Ibid.*, p. 6.
- 86 Gui Bonsiepe, *El diseño de la periferia: debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p. 57.
- 87 Dunne and Raby, «Manifiesto (Work in Progress): a/b», 2009, disponible en <<http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/476/0>> [Última consulta: 08/09/18]; ver también: Anthony Dunne, y Fiona Raby, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2013.

### 3.3. Abandonar el debate

La tercera alternativa es una propuesta por identificar (o inventar) posiciones que se desentiendan de las lógicas que el *diseño-como-debate* ha generado. ¿Es posible tal cosa? ¿Qué pasaría si diseñadores (y con ellos los historiadores) utilizasen otro método epistemológico para entender su campo de trabajo? ¿Tendría esto un impacto sobre los productos concebidos? Esto supone un reto, cuyo alcance y potencial no puedo determinar, pero que afectaría no sólo al ejercicio de la profesión, sino también al modo en que su teoría es narrada y a la manera de abordar su enseñanza en escuelas de diseño. A continuación, para terminar, recupero algunas prácticas de las últimas décadas que manifiestan comprensiones del diseño ajenas en algún sentido al diseño definido vía el debate. Apoyándome en esas prácticas (aunque sin intención de analizarlas aquí en profundidad), y aprovechando las conclusiones de la segunda parte de este trabajo, señalo brevemente posibles líneas de trabajo o pautas que puede valer la pena seguir explorando.



De acuerdo con el argumento que ha estructurado este trabajo, un diseño «fuera del debate» sería aquel que cuestione los límites de la propia disciplina, que asalte esos límites y trabaje desde sus márgenes. ¿Cómo ha sido desafiada la disciplina del diseño profesional? En una interpretación estricta de lo que esto podría significar, ciertos diseñadores críticos con la deriva histórica de su propio campo de trabajo han optado por cuestionar la necesidad de su propia existencia, abogando por una supuesta disolución (o suspensión temporal) de la actividad. Adolfo Natalini, miembro de Superstudio, afirmaba ya en 1971:

Si el diseño se reduce a inducir al consumo, entonces debemos rechazar el diseño; si la arquitectura no contribuye más que a codificar el sistema burgués de propiedad, debemos rechazar la arquitectura (...) hasta que todas las actividades de diseño se dirijan a necesidades primordiales. Hasta entonces, el diseño debe desaparecer. Podemos vivir sin arquitectura.<sup>88</sup>

Entre esa suerte de abolición de la profesión que proponía Natalini (como otras tantas figuras cercanas al llamado anti-diseño) y una continuidad inercial con la tradición disciplinar, podemos no obstante imaginar lugares intermedios. Un escape de la idea de profesión cerrada en sus propios límites podría llevar a los diseñadores a entablar nuevos diálogos con otras esferas de conocimiento, o a incorporar en su proceso de trabajo métodos propios de aquellas. Algo así como lo que Brian Holmes llamó investigaciones extradisciplinarias (en su caso, en relación con las prácticas artísticas):

Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término «tropismo» expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de

88 Adolfo Natalini, en Peter Lang *et al.* (eds.), *Superstudio: Life without Objects*, Skira, Milán, 2003, p. 167.

reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré *investigaciones extradisciplinarias*.<sup>89</sup>

Como Holmes indica, estas investigaciones «fuera de la disciplina» serán fructíferas sólo cuando se retorne al lugar de origen para aplicarlas. De tal manera, la disciplina como campo de acción específico no se disolverá, pero sí se replanteará tal vez sus propios fundamentos. Que los diseñadores incorporen con naturalidad metodologías aprendidas en otros campos es tal vez un primer paso para acabar con uno de los temas que recurrentemente han ocupado a la teoría del diseño: la búsqueda de un único método de diseño aplicable a cualquier situación.



En referencia a la tradición del diseño moderno, he criticado un uso inmoderado de la teoría, cuando ésta no se cuestiona demasiado su correspondencia con la realidad de las prácticas. ¿De qué otras formas podrían imbricarse teoría y práctica? Si la retórica del diseño moderno se contagiaba del tono del manifiesto de vanguardia, de la publicidad e incluso del discurso político— tonos fundamentalmente agresivos—, los discursos del diseño podrían ahora imitar otro tipo de literaturas: ¿la poesía? ¿el teatro? ¿la ciencia-ficción? Precisamente este género literario ha inspirado en los últimos años una línea de investigación, en la academia y en el ámbito proyectual. Me refiero al llamado diseño-ficción, consistente en construir situaciones experimentales que aspiran a hacernos reconsiderar la manera en que nos relacionamos con los objetos de nuestro entorno cotidiano.<sup>90</sup>

Por otra parte, diversos colectivos e investigadores han comenzado a introducir nuevos parámetros y discursos teóricos que ayudan a pensar tanto el pasado del diseño como su práctica. La investigadora y artista Ece Canli analiza el impacto del feminismo y el pensamiento queer en prácticas concretas de diseño de las últimas décadas en su ensayo «Design History Interrupted: A Queer-Feminist Perspective».<sup>91</sup> De entre los proyectos allí mencionados, cabe destacar la labor del grupo Matrix Feminist Design Co-operative, que durante los ochenta exploró la relación de las mujeres con la profesión arquitectónica y el espacio construido por hombres. Canli enfatiza cómo la teoría es escrita por ellas como apoyo al trabajo activo con comunidades concretas<sup>92</sup> (y no como una forma de especular en abstracto sobre el funcionamiento de un diseño sobre usuarios indeterminados).



He señalado como otra de las propiedades inercialmente constitutivas del diseño moderno la creación de una brecha entre el diseñador y el usuario. ¿Se ha tratado de revertir esa tendencia en algún modo? Encuentro en el trabajo del colectivo francés Ne Pas Plier<sup>93</sup> un referente poco común en su forma

89 Brian Holmes, «Investigaciones extradisciplinarias: hacia una nueva crítica de las instituciones», *Transversal (Eipcp Multilingual Webjournal)*, 2007, disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>> [Última consulta: 08/09/18].

90 Sobre el diseño-ficción, ver: Alex Coles (ed.), *EP Vol. 2: Design Fiction*, Sternberg Press, Berlín, 2016; y Tim Durfee, y Mimi Zeiger (eds.), *Made Up: Design Fictions*, Art Center Graduate Press, Pasadena, 2018.

91 Ece Canli, «Design History Interrupted: A Queer-Feminist Perspective», en Marianne van Helvert (ed.), *The Responsible Object: A History of Design Ideology for the Future*, Valiz, Amsterdam, 2016, pp. 187-207.

92 *Ibid.*, p. 193. Destaca entre las publicaciones del grupo Matrix: VVAA, *Making Space: Women and the Man Made Environment*, Matrix Book Group (ed.), Pluto, Londres, 1984.

93 Sobre Ne Pas Plier, ver: Brian Holmes, «No doblar: desplegar», en Paloma Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 273-281; VVAA, *Ne pas plier: l'internationale la plus près de chez vous*, Ne pas plier, Ivry-sur-Seine, 2000; y la web del colectivo: <<http://www.nepasplier.fr>> [Última consulta: 08/09/18]

de abordar la relación con la ciudadanía. Los miembros del grupo entienden la importancia que para una comunidad tiene el contar con signos con los que identificarse, pero rechazan la manipulación de estos por profesionales ajenos a esa comunidad. Su trabajo con desempleados de larga duración en los noventa demuestra un verdadero compromiso por hacer a ciudadanos concretos partícipes del proceso de diseño. Evitan así tratar al usuario como un caso estereotipado, como un actor idealizado que actúa según patrones de comportamiento previsibles. Gerard Paris-Clavel define así los objetivos del grupo:

Abandonar el espacio del museo por la escena de las luchas sociales; rechazar las reglas, valores y categorías propias del mercado del diseño; abolir la orgullosa soledad del diseñador; trabajar por un proyecto concebido a través de la producción colectiva; invertir el fetichismo del original y de la pieza única proponiendo “imágenes cuya originalidad es la multiplicidad”; adoptar el principio de la gratuidad, llegando al punto de regalar imágenes en lugar de venderlas.<sup>94</sup>

La figura del diseñador —en tanto que promotor de la acción y poseedor de unos conocimientos específicos— sigue siendo necesaria para que el proyecto llegue a buen puerto, pero su protagonismo se ve aquí positivamente vulnerabilizado. Aunque las preocupaciones sociales de Ne Pas Plier son seguramente compartidas por diseñadores como Crouwel o Jan van Toorn, su modo de acometer la acción y de entender a su público les otorga una mayor capacidad de impacto. La elección del espacio de trabajo —frente al distanciado estudio, el trabajo in situ con comunidades— es otro factor en nada inocente, que da cuenta de un modo diferente de entender la relación con el público.



No es seguramente casual que sea en el trabajo de colectivos donde con mayor facilidad se encuentran actitudes críticas en el diseño y la arquitectura. Pues, si al definirse como una disciplina profesional, el diseño fue casi monopolizado por individuos (o así lo hizo saber su historia), el cuestionamiento de esa construcción tomará forma a menudo en grupos relativamente desjerarquizados. Con ello, la «orgullosa soledad» de la que hablaba Paris-Clavel y unida a ella, la idea de autoría individual (causante de tantos enfrentamientos entre «gigantes»), pierden relevancia.



Vimos cómo los clientes para los que trabajaban los diseñadores del debate pertenecían al ámbito de la empresa o de las instituciones culturales, y cómo eso en cierta medida marcaba un límite a las posibilidades de trascendencia a las que un diseño crítico como el de Van Toorn puede aspirar. Seguirá siendo necesario que profesionales del diseño trabajen para museos o empresas, pero si lo que busco aquí es la posibilidad de saltar ese límite del que hablaba, habrá que pensar en proyectos de diseño en los que la lógica del encargo sea

94 Gerard Paris-Clavel, «Ne Pas Plier», *Typografia*, 1997, disponible en <<http://wolk03.blogspot.com/2008/06/texto-de-gerard-paris-clavel-publicado-en.html>> [Última consulta: 09/08/18].

puesta en cuestión. El estudio holandés Metahaven es un referente actual en cuanto a prácticas críticas en diseño gráfico se refiere.<sup>95</sup> Varios de sus proyectos son auto-iniciados: identifican un asunto que les intriga y llevan a cabo un ejercicio no solicitado de diseño (como diseñar la identidad visual de un país inexistente o una nueva divisa). Al contar en esos proyectos con una libertad inusual, el margen para la crítica efectiva es seguramente mayor que en los casos en que el proyecto se debe a las necesidades de un cliente (aunque esa efectividad podría ser cuestionada desde otros puntos de vista, como el corto alcance de público que sus propuestas llegan a tener). Este tipo de prácticas auto-emprendidas plantean, por otra parte, nuevos retos para la profesión (retos de tipo financiero, fundamentalmente).

En un sentido similar, la diseñadora y activista feminista Sheila Levrant de Bretteville comenta cómo el trabajo que realizó desde el Women's Design Program se retiraba conscientemente del ámbito de los negocios y la industria donde buena parte del diseño tiene su lugar.<sup>96</sup>



Si según he defendido, la historiografía ha dado excesiva importancia a la idea de debate, esas nuevas actitudes en la práctica que ahora describo habrían de sustentarse en nuevos enfoques historiográficos. A este respecto, el ya mencionado artículo de Clive Dilnot, «The State of Design History» constituye un valioso punto de partida.<sup>97</sup> También Tibor Kalman, Karrie Jacobs y Abbot J. Miller en «Good History/Bad History» aportan claves interesantes. Afirman que «una buena historia del diseño no es sólo una ristra de nombres, fechas y objetos», sino «la historia de cómo hemos llegado a creer lo que creemos acerca del diseño»<sup>98</sup> y vinculan una historiografía pobre con una forma de diseñar igualmente empobrecida, que hace un uso abusivo de referencias estériles al pasado. Coinciden con Dilnot en criticar la manera excluyente en que la historia del diseño ha sido escrita. Su reflexión con respecto al ámbito de la gráfica apunta precisamente hacia esa expansión disciplinar que subyace en la idea de «salirse del debate»:

No es tan fácil definir o limitar lo que el diseño gráfico es. (O no debería serlo.) El diseño gráfico es el uso de palabras e imágenes en cualquier lugar. (...) No es una profesión, es un medio (...) El diseño gráfico, nos dice la historia, es una práctica profesional enraizada en la vanguardia moderna. La historia crea fronteras: a este lado está el alto diseño; a aquel otro está el bajo diseño. Aquí lo profesional y allí lo amateur (...) Preserva esto, descarta aquello. Para que la historia del diseño sea en algo valiosa, debe tener una definición más inclusiva del diseño gráfico (...) Esta otra historia es la historia del diseño como medio y como una multiplicidad de lenguajes que hablan a una multiplicidad de gente.<sup>99</sup>



Como vimos, todo campo de saber incluye posibilidades y simultáneamente excluye otras. Si consideramos que merece la pena reconsiderar «lo excluido»

95 Sobre el trabajo de Metahaven, ver: Vinca Kruk, y Daniel van der Velden, *Uncorporate Identity: Metahaven*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2010; y blog del estudio: <<http://mthvn.tumblr.com>> [Última consulta: 09/08/18].

96 Sheila Levrant de Bretteville, «Some Aspects of Design from the Perspective of a Woman Designer», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer 3*, p. 245.

97 Clive Dilnot, «The State of Design History. Part I/II», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse*, pp. 213-245.

98 Karrie Jacobs *et al.*, «Good history/bad history», en Michael Bierut *et al.* (eds.), *Looking Closer*, p. 31.

99 *Ibid.*, p. 27.

por los debates del diseño, aquí quedan bosquejadas algunas posibles líneas de trabajo. Sin olvidar la conflictiva relación que existe entre las prácticas que buscan proyectar espacios de acción alternativos y las lógicas fagocitadoras del capitalismo contemporáneo —que fácilmente las incorporan y desactivan—, la efectividad de este tipo de propuestas merecería ser estudiada y puesta en cuestión caso por caso. Tal propósito puede constituir un tema a estudiar en futuras ocasiones. Por ahora, basta con admitir que estos colectivos y diseñadores, de haber estado presentes aquella tarde de 1972 en el museo Fodor, habrían sido capaces de aportar ejes de discusión omitidos por ese relato beligerante que quiere forzarnos a tomar partido entre una de dos partes.

Comencé este ensayo desgranando la manera en que un argumento se desprendía de la propia gráfica del libro que ha sido objeto central de este estudio, la transcripción del debate Crowel/Van Toorn. Ese color naranja que envuelve EL DEBATE (o la disciplina del diseño) es para Eva Heller color sin posible gradación, que admite pocos matices. Pero, siguiendo a la autora, también es el color del encuentro entre dos que simbólicamente suelen ser opuestos (el rojo y el amarillo), «un refuerzo de lo que les es común».<sup>100</sup> Por ese carácter de lo común, frente a la interpretación del argumento sin gradaciones, he apostado en este trabajo. ¿De qué color serán los libros sobre diseño que aún han de ser escritos?

100 Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 181.

# REFERENCIAS

## BIBLIOGRAFÍA

- Arfurch, Leonor, Norberto Chaves, y María Ledesma, *Diseño y comunicación: Teorías y enfoques críticos*, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Armstrong, Helen (ed.), *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2009.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- Bierut, Michael, William Drenttel, Steven Heller, y DK Holland (eds.), *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1994.
- Bierut, Michael, William Drenttel, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1997.
- Bierut, Michael, Jessica Helfand, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1999.
- Bierut, Michael, William Drenttel, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 2006.
- Bill, Max, «de la typographie», en Hans Rudolf Bosshard, *Max Bill / Jan Tschichold: La querelle typographique des modernes*, Éditions B42, París, 2014, pp. 75-90.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, y Marcelo Expósito, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- Blauvelt, Andrew, y Ellen Lupton (eds.), *Graphic Design: Now in Production*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011.
- Boekraad, Hugues, y Frederike Huygen, *Wim Crowwel: Mode en module*, Uitgeverij, Rotterdam, 1997.
- Bonsiepe, Gui, *El diseño de la periferia: debates y experiencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

- Bosshard, Hans Rudolf, *Max Bill / Jan Tschichold: La querelle typographique des modernes*, Éditions B42, París, 2014.
- Bremer, Jaap, Tjeerd Deelstra, y Jan van Toorn, *De straat: vorm van samenleven*, (Exposición celebrada en Eindhoven, 02/06-06/08/1972), Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1972.
- Brewer, Jenny, «Sheila Levrant de Bretteville on Designing for Community, and Strength in Numbers», *It's nice that*, 02/06/17, disponible en <<https://www.itsnicethat.com/news/sheila-levrant-de-bretteville-interview-on-community-020617>> [Última consulta: 07/09/18]
- Broos, Kees, *Total Design: Ontwerp*, Reflex, Utrecht, 1985.
- Broos, Kees, Hefting, Paul, *Dutch Graphic Design: A Century*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Bruinsma, Max (ed.), *The Other Side of Design*, Gerrit Rietvelt Academie, Amsterdam, 1988.
- Bruinsma, Max, «The schizophrenic designer and the drawingboard-syndrome», en Max Bruinsma (ed.), *The Other Side of Design*, Gerrit Rietvelt Academie, Amsterdam, 1988, pp. 90-95.
- Bruinsma, Max, y Chris Vermaas, «Reputations: Piet Schreuders», *Eye*, núm. 32 vol. 8, 1999, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-piet-schreuders>> [Última consulta: 08/09/18].
- Bruinsma, Max, «Jan van Toorn: Je ne cherche pas, je trouve», *Étapes*, núm. 142, marzo 2007, disponible en <[http://maxbruinsma.nl/index1.html?vantoor\\_n\\_EN.htm](http://maxbruinsma.nl/index1.html?vantoor_n_EN.htm)> [Última consulta: 8/09/18].
- Buchanan, Richard, «Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989, p. 96. Buchanan, Richard, y Victor Margolin (eds.), *The Idea of Design: A Design Issues Reader*, The MIT Press, Cambridge, 1995.
- Calvera, Anna, y Miquel Mallol (eds.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999.
- Canli, Ece, «Design History Interrupted: A Queer-Feminist Perspective», en Marjanne van Helvert (ed.), *The Responsible Object: A History of Design Ideology for the Future*, Valiz, Amsterdam, 2016, pp. 187-207.
- Colomina, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Actar, Barcelona, 2006.
- Colomina, Beatriz, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Cendeac, Murcia, 2016.
- Colomina, Beatriz, y Mark Wigley, *Are We Human? Notes on an Archeology of Design*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2017.
- Crouwel, Wim, *New Alphabet: An Introduction for a Programmed Typography*, Steendrukkerij de Jong & Co., Hilversum, 1967.

- Crouwel, Wim, Gerard Forde, Adrian Shaughnessy, y Dingenus van de Vrie, *Kwadraatbladen: a series of Graphic Experiments*, Unit Editions, Londres, 2012.
- Dearstyne, Howard, *Inside the Bauhaus*, Rizzoli, Nueva York, 1986.
- Debbaut, Jan, y Monique Verhulst (eds.), *Van Abeemuseum. A Companion to Modern and Contemporary Art*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2002.
- De Vries, Alex, «Boekrecensie: Opkomst en ondergang van een museumdirecteur», *Mister Motley*, 03/08/18, disponible en <<http://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/boekrecensie-opkomst-en-ondergang-van-een-museumdirecteur>> [Última consulta: 07/09/18]
- Dilnot, Clive «The State of Design History», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989, pp. 213-245.
- Dunne, Anthony, *Herzian Tales. Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2005.
- Dunne, Anthony, y Fiona Raby, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 2013.
- Favier, Léo, *Comment, tu ne connais pas Grapus?*, Spector Books, Leipzig, 2014.
- Flusser, Vilém, *Filosofía del diseño: la forma de las cosas*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Forde, Gerard, «The Designer Unmasked», *Eye*, núm. 2, vol. 1, 1991, disponible en <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-unmasked> [Última consulta: 08/09/18].
- Forgács, Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest/Londres/Nueva York, 1995.
- Foster, Hal, *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004.
- Geissbuhler, Steff, y Henry Hongmin Kim (eds.), *Graphic Design Discourse: Evolving Theories, Ideologies, and Processes of Visual Communication*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2017.
- Harper, Laurel, *Radical Graphics/Graphic Radicals*, Chronicle Books, San Francisco, 1999.
- McCarthy, Steven, *The Designer as: Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator: New Models for Communicating*, BIS Publishers, Amsterdam, 2013.
- Heller, Steven, y Elinor Pettit, *Design Dialogues*, Allworth Press, Nueva York, 1998.
- Heller, Eva, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Holmes, Brian, «Investigaciones extradisciplinarias: hacia una nueva crítica de las instituciones», *Transversal (Eipcp Multilingual Webjournal)*, 2007, disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>> [Última consulta: 8/09/18].

- Huygen, Frederike, y Dingenus van de Vrie, *Het debat: Wim Crouwel & Jan van Toorn*, (Z)OO producties, Eindhoven, 2008.
- Huygen, Frederike, *Wim Crouwel: Modernist*, Lecturis, Amsterdam, 2015.
- Huygen, Frederike, Rick Poyner, y Dingenus van de Vrie, *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*, The Monacelli Press, Nueva York, 2015.
- Ikeda, Yuko (ed.), *Vom Sofakissen zum Städtebau. Hermann Muthesius und der Deutsche Werkbund: Modern Design in Deutschland 1900-1927*, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 2002.
- Jacobs, Karrie, Tibor Kalman, y Abbot J. Miller, «Good history/bad history», en Michael Bierut, William Drenttel, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1997, pp. 25-33.
- Jaffé, Hans L. C. (ed.), *De Stijl*, Thames and Hudson, Londres, 1970.
- Jiménez-Blanco, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Jones, J. Christopher, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Jones, J. Christopher, *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- Julier, Guy, *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Kennedy, Gabrielle, «Wim Crouwel on his 80th Birthday», *Dutch Design News Website*, 06/05/09, disponible en <[http://www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday)> [Última consulta: 23/08/18].
- Kepes, György, «Function in Modern Design», 1949, en Michael Bierut, Jessica Helfand, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1999, p. 99.
- Kinross, Robin, «Critical Spirit of a Telephone Book», *Eye*, núm. 16, vol. 4, primavera 1995, disponible en <[http://www.martinmajoor.com/2.2\\_telefont\\_article\\_eye.html](http://www.martinmajoor.com/2.2_telefont_article_eye.html)> [Última consulta: 08/09/18].
- Krauss, Rosalind, «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum», en *October: The Second Decade: 1986-1996*, MIT Press, Cambridge, 1997, pp. 427-441.
- Kuijpers, Els, *AND/OR: On the Contradiction in the Work of Jan van Toorn*, NAI Publishers, Rotterdam, 2013.
- Kuijpers, Els, *Strategies in Communication Design. Staging and rhetorics in the work of Jan van Toorn*, Van Abbemuseum Eindhoven, 2014.
- Lang, Peter, y William Menking (eds.), *Superstudio: Life without Objects*, Skira, Milán, 2003.
- Lissitzky, El, Hans Richter, y Theo van Doesburg, «Declaration of the International Faction of Constructivists at the First International Congress

- of Progressive Artists», en Gladys Fabre y Doris Wintgens (eds.), *Van Doesburg & the International Avant-garde: Constructing a New World*, Tate, Londres, 2009.
- Lupton, Ellen, «Low and High: Design in Everyday Life», en Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller, y DK Holland (eds.), *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1994.
- Lupton, Ellen, «The Designer as Producer», en Andrew Blauvelt y Ellen Lupton (eds.), *Graphic Design: Now in Production*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011, pp. 12-13.
- Lupton, Ellen, y Abbot J. Miller, *Teoría visible: la escritura en el diseño gráfico. Diseño/Escritura/Investigación*, Ars Optica, México D. F., 2015.
- Lueg, Gabriele (ed.), *Made in Holland: Design aus den Niederlanden*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlín, 1994.
- Malpass, Matt, *Critical Design in Context: History, Theory, and Practices*, Bloomsbury, Londres, 2017.
- Manaranche, Augustin, «Jan van Toorn», *Index Grafik*, 17/03/14, disponible en <<http://indexgrafik.fr/jan-van-toorn>> [Última consulta: 07/09/18].
- Marchán Fiz, Simón, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.
- Margolin, Victor (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989.
- Manieri Elia, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Meggs, Philip B., y Alston W. Purvis, *Historia del diseño gráfico*, Editorial RM, Barcelona, 2009.
- Moore, Kathryn, *Overlooking the Visual. Demystifying the art of design*, Routledge, Londres, 2010.
- Obrist, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, Exit, Madrid, 2010.
- Oswalt, Philipp (ed.), *Bauhaus Conflicts 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.
- Owens, Sarah, «Electrifying the alphabet», *Eye*, núm. 62, vol. 16, 2006, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/electrifying-the-alphabet>> [Última consulta 09/08/18].
- Pelta, Raquel, *Diseñar hoy. Temas contemporáneos del diseño gráfico*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Pelta, Raquel, «El diseño y el debate internacional», *Además de: Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 7-27), disponible en <[http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo\\_pelta.pdf](http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_pelta.pdf)> [Última consulta: 10/09/18].

- Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1977.
- Potter, Norman, *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1999.
- Poynor, Rick, *No more rules: Graphic Design and Postmodernism*, Yale University Press, New Haven, 2003.
- Poynor, Rick, «Jan van Toorn: Arguing with Visual Means», *Design Observer*, AIGA, 21/03/04, disponible en <<https://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-arguing-with-visual-means/2027>> [Última consulta: 8/09/18].
- Poynor, Rick, *Jan van Toorn: Critical Practice*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008.
- Poynor, Rick, «Agency or Studio? The Dutch Design Dilemma», *Design Observer*, AIGA, 12/16/10, disponible en <<https://designobserver.com/article.php?id=23288>> [Última consulta: 08/09/18].
- Poynor, Rick, «Jan van Toorn: The World in a Calendar», *Design Observer*, AIGA, 23/05/12, disponible en <<https://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388>> [Última consulta: 8/09/18].
- Purcell, Kerry William, «Modern Method. Kerry William Purcell Interviews the Total Design (TD) Co-founder», *Eye*, núm. 79, vol. 20, primavera 2011, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/modern-method>> [Última consulta: 08/09/18].
- Rawsthorn, Alice, *Hello World! Where Design meets Life*, Hamish Hamilton, Londres, 2013.
- Roberts, Caroline, *Visionarios del diseño gráfico*, Blume, Barcelona, 2015.
- Rock, Michael, «Fuck Content», en Andrew Blauvelt y Ellen Lupton (eds.), *Graphic Design: Now in Production*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011, pp. 14-15.
- Rock, Michael, «Mad Dutch disease: ten proposals for a lecture on Dutch design», en Michael Bierut, William Drenttel, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 2006, p. 228.
- Rodgers, Paul A., Bremner, Craig, «The Concept Of The Design Discipline», *Dialectic*, vol. I, núm. 1, invierno 2017, disponible en <<https://quod.lib.umich.edu/d/dialectic/14932326.0001.104/--concept-of-the-design-discipline?rgn=main;view=fulltext>> [Última consulta: 08/09/18].
- Schwartz, Frederic J., *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996.
- Selle, Gert, *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

- Selle, Gert, «There Is No Kitsch: There Is Only Design!», en Victor Margolin (ed.), *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1989, pp. 55-66.
- Sesma, Manuel, *TipoGrafismo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Sheila Levrant de Breteville, «Some Aspects of Design from the Perspective of a Woman Designer», en Michael Bierut William Drenttel, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1997, p. 243.
- Siegel, Dimitri, «Designing Our Own Graves», en Andrew Blauvelt y Ellen Lupton (eds.), *Graphic Design: Now in Production*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011, pp. 210-211.
- Staal, Gert, y Hester Wolters (eds.), *Holland in vorm: dutch design, 1945-1987*, Stichting Holland in Vorm, La Haya, 1987.
- Steyerl, Hito, «The institution of critique», *Transversal (Eipcp Multilingual Webjournal)*, 2006, disponible en <<http://www.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>> [Última consulta: 08/09/18]
- Stokvis, Willemijn, «Totalitair en revolutionair denken en de avant-garde in de kunst», *De Gids*, núm. 153, 1990.
- Thackara, John (ed.), *Design after modernism: Beyond the Object*, Thames & Hudson, Londres, 1988.
- Thomas, Mienke Siemon, *Dutch Design: A History*, Reaktion Books, Londres, 2008.
- Twemlow, Alice, «More than just a Gridnik. Wim Crouwel: Modernist», *Eye*, núm. 93, vol. 24, invierno 2017, disponible en <<http://www.eyemagazine.com/review/article/more-than-just-a-gridnik>> [Última consulta: 07/09/18].
- Tucker, Emma, «Heated Debate», *Grafik*, 02/03/15, disponible en <<https://www.grafik.net/category/feature/heated-debate>> [Última consulta: 8/09/18].
- VVAA, *Apples & oranges 01: Best Dutch Graphic Design*, BIS Publishers, Amsterdam, 2001.
- VVAA, *Collection-Art moderne et contemporain au Van Abbemuseum Eindhoven*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1995.
- VVAA, *Ne pas plier: l'internationale la plus près de chez vous*, Ne pas plier, Ivry-sur-Seine, 2000.
- VVVA, *Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund*, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Munich, 1975.
- Van Helvert, Marjanne (ed.), *The Responsible Object: A History of Design Ideology for the Future*, Valiz, Amsterdam, 2016.
- Van Toorn, Jan, *Design's Delight*, 010 Publishers, Amsterdam, 2004.

- Van Toorn, Jan, *Kalender 1972>2012*, De Ruimte, Amsterdam, 2012.
- Vignelli, Massimo, «Call for Criticism», en Michael Bierut, Jessica Helfand, y Steven Heller (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1999, p. 273.
- Vignelli, Massimo, «Long Live Modernism», en Michael Bierut, Michael, William Drenttel, Steven Heller, y DK Holland (eds.), *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1994, p. 51-52.
- Watkin, David, *Morality and Architecture*, Clarendon Press, Oxford, 1977.
- Wigley, Mark, «Whatever Happened to Total Design?» en *Harvard Design Magazine*, núm. 5, disponible en <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/5/whatever-happened-to-total-design>> [Última consulta: 8/09/18].
- Winkler, Dietmar R., «Morality and Myth: The Bauhaus Reassessed», en Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller, y DK Holland (eds.), *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*, Allworth Press, Nueva York, 1994, p. 38-42.
- Wolf, Laurent, *Ideología y producción. El diseño*, A. Redondo Editor, Barcelona, 1972.

## ICONOGRAFÍA

**Figura 1** — Cubierta de la publicación *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*, [fotografía], 2015. Recuperado en <<https://www.counter-print.co.uk/products/the-debate-the-legendary-contest-of-two-giants-of-graphic-design>>

**Figura 2** — Röhl, Peter, *Zusammenstoss des natürlichen und mechanischen Menschen in Weimar im Jahre 1922* [Encuentro del hombre natural y del hombre mecánico en Weimar en el año 1922], [ilustración], 1922. Recuperado en <[https://monoskop.org/File:Mecano\\_2\\_Jul\\_1922\\_half.jpg](https://monoskop.org/File:Mecano_2_Jul_1922_half.jpg)>

**Figura 3** — Wim Crouwel en su oficina en *Total Design* [fotografía], ca. 1965. Recuperado en Frederike Huygen, *Wim Crouwel: Modernist*, Lecturis, Amsterdam, 2015, p. 48.

**Figura 4** — Wim Crouwel [fotografía (recorte)], ca. 1990. Recuperado en Frederike Huygen, *Wim Crouwel: Modernist*, p. 28.

**Figura 5** — Rob Schröder, Jan van Toorn en Remouchamps durante un taller organizado por el Departamento de Diseño Gráfico de la Gerrit Rietveld Academie, [fotografía (recorte)], 1972. Recuperado en <<https://www.dutchgraphicroots.nl/?p=6>>

**Figura 6** — Jan van Toorn, [fotografía]. Recuperado en Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 18.

**Figura 7** — Wim Crouwel (Total Design), *Fodor 8: Jan van Toorn. Cubierta del cuadernillo dedicado a Jan van Toorn* (Museo Fodor, Amsterdam, 1972). Recuperado en Mienke Siemon Thomas, *Dutch Design: A History*, Reaktion Books, Londres, 2008, p. 202.

**Figura 8** — Jan van Toorn, *Fodor 8: Jan van Toorn. Póster desplegable en el interior del cuadernillo* (Museo Fodor, Amsterdam, 1972). Recuperado en Fredericke Huygen, *The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design*, The Monacelli Press, Nueva York, 2015, p. 107.

**Figura 9** — Wilco Geuren, *Entrada al Museo Fodor de Amsterdam*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 19.

- Figura 10** — Wilco Geuren, *Wim Crouwel durante el debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 32.
- Figura 11** — Wilco Geuren, *Jan van Toorn durante el debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 29.
- Figura 12** — Wilco Geuren, *El cartelista Gielijn Escher y el diseñador gráfico e industrial Charles Jongejans entre los asistentes al debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 30.
- Figura 13** — Wilco Geuren, *Edy de Wilde (director del Stedelijk Museum Amsterdam) durante el debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 42.
- Figura 14** — Wilco Geuren, *René de Jong, entonces director de la asociación de diseñadores gráficos holandeses (GVN) y Jan van Toorn durante el debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 40.
- Figura 15** — Wilco Geuren, *Público asistente al debate*, [fotografía], 1972. Recuperado en Frederike Huygen et al., *The Debate*, p. 31.
- Figura 16** — *Bolsa para Stedelijk Museum Amsterdam*, [fotografía], ca. 1965. Recuperado en Frederike Huygen, *Wim Crouwel: mode en module*, Uitgeverij, Rotterdam, 1997.
- Figura 17** — Wim Crouwel, *Selección de catálogos diseñados para Stedelijk Museum Amsterdam*, [catálogos], 1966-1971. Recuperado en Frederike Huygen, *Wim Crouwel: Modernist*, pp. 212-213.
- Figura 18** — Jan van Toorn, *Chagall, etc.*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1971. Recuperado en <[www.flickr.com/photos/pajatroops/13873113285](http://www.flickr.com/photos/pajatroops/13873113285)>
- Figura 19** — Jan van Toorn, *Museum in ¿motion?*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [publicación], 1979. Recuperado en Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, p. 106.
- Figura 20** — Jan van Toorn, *vijf jonge grafici*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1966. Recuperado en Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, p. 39.
- Figura 21** — Jan van Toorn, *Arakawa*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1967. Recuperado en <<http://flickr.com/photos/pajatroops/13873113285>>
- Figura 22** — Jan van Toorn, *Experiment in Grafiek.*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1971. Recuperado en Rick Poynor, *Jan van Toorn: Critical Practice*, p. 60.
- Figura 23** — Jan van Toorn, *De Straat: vorm van samenleven*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1972. Recuperado en <<https://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=RA01%3A3005100217627620761add1>>

**Figura 24** — Jan van Toorn, *5 jaarlijkse jonge kunst uit Zuid-Nederland*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1973. Recuperado en <<https://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view/jaarlijkse-jonge-kunst-uit-zui-nederland-abbemuseum-eindhoven-toornjan-van?coll=ngvn&maxperpage=36&page=1&query=jan+van+toorn&identificier=RA01%3A3005100217664920778add1>>

**Figura 25** — Jan van Toorn, *Winkelen met Kunst*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1974. Recuperado en <<https://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view/winkelen-kunst-abbemuseum-eindhoven-toornjan-van?coll=ngvn&maxperpage=36&page=2&query=jan+van+toorn&identificier=RA01%3A3005100217693820775add1>>

**Figura 26** — Wim Crouwel, *New Alphabet*, [tipografía], 1967. Recuperado en <<http://luc.devroye.org/fonts-24196.html>>

**Figura 27** — Wim Crouwel, *New Alphabet: An Introduction for a Programmed Typography (cubierta del Kwadraatbladen)*, [publicación], 1967. Recuperado en <<https://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view?identificier=NAGO01%3AWC00612>>

**Figura 28** — Jan van Toorn, *Serie Mens en Omgeving*, [siete carteles], 1981-1987. Recuperado en <<http://indexgrafik.fr/jan-van-toorn/>>

**Figura 29** — Jan van Toorn, *Serie Mens en Omgeving (preimpresiones)*, [placa de impresión], 1981. Recuperado en Poynor, Rick, *Jan van Toorn: Critical Practice*, p. 113.

**Figura 30** — Wim Crouwel, *het hollandse stilleven*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1957. Recuperado en <<http://www.garadinervi.tumblr.com>>

**Figura 31** — Wim Crouwel, *Jean Dubuffet*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, [cartel], 1960. Recuperado en <<http://ww.geheugenvannederland.nl>>

**Figura 32** — Jan van Toorn, *Calendario sobre gente (1972/1973): mujeres de Amsterdam (mayo/junio de 1972)*, [página de calendario], 1972. Recuperado en <<http://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388>>

**Figura 33** — Jan van Toorn, *Calendario sobre gente (1972/1973): políticos (julio de 1972)*, [página de calendario], 1972. Recuperado en <<http://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388>>

**Figura 34** — Jan van Toorn, *Calendario sobre gente (1972/1973): Angela Davis (octubre de 1973)*, [página de calendario], 1972. Recuperado en <<http://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388>>

**Figura 35** — Jan van Toorn, *Calendario sobre gente (1972/1973): publicidad (febrero de 1973)*, [página de calendario], 1972. Recuperado en <<http://designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388>>

**Figura 36** — Wim Crouwel, *Fuentes catalogue, fodor, stedelijk y vierkant*, [tipografías]. Recuperadas en <<http://foundrytypes.co.uk/the-foundry-typefaces/architype-collections/params/architype-crouwel>>

**Figura 37** — Wim Crouwel, *Fuente gridnik*, [tipografía], 1974. Recuperada en <<http://jamesbrookdesign.blogspot.com/2011/02/foundry-gridnik.html>>

**Figura 38** — Wim Crouwel, *Vormgevers*, Stedelijk Museum Amsterdam, [cartel], 1968. Recuperado en <<https://micommmi.wordpress.com/2015/10/25/wim-crouwel/>>

**Figura 39** — Jan van Toorn, *La lutte continue*, [cartel], 1989. Recuperado en <<https://dutchgraphicroots.nl/?p=6>>

**Figura 40** — Jan van Toorn, *Nouveau Salon des cent: Hommage à Toulouse Lautrec*, [cartel], 1993. Recuperado en <[http://yaneff.com/html/plates/hl\\_93.html](http://yaneff.com/html/plates/hl_93.html)>

**Figura 41** — Anthony Dunne y Fiona Raby, *Manifesto (Work in Progress): a/b*, [gráfico], 2009. Recuperado en <<http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/476/0>>

