



LA INFLUENCIA DEL COLECTIVO GRAPUS EN EL DISEÑO SOCIAL ARGENTINO. EL CASO DE EL FANTASMA DE HEREDIA.

Natalia Caride, Francisco Giaquinta.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la influencia del colectivo francés Grapus en el diseño social argentino durante la década del 90, específicamente en el estudio El Fantasma de Heredia, observando específicamente los modos de comprender al Diseño como herramienta política y sus vínculos con la sociedad. Para reconocer constantes y variables en los estilos de ambos estudios, se compararon distintas unidades de análisis, a través de una matriz de datos cuyas dimensiones de análisis se seleccionaron a la luz del texto Retórica de la imagen (1964) de Roland Barthes, contemplando una mirada desde el Diseño en Comunicación Visual. Además se compararon otras categorías, entre las que se enumeran las herramientas utilizadas, el estilo, las metodologías y la concepción sobre el diseño, entre otras. En un momento en el cual se están desarrollando diversas recopilaciones e investigaciones sobre el diseño social argentino, tanto de fines del siglo XX como principios del XXI, se considera necesario registrar y analizar los orígenes inmediatos e influencias externas, para tener un conocimiento cabal de sus alcances en producciones más actuales.

Palabras clave: diseño social, grapus, fantasma, heredia

El neoliberalismo gaucho

Los cambios económicos que comenzaron en la década del 70, de la mano de los golpes militares y que se afianzaron en la década del noventa con los gobiernos de Carlos Menem, dieron por tierra con el modelo de integración nacional-popular que tuvo su máximo desarrollo con el primer peronismo (1946-1955). De este modo, el neoliberalismo argentino (asentado en un sistema de dominación de grupos económicos) se caracterizó por interrumpir el modelo de sustitución de importaciones a cambio de la apertura a la importación de bienes y capitales. Esto se vio impulsado por el contexto internacional, ya que 1989 significó el final de un ciclo político-económico significativo, con la caída del Muro de Berlín y el colapso socialista, que dieron paso a la hegemonía capitalista, cuya mayor expresión es el neoliberalismo.

En Argentina, la denominada “década perdida” llegó a su cenit con un proceso hiperinflacionario sin precedentes que había empobrecido a la sociedad y cuyas desigualdades eran abrumadoras. Estas consecuencias llevaron a que se formara «*un nuevo consenso: era preciso frenar la inflación a toda costa, aunque ello afectara intereses particulares y derechos (...), en pos del bien común.*» (Novaro, 2016, pág. 228).

Con el retorno de la democracia los sectores neoliberales infiltraron sus discursos en los partidos políticos mayoritarios, encontrando un encauce (irónicamente) en la asunción del justicialista Carlos Menem, a pesar que su campaña electoral tuvo el tono populista y nacionalista que caracteriza al partido. La triste realidad es que Menem ya había



iniciado el giro neoliberal previamente, cuando comenzó a vincularse con los organismos internacionales, declarando «*su voluntad de “honrar las obligaciones del país”*» (Novaro, 2016, pág. 230-231). Apenas asumió instauró una serie de reformas que evidenciaron que dejaba atrás cualquier rasgo populista. Éstas se orientaron a frenar la hiperinflación y disminuir el elevado gasto público heredados; la primera fue la privatización de empresas del Estado. Entre los resultados que se obtuvieron podemos enumerar: privatizaciones a discreción, la suspensión de los derechos laborales y la renegociación de la deuda externa. Para lograr la aceptación de la población, el discurso privatizador resaltó la supuesta incompetencia de los agentes del Estado quienes « *fueron profundamente estigmatizados. Los rasgos centrales de la identidad negativa que se les atribuyó remitían a una supuesta ociosidad, desgano y apatía constantes*» (Pierbattisti, 2008, pág. 18) y la necesidad de optimización y actualización tecnológica, que supuso un recambio socio-cultural.

La segunda parte del proyecto se basó en mantener una paridad monetaria del peso argentino con el dólar estadounidense, recurriendo al ancla cambiaria ya utilizada en otras gestiones, más la renuncia a la posibilidad de devaluar (en pos de forzar a una pesificación) y «*la apertura comercial para combatir el alza de precios, exponiéndolos a la competencia internacional.*» (Novaro, 2016, pág. 240). Los resultados obtenidos ayudaron a recuperar parte de la credibilidad ante los mercados y empresarios internacionales, al menos por un tiempo. En cuanto a la opinión pública, el modelo fue ampliamente aprobado, ya que «*La idea (...) de que el plan estaba “reinsertado a la Argentina en el mundo” y dejando atrás la decadencia fue (...) reproducida por los medios. Su privatización y la formación de poderosos multimédios ayudaron a darle solidez al consenso favorable de la “estabilidad”*» (Novaro, 2016, pág. 243).

El grave trasfondo todavía no quedaba al descubierto, ya que estas acciones ataron la política económica a los vaivenes del capitalismo internacional, con bajos niveles de competitividad y autonomía. Hacia mediados de la década comenzaron a darse los primeros indicios de recesión e inestabilidad, lo cual dejó en evidencia los problemas subyacentes, que se manifestaron mediante movilizaciones, paros y marchas. En cuanto a la inflación, el ritmo se desaceleró hacia mediados de la década del 90, pero con graves consecuencias sociales y económicas, debido a «*una salvaje reducción del gasto público, los salarios y el nivel de actividad*» (Novaro, 2016, pág. 238). Para paliar estas situaciones, los gobiernos provinciales implementaron programas que contuvieran a los excluidos del sistema, que comenzaban a nuclearse en organizaciones. Éstas, ante tanto individualismo neoliberal posmoderno, fueron «*nuevas formas de participación, mediante la autoorganización territorial y el desarrollo de prácticas assemblearias*» (Svampa, 2005, pág. 90). El Plan Trabajar, Barrios Bonaerenses y las manzanas de Duhalde, entre tantos otros, dejaron en evidencia el desmantelamiento de la economía productiva del país y las consecuencias nefastas del modelo.

La nueva matriz social se caracterizó por una fuerte polarización y el aumento de las desigualdades, desregulación de los mercados, flexibilización, precarización laboral y el alza del desempleo. Sobre todo las clases medias y bajas «*atravesaron un proceso de descolectivización que arrojó a la situación de marginalidad y exclusión (...), por la vía del trabajo informal y el desempleo*» (Svampa, 2005, pág. 11). Ésta fue la puerta de entrada a una individualización de lo social, cuyo representante fue el ciudadano-consumidor, quien anclaba su identidad social a nuevas prácticas de consumo «*cada vez más diferenciados e individualizados.*» (Svampa, 2005, pág. 152). Estos hábitos, atravesados por el discurso único del neoliberalismo provocaron una variedad de estrategias de inclusión que «*fomentaba[n] una visión despolitizada de la sociedad*» (ibídem), los cuales se manifestaron en el ámbito cultural, con las expresiones visuales que se englobaron bajo el conflictivo término *arte light* o *arte de la levedad*, el boom de



las revistas faranduleras como Caras o el auge de las grandes agencias publicitarias que replicaban los modelos norteamericano o catalán. En cuanto al contexto tecnológico, se introdujeron al país cambios significativos, por ejemplo en los ámbitos de la comunicación e información, que obligaron, tanto en el sector privado como en el público un *aggiornamento* de conocimientos y prácticas.

El diseño según el Fantasma de Heredia

En este contexto, un grupo de estudio conformado en la FADU-UBA se reunía por fuera de la facultad para debatir sobre las posibilidades de «*un diseño donde los contenidos fueran temas que nos interesaban (...) y donde el leitmotiv de nuestro trabajo no fuera el dinero sino la oportunidad de decir algo relevante y verdadero*» (Filgueira Risso, 2022, pág. 12). Ante el avance neoliberal en el país, reflexionaban acerca del profesional del diseño como comunicador visual. De ese primer grupo, Anabella Salem y Gabriel Mateu conformaron un dúo que comenzó a trabajar en la dirección opuesta al diseño hegemónico, vinculándose con temáticas que veían necesarias desarrollar, entre las que se encuentran las infancias, los derechos humanos, la educación, el medioambiente, las cuestiones de género, las situaciones de calle y el arte, entre muchos otros. En sus palabras «*en los noventa (...) parecía no haber otro proyecto para el diseño que no fuera con el mercado, para nosotros no era lo mismo hablar de medias de dama que de educación*» (Siganevich y Nieto, 2017, pág. 39).

Al día de hoy, su recorrido es extenso y exitoso, tanto a nivel nacional como internacional. Tal vez el haber ganado el Primer Premio Nacional por la Identidad para la Fundación del Museo del Holocausto en (Buenos Aires, 1996) los haya signado en su camino, ya que este premio los condujo a Polonia y a los afichistas polacos. De ahí, el resto es historia. Sus vínculos profesionales y personales con influyentes representantes del diseño social internacional, premios en Francia y Japón, convocatorias de bienales como jurados... Pero más allá de todo eso, el trabajo situado en las temáticas sociales, acá y allá se mantiene hasta el día de hoy, transitando por diversos formatos como el editorial con la revista HBA, diarios, libros, sitios web y campañas de concientización; y por supuesto, el cartel fue y es lo que los sigue distinguiendo.



Fig. 1: El fantasma de Heredia. Et noir. Afiche 1/0 serigrafía. Formato 65 x 95 cm. El dúo de diseñadorxs producen imágenes vinculadas con temáticas sociales y culturales que invitan a la reflexión.

Desde un primer momento tomaron referentes del diseño que, en un pasado no muy lejano, habían elegido caminos similares, estos iban desde Alfredo Saavedra hasta el cartel polaco, pasando por Onaire, Sebastián García y Alejandro Ros. Pero fue el colectivo Grapus (y todos sus posteriores desprendimientos —Ne Plas Pier, el Atelier Creation Graphique, Nous Travaillons Esamble—) los que impactaron fuertemente en la selección de los temas, las formas, los modos y el estilo de pensar/hacer el diseño. Grapus fue un colectivo de diseño fundado en Francia en 1972 e integrado por Paris Clavel, François Miehe y Pierre Bernard, que surgió al calor de las revueltas del Mayo Francés y supuso una ruptura en el diseño gráfico ya que caló hondo en la gráfica de protesta de otros países, como México y Argentina.

Dentro de los objetivos que plantearon los integrantes del colectivo francés, se encontraban la intención de trabajar cómo se integraban las palabras y las imágenes, buscando «ampliar el horizonte cultural del público directamente implicado» (Bernard, 2007, pág. 121), demostrando así tener compromiso tanto político como gráfico. Dentro de su forma de trabajo (colectiva y horizontal) destacan las diferencias organizativas y productivas en comparación a los estudios de diseño tradicionales. La actividad de Grapus duró hasta 1991, y sus miembros pasaron a constituir otros proyectos. Paralelamente, surgió el Fantasma de Heredia en Buenos Aires.

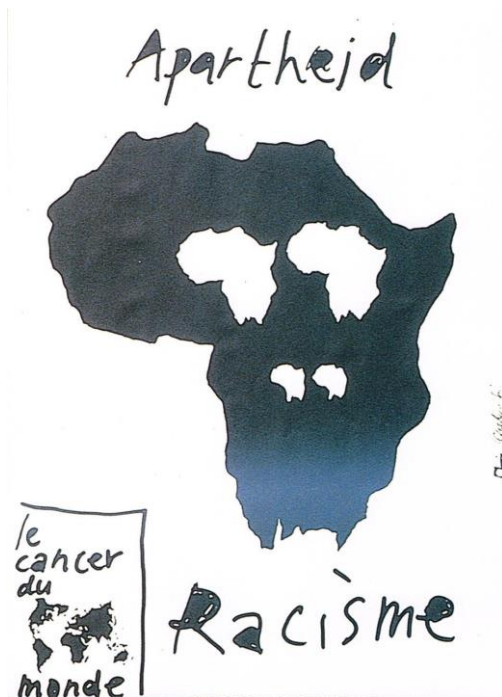


Fig. 2: Grapus. Apartheid. 1980. Cartel encargado por la asociación contra el Apartheid en Sudáfrica.

Análisis de los referentes

«Desde la Revolución Industrial, el paradigma de diseño dominante ha sido el del diseño para el mercado» (Margolin y Margolin, 2012, pág. 61). Esta afirmación nos ubica rápidamente en la realidad de las disciplinas proyectuales desde que se comenzaron a constituir, aunque prácticamente al mismo tiempo también surgieron los debates acerca de sus dimensiones sociales, como bien podemos ver con solo leer cualquier libro de historia del diseño que contemple en sus contenidos a Ruskin, W. Morris y los diseñadores y arquitectos modernos. Si bien no es el objetivo de este escrito hacer un recorrido por esas posturas sí se considera necesario intentar definir qué es diseño social (entendiendo previamente que es un término ambiguo) para comprender el alcance de estos dos referentes en este campo.

Según Bengoa (2020) «Una definición (...) bastante amplia, sería decir que Diseño social es todo aquel cuyo principal objetivo no es la rentabilidad» (Bengoa, 2020, pág. 28). Para Ledesma y Nieto (2020) es «aquel tipo de diseño que, consciente del valor, la importancia y el peso del diseño en la configuración de las condiciones de habitabilidad, realice acciones orientadas a incidir de manera efectiva en el tejido social, buscando corregir, mitigar, atenuar los riesgos que amenazan o afectan al colectivo social.» (Ledesma y Nieto, pp. 13-14). Para otros, se vincula con las prácticas colaborativas o con el análisis de casos específicos, observando sus alcances. En general, este tipo de diseño prestaría especial atención a las dimensiones éticas del proceso de diseño, es decir quién recibe el mensaje, quién lo emite y específicamente qué se comunica, pero a diferencia de cualquier otro trabajo proyectual, el/la profesional, se siente involucrado en todo el proceso. Probablemente no suceda lo mismo con un diseñador o publicista que trabaje para una tabacalera o para una industria de agroquímicos.



En estos sentidos, tanto Grapus como el Fantasma de Heredia comparten similitudes en cuanto a qué es el diseño y la forma de trabajo, como también en los estilos y herramientas. A continuación se analizarán y compararán, por un lado, la concepción sobre diseño y, por otro lado, producciones de cada uno a través de una matriz de datos. Entre los vínculos que se encuentran entre ambos grupos de diseño, a la hora de pensar la disciplina, se pueden enumerar:

- ver en el «*diseño gráfico una herramienta para la intervención social.*» (Filgueira Riso, 2022, pág. 17), mediante el cual se pueda provocar un impacto positivo, es decir, tomar al diseño como un acto político;
- la búsqueda de la independencia del mercado al momento de seleccionar un trabajo, enfocándose más en quién, cómo y qué dice. Esto influye directamente en la manera de concebir todo el proceso de diseño;
- el diseño es un acto colaborativo. Las ideas entre los diseñadores pueden trabajarse por separado para luego complementarse, o pueden trabajar todos al mismo tiempo. No hay una sola manera, estandarizada y verticalizada. Todas las voces son igual de importantes al momento de producir;
- no contemplan, necesariamente, un *timing* estricto. Un trabajo puede tomar horas o semanas, lo cual los aleja considerablemente de la lógica comercial y hegemónica;
- no limitarse a la búsqueda de un buen diseño, sino diseñar el mensaje a partir de valores y cómo se asocian éstos con el/los comitente/s;
- transmitir el mensaje con la mayor claridad posible pero al mismo tiempo con subjetividad a través de la retórica, la ironía o el humor.

Unidades de análisis	Dimensiones		
	Lingüístico	Icono	Simbólico
<p>Fig. 1.1: Et noir El Fantasma de Heredia</p>	<p>Las palabras "bleu-blanc-rouge" ayudan a comprender la mancha ubicada en el centro de la imagen ya que indican los nombres de los colores que conforman la bandera de Francia en su respectivo orden.</p> <p>Las palabras "et noir" (y negro) en una escala mayor que las anteriores, ejercen una función de anclaje, ya que permiten descifrar la temática que aborda el mensaje: la segregación racial.</p>	<p>Mapa político de Francia al que se suma Córcega ubicado al corte del margen derecho.</p> <p>El mapa político está trabajado a través de un pleno color negro. Ambos costados están acompañados por estilemas que funcionan generando exclamación.</p>	<p>La palabra "et" alude a una sumatoria y al leer el texto completo se podría traducir: "azul, blanco, rojo y negro", es decir que se propone una nueva bandera. Se recurre a un símbolo patrio, cada color se corresponde con una consigna de la Revolución Francesa: "igualdad, fraternidad y libertad" ¿Acaso, estas consignas que se propusieron para todos los habitantes franceses, no incluye a los afrodescendientes? Probablemente allí radique la necesidad de incluirlos formalmente.</p>
<p>Fig. 2.1: Apartheid Grapus</p>	<p>Texto escrito a mano. Los espacios internos de las letras se encuentran pintados, cubiertos por rayones que acompañan la informalidad de los trazos que conforman las letras.</p> <p>Los textos cumplen función de anclaje ya que permiten darle sentido a la imagen.</p>	<p>Como elemento central se destaca un pleno negro que replica la forma del mapa político del continente africano, el cual está intervenido en su forma y se le han adherido elementos.</p> <p>Se utiliza un trazo gestual en forma de L invertida para construir una viñeta que encierra información a modo de bosquejo u anotación. La misma contiene la frase: le cancer du monde y la representación de un mapamundi que refuerza el sentido de "mundo".</p>	<p>Mediante el uso de la metáfora se puede asociar al continente africano con la representación de una caravera como símbolo de muerte. Esta interpretación está dada por la función de anclaje que cumplen los textos. Racismo=Cáncer del mundo.</p>
<p>Fig. 1.2: CherNObyl El Fantasma de Heredia</p>	<p>La dimensión lingüística funciona en este caso tanto a nivel icónico como simbólico. Hay una necesidad por remarcar la sílaba "no" y acompañarlo por un subrayado. Este refuerzo genera pregnancia por el grosor resultante del trazo mediante un crayon al aceite.</p> <p>La materialidad de la herramienta queda registrada, se hace explícita.</p> <p>El bloque de texto ubicado próximo al margen de pie funciona como anclaje para entender la totalidad del mensaje.</p>		<p>La fuerza expresiva del trazo connota una necesidad de urgencia, de velocidad por registrar el mensaje. A su vez el uso de mayúsculas declara una expresión de grito o atención.</p> <p>El hecho de detectar la sílaba NO en la misma palabra permite identificar, más allá de la urgencia del mensaje, una instancia de análisis durante el proceso de diseño. El mensaje está concentrado en un refuerzo semántico.</p>
<p>Fig. 2.2: No Neutrons Mr. reagen Grapus</p>	<p>La imagen está compuesta por texto que posee función de relevo (No Neutrons Mr. reagen) y de anclaje (MOVEMENT DE LA JEUNESSE COMMUNISTE DE FRANCE). El apellido (reagen) se encuentra en minúsculas. Una serie de guiones van separando las letras y palabras que completan la frase: RELAIS de la PAIX.</p> <p>Se distingue el uso de tipografía sin serifas y letografía generando un contraste estilístico entre ambas. El contraste también se produce por el uso del color y el uso de acromáticos.</p>	<p>Se reemplaza el uso de comillas por representaciones de misiles que apuntan hacia el armado tipográfico.</p> <p>El armado tipográfico permite un juego visual al leerlo, si bien hay ausencia de letras, por la disposición que consigue la sílaba "No" se sigue leyendo la frase completa: No neutrons.</p> <p>La imagen se realiza sobre un gradiente de color que va de negro hacia blanco. Se incluyen gradientes de colores ubicados sobre el margen de pie de la imagen dotando de mayor cromaticidad a la frase RELAIS de la PAIX.</p>	<p>Uso de figuras retóricas como la elipsis (al omitir letras en el armado tipográfico) y metáfora al reemplazar comillas por misiles que dispuestos de ese modo permiten una doble lectura.</p>

Fig. 3: Matriz de datos. Se analizaron unidades contemplando las dimensiones semióticas establecidas por Roland Barthes, en Retórica de la imagen (1964) desde un enfoque asociado al Diseño en Comunicación Visual. La selección de este modelo de análisis está basado en que contempla las posibles funciones de la tipografía y/o letra en una producción gráfica más allá de los universos sígnico y simbólico.

Según lo analizado, en ambos referentes se observa una independencia de las tecnologías digitales, ya que pueden hacer uso libremente de éstas o recurrir a las herramientas tradicionales: lápiz, papel, tinta, collage, o bien. También pueden utilizar una mixtura entre lo analógico y lo digital, según convenga al mensaje. Probablemente en el contexto de los 90, cuando el uso del hardware y softwares especializados transformaron las prácticas de producción diseño en Argentina, para el Fantasma haya existido una necesidad de resaltar el uso de herramientas analógicas y trabajar con una

lógica casi artesanal. Se presume que tanto el colectivo como el estudio de diseño se hayan visto profundamente influidos por los diversos contextos en los que surgieron y que esto puede rastrearse en los estilemas, íconos y símbolos que utilizan, pero también en sus producciones, en las cuales se resalta lo gestual por sobre lo limpio, lo ordenado y la precisión. En el caso del Fantasma de Heredia, creemos, que esta toma de partido se puede haber transformado (incluso, afianzado post 2001) como una característica estilística del estudio, como si fuera una huella. Del mismo modo, en Grapus. El hecho de que sean autodenominados como un colectivo de diseño en los comienzos del neoliberalismo europeo es una confirmación de las convicciones comunistas que tenían todos sus integrantes.

Atendiendo a lo analizado hasta el momento, entendemos que la estética de ambos ejemplos es evidentemente posmoderna, debido a que no hay usos manifiestos de grillas (al menos no al estilo suizo) o de una necesidad de buscar un Buen Diseño, objetivo y racional, sino por el contrario, se hace una recurrente utilización de un aparente caos y desorden, manchas y ruido visual, generando cierta sensación de informalidad e inmediatez, como si las piezas estuviesen hechas (por momentos) con recortes de imágenes, de manera improvisada, o incluso, como si un niño hubiera estado jugando con algunos elementos. Tal vez estos recursos prevalecen ante la necesidad de comunicar mediante todos los canales, no solo el visual, sino llevar al mensaje hacia el ámbito de las sensaciones.



Fig. 4: El Fantasma de Heredia. Los padres terribles. Afiche para obra de teatro. La gestualidad se observa a través del uso de letragrafía, estilemas que dejan al descubierto la materialidad de las herramientas, fotografía intervenida y uso de texturas.

Parte de lo artesanal se advierte mediante la utilización de recursos gestuales, por ejemplo, la letragrafía, intervenciones a mano en fotografías y manchas. Estos procedimientos, herramientas y estilemas terminan generando íconos y símbolos muy potentes que algunas veces se repiten, por ejemplo el planeta tierra, las manchas, imágenes de animales o símbolos políticos. Como variable entre ambos referentes, se observa que en Grapus la recurrencia a estos elementos comunicativos pueden ser más frecuentes (aunque los reinventen) en comparación con el Fantasma de Heredia. Otra diferencia observable es que en las producciones de Grapus encontramos estilemas que se utilizan para acentuar la expresividad de la pieza gráfica (y consolidar la identidad del colectivo) como las manchas y salpicaduras, además de una profusión de elementos distribuidos sobre la imagen. Mientras que en el caso de El Fantasma de Heredia se

concentra el mensaje en pocos elementos, los cuales poseen características gestuales, como la presión del trazo utilizado o la materialidad explícita de la herramienta.

Otros recursos que destacan en común, son las yuxtaposiciones de elementos y los contrastes (de colores, de recursos plásticos, de materiales, etc.), el uso de parte por el todo de imágenes y combinaciones entre tipografía y lettering. También se pueden observar similitudes en el uso de las figuras retóricas (como la ironía) o el género (como el humor).

Hablando específicamente de la tipografía y/o el lettering, estos recursos se utilizan en función de la intención del mensaje, haciendo refuerzos mediante mezclas, uso de variables (de cuerpo, de tono o dirección), supresiones, aplicación de retórica, refuerzos semánticos, dobles lecturas, etc. En las unidades de análisis observadas del Fantasma de Heredia, se advierte una recurrencia en la utilización de mayúsculas o variables de cuerpo para jerarquizar o enfatizar el mensaje, en cambio en Grapus, esto no es tan común. Lo mismo sucede con los textos, ya sean de anclaje o relevo. En el colectivo francés no es tan común ver el uso de estos recursos, de modo tal que la lectura termina siendo más rápida y espontánea. En cambio en el Fantasma, algunas piezas exigen que la audiencia se detenga y lea detenidamente tanto la totalidad como las partes que construyen a la pieza (y por lo tanto al mensaje), por ejemplo, en la pieza de CherNObyl. En este sentido, pueden ser diferentes las intenciones comunicativas, mientras en Grapus se recurriría más al impacto, en el Fantasma primarían el detenimiento y la reflexión.

1986/1996

Fig. 5: El Fantasma de Heredia. CherNObyl. Afiche realizado en serigrafía 1/0. Formato 100x70cm para Greenpeace Argentina. La imagen concentra su mensaje en el registro de la palabra Chernobyl, empleando una economía de recursos y destacando mediante pregnancia por valor la sílaba NO.

Conclusiones

Habiendo trazado las transformaciones desde el modelo integracional nacional-popular, en la cultura laboral y en los consumos (tanto de bienes y servicios como culturales) tras la imposición del neoliberalismo en Argentina, podemos concluir que el surgimiento de un estudio de diseño como el Fantasma de Heredia es destacable en un contexto en el cual, el capital se esforzó por debilitar lo comunitario y donde primaron las estructuras de los grandes estudios de diseño y agencias publicitarias de EE.UU. o Barcelona.

La forma en que el Fantasma de Heredia utilizó al diseño como medio para la visibilización de determinados tópicos contemporáneos, fue a través de poner énfasis no sólo en las temáticas y la estética diferenciada de sus producciones (en comparación



con el diseño hegemónico), sino también en el hecho de haberse conformado con una estructura colaborativa horizontalizada. Hay que tener en cuenta que esta forma de trabajo iba a contracorriente del contexto y estuvo influenciada por los referentes que ellos se sentían identificados, entre los que destaca el colectivo francés Grapus. Éste nacido al calor del Mayo del 68 en París, ha sido (y sigue siendo) considerado como una de los mayores exponentes del diseño social, cuyo estilo es muy característico por la espontaneidad, el humor, la irreverencia, las herramientas de diseño que utilizaban, pero más que nada por la línea de diseño que trabajaron, que fue vinculada a lo social.

Para establecer algunas comparaciones entre ambos referentes del diseño posmodernos, se estableció una matriz de datos que analizó diferentes unidades de análisis. Por lo tanto se desglosó (y analizó) cada pieza gráfica en sus tres niveles de lectura: el lingüístico, el sígnico y el simbólico. Es a través de este análisis que hemos comprobado fehacientemente que las influencias entre Grapus y el Fantasma de Heredia son evidentes en varios niveles, como la independencia de las herramientas digitales, estilos vinculados a lo artesanal y las distintas capas de lectura. Pero, con anterioridad, se establecieron las similitudes en cuanto a la concepción de la disciplina y a las dimensiones sociales del diseño, entre las que se encuentran entender al mismo como un acto político, que puede influir de manera positiva y significativa poniendo de manifiesto temáticas que no son tratadas ni por los Estados ni por los medios masivos de comunicación. Esto implica tener (como diseñadores) cierta independencia del mercado, ya que muchas veces, estas producciones no son comerciales. En estos casos, priman más los valores de quienes diseñan, los cuales se alinean a los del comitente y al mensaje al mismo tiempo. Por último hay que destacar que si bien hay una gran influencia de Grapus en el Fantasma de Heredia, también se observaron variables en los estilos. De modo tal que se concluye que en cada caso hay posibilidad de reconocimiento, más allá de posibles similitudes. Hay un estilo Grapus y un estilo del Fantasma, pero las decisiones gráficas que se toman para cada proyecto, siempre han sido pertinentemente seleccionadas, mucho más allá de un estilo o una influencia.

Bibliografía

- Barthes, R. (1964). *Retórica de la imagen en Elementos de la semiología*.
- Bengoa, G. (2020) *Diseño social, buscando otras formas de definirlo* en Ledesma, M. y Nieto M. L. (comp.). *Diseño social. Ensayos sobre Diseño social en la Argentina (2000-2018)*. 1ra. edición. Prometeo libros. Bs. As.
- Borodowski, A., Caminiti, M. *Una letra, un futuro*. Cátedra Cosgaya. Publicado el 6 de noviembre de 2020. <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2020/una-letra-un-futuro/>
- Filgueira Risso, C. (2022). *El Fantasma de Heredia*. UCES.DG. Enseñanza y aprendizaje del diseño. Año 08, n° 16. Argentina.
- *El Fantasma de Heredia*. Entrevista/udgba. Publicado el 5 de octubre de 2017. <https://udgba.org.ar/entrevistaudgba-fantasmadeheredia/>
- Jianping He (editor) (2007). *The masters of design: Pierre Bernard*. Maomao Publications. Barcelona.
- Ledesma, M. y Nieto M. L. [compiladoras] (2020). *Diseño social. Ensayos sobre Diseño social en la Argentina (2000-2018)*. 1ra. edición. Prometeo libros. Bs. As.
- López L. *La agitación gráfica de El Fantasma*. <https://www.dgcv.com.ar/la-agitacion-grafica-de-el-fantasma/>
- López y Rosolia en Ledesma, M. y Siganevich, P. [compiladoras] (2007). *Piquete de ojo: visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*. 1º ed. Buenos Aires: Nobuko.



- Margolin, V. y Margolin, S. (2012) *Un “modelo social” de diseño: cuestiones de práctica e investigación*. Revista KEPES 9(8), 61-71. Colombia: Universidad de Caldas.
- Novaro, M. (2016). *Historia de la Argentina. 1955-2010*. 1° ed. 3° reimpr. Buenos Aires: Argentina. Siglo XXI Editores.
- Pierbattisti, D. (2008). *La privatización de los cuerpos*. 1° ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Siganevich, P y Nieto M. L. [compiladoras] (2017). *Activismo gráfico: conversaciones sobre diseño, arte y política*. 1° ed. Buenos Aires: Wolkowicz.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. 1° ed. Buenos Aires: Taurus