

HACIA LA SÍNTEISIS DE LAS ARTES. EL PROYECTO CULTURAL Y ARTÍSTICO DE LA REVISTA *NUEVA VISIÓN*

Verónica Devalle

CONICET
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), UBA
[vdevalle2005@yahoo.com.ar]

Resumen: La revista *Nueva Visión* es considerada uno de los primeros textos sobre el Diseño Gráfico en la Argentina. El artículo recorre los argumentos centrales de la publicación, en particular los textos de Tomás Maldonado, proponiendo una nueva comprensión de la originalidad del planteo de *Nueva Visión* respecto al Diseño.

Palabras clave: diseño gráfico - multidisciplinario - *Nueva Visión* - Tomás Maldonado.

La revista *Nueva Visión* (NV) constituye un capítulo emblemático en la historia de la arquitectura moderna y del diseño en nuestro país. Nacida al calor de la herencia bauhausiana, en particular de la impronta que supo dar a la mítica escuela el artista húngaro László Moholy-Nagy, sus nueve números editados entre 1951 y 1957 recorren y actualizan en el medio nacional la herencia de las vanguardias artísticas, los avances de las corrientes modernas arquitectónicas y el programa de síntesis de las artes –propuesta inicial del concretismo rioplatense–. En este sentido, puede ser leída como un medio que marcó el derrotero de una nueva arquitectura en el país y con particular énfasis instaló la problemática del diseño en la clave de un discurso sobre la Buena Forma.

Este último aspecto, sin embargo, no ha sido hasta el momento lo debidamente subrayado en la medida en que se sigue priorizando una lectura arquitectónica de la revista. Así se recuerda su contribución en la llegada a la Argentina

del debate en torno a movimientos como el *Funcionalismo*, en la voz de sus hacedores y detractores, y la introducción de la arquitectura *Organicista*¹.

Pero en rigor de verdad, el programa de *NV* era más ambicioso y de alguna forma, superador de un encuadre estrictamente arquitectónico. Efectivamente y descontando el hecho de identificar a todos sus integrantes con “lo moderno”, aquello que sin lugar a dudas marca la diferencia con publicaciones como *Nuestra Arquitectura* (1929-1986, Editorial Nuestra Arquitectura –iniciativa privada–) y la *Revista de Arquitectura* (1915 y continúa, portavoz de la Sociedad Central de Arquitectos de la Argentina) es la inscripción de la problemática arquitectónica en el espacio más amplio de la cultura visual. Simultáneamente, por el perfil editorial que asume y su novedosa apuesta gráfica, se distingue de medios como *Ciclo* (1948-1949, Editorial Ciclo –iniciativa privada–) y del *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (1948-1949, portavoz del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires).

Nueva Visión devino entonces la cara visible del circuito cultural que vinculaba a los jóvenes estudiantes de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) con los artistas concretos y permitió una difusión más amplia de las ideas modernas en el campo de la arquitectura y el diseño. Ya desde el primer número, el subtítulo “Revista de cultura visual” nos habla de la instauración de un campo lo suficientemente amplio como para albergar las manifestaciones artísticas “modernas”, el diseño (industrial) y la arquitectura moderna². En parte, se trató de contribuir a la actualización local de las obras de arquitectos como Wright, Aalto, Nervi, Zevi, Gropius y artistas como Mondrian, Bill, Kandinsky, Moholy-Nagy conjuntamente con la difusión de los pioneros de “lo moderno” en el Río de la Plata: Amancio Williams, Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Alberto Casares, y los concretos: Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Edgar Bayley, Lidy Prati, entre otros.

Del mismo modo en que *NV* es considerada el disparador del Diseño Gráfico en el país –centralmente por su calidad gráfica como producto y por el hecho de recorrer la obra de los “padres fundadores” del diseño internacional–, del mismo modo, y desde otro tipo de perspectivas, es evaluada como la culminación y el punto más acabado del pensamiento concretista. En este sentido algunos de los principales actores del campo arquitectónico argentino, entre otros el Arq. Méndez Mosquera, entienden que se trata de un punto de

1 Con excepción, entre otros, del trabajo de García.

2 A partir del segundo número, el subtítulo desaparece en una enumeración que no deja de llamar la atención. La “cultura visual” deviene entonces “Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía”.

giro que marca el pasaje de una concepción artística hacia otra técnica de la arquitectura y, por ende, inaugura el territorio de la proyectualidad, donde quedarían ubicados los diseños. Otras posturas vinculadas con la investigación académica en arte, por el contrario, la señalan como un baluarte en lo referido a la crítica artística moderna, en particular cuando se analizan los artículos sobre arte moderno de Alfredo Hlito, Jorge Romero Brest y Aldo Pellegrini. Ubicada entre la arquitectura y el arte, el contenido de los artículos presenta una diversidad de temas, con dominancias significativas. Si en una primera instancia el debate en torno al arte, específicamente el arte moderno (identificado con el concretismo) ocupa sus tapas y primeras páginas, en sus dos últimos números el énfasis artístico será reemplazado por la difusión de las obras y proyectos del *Movimiento Moderno* arquitectónico.

Nueva Visión entonces es, antes que una revista de arquitectura, un texto abierto a la problemática de la forma, que encuentra en el arte concreto –en una primera instancia– un *pivote* desde donde indagar un horizonte de producción que se sabe nuevo y que se intuye potente. En ella encontramos una nueva concepción del espacio, una problematización de aquello que hoy consideraríamos lenguaje visual (llamado allí “cultura visual”) y la inquietante pregunta por la forma hecha sentido. Por estos motivos, en nuestro trabajo de investigación, es considerada el primer discurso habilitante del diseño en la Argentina.

Es justo también señalar que sólo podemos llegar a esta afirmación si partimos de un enfoque teórico que se detenga en los conceptos antes que en los objetos, y que cuando se detiene en estos últimos es para reconstruir el proceso que permitió su gestación. Por todo ello, lo que preguntamos a los textos de la revista es cómo es abordada la forma, qué dominios comprende, en qué términos es concebida la utilidad, cuál es el alcance de la pureza formal y qué rol juegan la racionalidad y el sustrato científico-técnico que al participar de la lógica moderna resulta ser uno de los sesgos más marcados en la producción de objetos cotidianos.

Para poder dar respuesta a las preguntas que nos hemos formulado, tomamos algunos de los artículos emblemáticos de la publicación³ que, dada la hipó-

3 En particular: Maldonado, Tomás “Actualidad y porvenir del arte concreto”. *NV* 1 (1951); Romero Brest, Jorge “Wassily Kandinsky”. *NV* 2/3 (1953); Maldonado, Tomás “Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza”. *NV* 2/3 (1953); Hlito, Alfredo “Significado y arte concreto”. *NV* 2/3 (1953); Maldonado, Tomás “Problemas actuales de la comunicación”. *NV* 4 (1954); Hlito, Alfredo “Situación del arte concreto”. *NV* 6 (1955); Maldonado, Tomás “La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño”. *NV* 7 (1955); Hlito, Alfredo “El tema del espacio en la pintura actual”. *NV* 8 (1955).

tesis de nuestro trabajo⁴, fueron perfilando el incipiente dominio del diseño generado a la par de un cuestionamiento radical al modo más tradicional de considerar la forma en el arte. No resulta casual entonces que los artículos más sustantivos y conceptuales provengan de artistas y críticos de arte, tal el caso de Aldo Pellegrini, Alfredo Hlito, Jorge Romero Brest y Tomás Maldonado, y que –de alguna manera– el espesor teórico de la arquitectura resulte eclipsado por cuestiones vinculadas a la estética, la experimentación y el desarrollo de los lenguajes visuales.

Y es que retrospectivamente *Nueva Visión* resulta una suerte de implosión en el universo de las visualidades con coletazos difíciles de prever en el momento en que estaba siendo gestada y desarrollada. En este sentido, podríamos de alguna manera, sostener la existencia de diversas de lecturas de *NV*: aquellas que la entienden como integrante de la zaga de las revistas de arte, las que la consideran uno de los baluartes del pensamiento moderno arquitectónico y ésta –precisamente la que estamos formulando ahora– que la evalúa como un texto fundacional del diseño en el país. Sin que ninguna triunfe sobre las demás, lo que textos como los hallados en *NV* vienen a mostrarnos es precisamente el modo en que una pregunta faculta –utilizando la metáfora de la personificación– el habla del texto. Con estos presupuestos hemos abordado la investigación llevada a cabo: la no existencia de una unicidad textual, la imposible presencia de un contenido por fuera de una lectura, el carácter refractario de la pregunta.

Por estas razones, un análisis en los términos en los que Eliseo Verón desdobra la instancia de la producción de textos (gramáticas de producción) y la instancia de la recepción (gramáticas del reconocimiento) puede resultar útil desde esta perspectiva⁵. Permite ver que el sentido de las prácticas –en este caso del diseño como práctica cultural– se define en la interacción con un universo discursivo del que resulta un producto a la vez que un elemento

4 Se trata de la tesis de doctorado “Diseño Gráfico y Modernidad: la configuración del campo disciplinar en la Argentina”. Dirigida por la Dra. Leonor Arfuch. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fecha de defensa: octubre 2007.

5 La distinción entre reglas de generación y reglas de lectura o, más precisamente, entre gramáticas de producción y gramáticas de reconocimiento constituye uno de los aportes más significativos de la extensa y fecunda trayectoria de Verón. Efectivamente, como pocas veces antes, en *La semiosis social* surge claramente la dislocación entre dos instancias de asignación de sentido. Por un lado, el modo de producción de un discurso y su vínculo con las condiciones sociales que lo ven emerger. Por el otro, las operaciones de “reconstrucción” del sentido, que son a la sazón nuevas instancias de producción del mismo, pero desde las condiciones de lectura. A partir de lo dicho, queda claro que el sentido no reside en el texto, como también que no es unitario ni homogéneo; por el contrario, siempre depende de la semiosis social, del indisoluble vínculo entre lo discursivo y lo social.

constituyente. En el planteo de Verón se diluye lo unitario del texto en una visión que repone la sintonía con un conjunto de textos mayores con los cuales el texto en cuestión está dialogando, y asimismo establece un espacio de redefinición del sentido del discurso sujeto a las fuerzas discursivas, o sea sociales, que le vieron nacer y a las fuerzas que lo actualizan en cada lectura. De ahí lo acertado para manejarnos con este tipo de corpus.

Efectivamente, repone una lectura en producción supone, entre otras cuestiones, analizar la producción discursiva en un horizonte de inteligibilidad –o si se quiere en una matriz ideológica– que sí daba cuenta del funcionalismo como teoría y método, del racionalismo como voluntad integradora en la producción de formas y de una crítica positiva de la cultura de la mano del marxismo más convencional, pero que desconocía el componente proyectual supuestamente ya presente en estos planteos. En la instancia del reconocimiento, es decir nuestra lectura hoy en día, los artículos de *NV* son indudablemente fundacionales del corpus discursivo del diseño.

Otras visiones, otras realidades

Una vez sintetizados los aspectos teóricos y metodológicos del trabajo que presentamos, estamos en condiciones de hacer algunas reflexiones sobre la particularidad de este proyecto editorial. Dicho brevemente, aquello que viene a enunciar y discutir *NV* por primera vez en el mundo editorial vinculado con el arte y la arquitectura es, en términos generales, la relación entre creación e intervención en el mundo y, más acotadamente, los alcances de un nuevo tipo de arte cuyo propósito central será la modificación de las formas perceptivas como etapa necesaria para la creación de un nuevo hombre y una nueva sociedad. Así y todo, ésta resulta ser antes que nada, la inflexión que Maldonado –por el momento fiel discípulo de Max Bill– le da al proyecto editorial. La lectura de otro tipo de artículos escritos por Alfredo Hlito, George Nelson y el mismo Max Bill permite ver que en la revista no faltaron posiciones antagónicas que condujeron a las palpables contradicciones en el programa teórico y editorial.

A partir de aquí, quisiéramos hacer unos comentarios vinculados con la distancia conceptual que separará a Tomás Maldonado del resto de los teóricos de *NV*, y que explican en parte el decurso que *a posteriori* asumió el diseño en su búsqueda de un sustrato científico tecnológico.

En términos generales, en Maldonado –y a diferencia de otros enfoques– la necesidad de la objetividad que opera en el proyecto fundacional de la revista, asume las características de una búsqueda de verdad, el establecimiento de un

vínculo transparente del hombre con el mundo. No podía ser de otra manera, dada su formación materialista. Formación que, por otra parte, también poseía Hlito, sólo que lo que en uno era convicción en el otro se insinuaba como sospecha. Efectivamente, tanto Alfredo Hlito, como Jorge Romero Brest e incluso Aldo Pellegrini, los tres mejores críticos de arte que posee *NV* no dudan en entender a la objetividad como exteriorización de la interioridad, en un sentido por cierto no materialista sino incluso idealista. Objetivar es, desde aquí, la posibilidad de que un aspecto del sujeto se vuelva objeto externo. Sobre este planteo, el error no proviene de la acción de la ideología, sino antes bien de la ceguera de las formulaciones artísticas en el interior del campo estético. Dicho de otra manera, el error descansa en una impropia comprensión del arte. A partir de ese momento, la premisa fundacional de *NV*, el poder ver de otro modo, el volver visible lo invisible transitará por un doble carril. Por un lado quienes, en particular hasta la partida de Maldonado hacia la *Hochschule für Gestaltung* (*HfG*) de la ciudad de Ulm (Alemania) en 1954 con el propósito de reeditar el trabajo de Bauhaus, creen que ver de otro modo acontece como la búsqueda de la verdad objetiva del mundo, por el otro los que confían al arte el poder de creación de otras realidades (en particular Hlito, Brest y Pellegrini). En este último caso, ver con otros ojos es construir otra realidad, misión que protagoniza la labor plástica. No se trata de revelar el verdadero mundo, sino de construir otra praxis estética con alcance a los objetos cotidianos.

En otros términos, y veladamente, *NV* mostró dos concepciones en ciernes en lo relativo al dominio de la forma y las disciplinas y prácticas que le eran afines. Una *forma* entendida como *construcción* proveniente de la mayoría de los artistas y críticos de arte, y otra –que resultará triunfante en el largo recorrido del diseño– que inicia su camino en búsqueda de la *verdad* –materialismo mediante–. Esta última, con el correr de los años se despojará del componente óptico y de los presupuestos en torno a la relación transparente entre conciencia (creación) y mundo (praxis), para desplegar una comprensión más instrumental y teleológica de la forma (forma para algo, forma para alguien), y devendrá antes que un producto de una concepción científico racional, un instrumento de la planificación muy cercana a la idea de herramienta técnica⁶. En el caso del Diseño Gráfico, el desplazamiento se orienta hacia una comprensión instrumental de la forma gráfica entendida como “forma comunicante” de un aparentemente estable contenido de lo comunicado, descuidando precisamente aquello que sí era muy atendible en los tempranos años de la década de 1950: el vínculo entre forma y sentido.

6 A raíz de su consideración como herramienta, y la subsiguiente “adaptabilidad”, es que el DG en los años ‘90 se acercará a la lógica proveniente del *management*.

El desconocimiento de la importancia de los dispositivos de enunciación visual como también de las instancias de modelización de los enunciados es, al día de hoy, un claro indicador de esto mismo. Pero no nos adelantemos y volvamos al principal argumento de este artículo, destinado a analizar las razones por las cuales *NV* es considerada el primer discurso habilitante del diseño en el país.

En los primeros párrafos hicimos referencia a la potencialidad que encierra un enfoque como el propuesto por Eliseo Verón para analizar los discursos fundacionales de una determinada disciplina. Es menester retomarlo para reflexionar sobre los textos de Maldonado publicados en la revista y así marcar la distancia que separa una lectura en producción –esto es, en el intervalo que comprende los años 1951-1957– de la lectura en reconocimiento –la consideración, surgida en la primavera democrática⁷, del carácter fundacional de la revista–.

Efectivamente, en producción los textos de Maldonado traslucen:

- Una fundamentación histórica del arte, que deviene conciencia –una conciencia para sí– del arte. Es decir, la convicción de que el arte se encuentra en una relación dialéctica con el tiempo en el que se inscribe.
- La postulación del arte como conciencia objetiva.
- Una profunda crítica a toda concepción romántica del arte.
- Como consecuencia de esto último, el rechazo de la comprensión de la forma como expresión de la interioridad o del espíritu, para analizarla como resultante de la relación –dialéctica– entre arte y naturaleza.
- La problematización, en los términos del pensamiento moderno, de la relación forma/ contenido.
- La certeza de que los artistas lo son en la medida en que participan del decurso de la cultura visual.
- La convicción de que el método moderno de composición debe responder a las leyes de la mecánica.
- La certeza de que la síntesis de las artes supone romper con la jerarquía –falsa y anacrónica– entre artes mayores, artes menores y oficios.
- La puesta en valor de la versatilidad de los artistas concretos (pintores, escultores, tipógrafos) en la medida en que contribuyen a la expansión de la cultura visual.
- El desarrollo de un programa iniciático para el concretismo como posibilidad de ampliación de la visibilidad en el mundo. En otros términos, el

7 Precisamente cuando se creaban las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en la UBA.

arte concreto permite acercarse a la verdad y ver lo que antes no podía ser visible.

Los mismos textos en reconocimiento, cambian su valencia. Ahora sí, podemos comprender el carácter fundacional de *Nueva Visión* y los planteos maldonianos. Efectivamente, allí nos encontramos con:

- La pérdida de la concepción dialéctica de las formas.
- La renovación de la dicotomía que entiende al arte como interioridad y expresividad (más precisamente la equivalencia entre arte y subjetividad) y al diseño como objetividad, lo que conlleva a:
- El olvido de la comprensión del arte como conciencia objetiva.
- El abandono de la convicción que sostenía una conexión vital y dialéctica entre arte y naturaleza en pos de una visión instrumental de la intervención del diseño.
- La apropiación del debate en torno a la relación entre forma y contenido, como piedra angular y giro iniciático del pensamiento en torno al diseño.
- La anterior polyvalencia de lo artístico (su presencia tanto en la plástica como en la arquitectura e incluso en lo tipográfico) deviene un mecanismo de jerarquización entre disciplinas. Desde aquí, existen disciplinas más complejas y competentes para el trabajo holístico –caso de la arquitectura– y otras desprovistas de esta cualidad –caso Diseño Gráfico, y en menor medida Diseño Industrial–.
- Las formas de visibilidad de lo no visible no son ahora dominio del arte, sino de una historia cultural de las formas de percepción y representación.

El tipo de ejercicio que hemos propuesto constituye una manera diferente de trabajar sobre un corpus de textos, en particular las revistas culturales, reponiendo categorías clásicas de la socio-semiótica para analizar el modo de constitución de un discurso disciplinario en torno al diseño. El trabajo sobre la dimensión discursiva permite des-ontologizar los atributos del objeto de estudio y mostrarlo como lo que es: es decir, como objeto plenamente construido. Dicho en otras palabras: el carácter fundacional de un texto no reside en propiedades intrínsecas al mismo, sino en la relación que establece con las instancias de producción y de reconocimiento. Lección, por otra parte, que ya nos recordara Borges de una forma magistral, al reponer los contextos de producción de sentido del Quijote de Pierre Ménard.

A modo de conclusión

Así y todo, y curiosamente, hoy en día los programas curriculares del diseño conservan sedimentadas, de un modo arqueológico, las huellas de aquella vieja discusión sobre la forma entendida como *construcción* o como *verdad*, que se remonta a los años 1950. La tematización teórica de la tipografía, las primeras búsquedas de invariantes disciplinarias en la experimentación sobre la forma poco a poco construyeron el perímetro de asignaturas como Tipografía y Morfología y fueron el puntapié inicial para la creación de materias como “Visión” en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad de Buenos Aires en 1956, con su militante enfrentamiento al concepto de “composición a la francesa”⁸. En esa tradición lo que pervivió fue, precisamente, la conciencia de que el trabajo sobre la forma y la funcionalidad deben redundar en una modificación de la praxis humana. Será ese el legado que retomarán las carreras de diseño al momento de su creación en la Universidad de Buenos Aires, casi treinta años después.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis. “Pierre Ménard, autor del Quijote”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
- Crispiani, Alejandro. “Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: del Arte Concreto al Diseño para la Periferia”. Trabajo presentado en las Jornadas de Crítica del Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA. Buenos Aires, diciembre 1996.
- . “Belleza e invención”. *Revista BLOCK 1* (1997): 61-70.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1990.
- García, María Amalia. “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. Revista de cultura visual, 1951-1957”. *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*. Ed. Patricia Artundo y María Inés Saavedra. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- González Ruiz, Guillermo. *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires: EMECE, 1994.
- Hollis, Richard. *El Diseño Gráfico*. Barcelona: Destino Thames and Hudson, 2000.

8 Entrevista realizada a Gastón Breyer, diciembre 2003.

- Maldonado, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Méndez Mosquera, Carlos. “Veinte años de Diseño Gráfico en la Argentina”. *Revista Summa* 15 (1969): 13-16.
- “Retrospectiva del Diseño Gráfico”. *Revista Contextos* 1 (1997): 46-53.
- y Nelly Perazzo. *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito, 1997.
- Perazzo, Nelly. *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. México: Gedisa, 2004.
-

Fecha de recepción: 31-03-08 / **Fecha de aprobación:** 18-03-09