

El taco en la brea

El taco en la brea

ISSN: 2362-4191

revistaeltacoenlabrea@fhuc.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Brandoni, Ana

**Articulación entre arte y vida: una lectura política de la
conceptualización del diseño de Tomás Maldonado (1948#1954)**

El taco en la brea, núm. 19, e0141, 2024, Enero-Junio

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.10.19.e0141>

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Articulación entre arte y vida: una lectura política de la conceptualización del diseño de Tomás Maldonado (1948–1954)

ANA BRANDONI Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0002-5951-1150/ anabrandoni.arq@gmail.com

Resumen

El trabajo propone una lectura en clave política del surgimiento del diseño en Argentina, enfocado en la figura de Tomás Maldonado. La periodización (1948–1954) inicia con su expulsión del Partido Comunista Argentino y aborda un momento de inflexión en su actividad y pensamiento, que lo lleva a compartir su interés por la pintura con el diseño y la arquitectura. Parte de la historiografía interpreta esta inflexión como una señal del desencanto de Maldonado hacia el compromiso político y el cambio social, construyendo una idea del diseño como apolítico. Sostenemos la hipótesis de que, aunque alejado del partidismo, las reflexiones de Maldonado apuestan a sostener un programa de articulación entre arte y vida a través del diseño. En este sentido, el objetivo es proponer una mirada más integral sobre el diseño que reúna las experimentaciones estéticas y los posicionamientos ideológicos como componentes intrínsecos de un todo indivisible. Para esto, resulta productivo pensar el diseño como una neovanguardia, un término que, sin intenciones de catalogar o encasillar esta experiencia, permite introducir aportes de distintos teóricos del arte,

a la vez que evita caer en ciertos relatos canónicos de tendencia despolitizadora que tienden a minimizar o excluir esta dimensión de sus relatos.

Palabras clave: Maldonado / diseño / arquitectura / neovanguardia / Argentina

Articulation between art and life: a political reading of the conceptualization of the design of Tomás Maldonado (1948–1954)

Abstract

The work proposes a political approach of the emergence of design in Argentina, focused on the figure of Tomás Maldonado. The periodization (1948–1954) begins with his expulsion from the Argentine Communist Party and addresses a turning point in his activity and thought, which leads him to share his interest in painting with design and architecture. Part of the historiography interprets this inflection as a sign of Maldonado's

Recibido: 19/12/2023. Aceptado: 27/2/2024

Para citar este artículo: Brandoni, A. (2024). Articulación entre arte y vida: una lectura política de la conceptualización del diseño de Tomás Maldonado (1948–1954). *El taco en la brea*, (19) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0141 DOI: 10.14409/eltaco.10.19.e0141



disenchantment with political commitment and social change, constructing an idea of design as apolitical. We support the hypothesis that, although far from partisanship, Maldonado's reflections aim to sustain a program of articulation between art and life through design. In this sense, the objective is to propose a more comprehensive look at design that brings together aesthetic experiments and ideological positions as intrinsic components of an indivisible whole. For this, it is productive

to think of design as a neo-avant-garde, a term that, without attempting to classify this experience, allows valuable contributions from different art theorists to be introduced, while avoiding falling into certain canonical narratives with a depoliticizing tendency that led to minimize or exclude this dimension from their production.

Key words: Maldonado / design / architecture / neo-avant-garde / Argentina

Introducción

El siguiente artículo propone una lectura en clave política del surgimiento del diseño en Argentina, enfocada en la figura de Tomás Maldonado (1922–2018), artista, diseñador e intelectual argentino. Si bien tuvo una vida profesional muy prolífica, a fines prácticos este trabajo se enfoca en un periodo de tiempo breve, aunque agitado, que comienza en 1948 y finaliza en 1954. La fecha de inicio corresponde a algunos hechos importantes de su trayectoria: viaja por primera vez a Europa, donde entra en contacto con las corrientes vanguardistas vinculadas a la abstracción de la segunda posguerra; es expulsado del Partido Comunista Argentino (PCA); y asiste a la desintegración de la Asociación Arte Concreto–Invención (AACI) por diferencias personales y artísticas entre sus miembros. El arco temporal se cierra cuando se radica en Europa definitivamente. Este periodo puede entenderse como un momento de inflexión en su actividad y pensamiento, que lo lleva paulatinamente a compartir sus intereses por la pintura con el diseño y la arquitectura.

Esta inflexión es comúnmente leída por la historiografía del arte como un desencanto por parte de Maldonado hacia el compromiso político y la apuesta por el cambio social, lo que deriva en una idea de su diseño como apolítico o ajeno a las problemáticas sociales que le preocupaban años antes. Este trabajo busca oponerse a ciertas perspectivas convencionales o relatos canónicos caracterizados por una tendencia despolitizadora que tiende a minimizar o excluir la dimensión política de sus relatos. A partir de esto, sostenemos la hipótesis de que, aunque alejado del partidismo, las reflexiones de Maldonado apuestan a un gesto coherente por sostener un programa vanguardista de articulación entre arte y vida a través del diseño, según él una disciplina integradora y superadora del arte burgués.¹ En otras palabras, es necesario problematizar y repensar la politicidad por fuera de su subordinación a objetivos partidistas, para abordarla como parte inherente al arte de vanguardia en su búsqueda de transformar la existencia de los seres humanos.

En este sentido, el objetivo es proponer e introducir una mirada más integral sobre el diseño de Tomás Maldonado, que reúna las experimentaciones estéticas y los posicionamientos ideológicos, no como dos caras de la misma moneda, ni como una relación concéntrica en la que el objeto de diseño está rodeado de búsquedas políticas, sino como componentes intrínsecos de un todo indivisible. Para ello, el artículo se divide en tres partes: en la primera se indaga sobre el programa del arte concreto y sus relaciones con el diseño, entendiendo que este último es

una deriva coherente de la AACI y no una ruptura con esta. En la segunda se buscan restituir los vínculos y proyectos intelectuales en los que participó Maldonado luego de la ruptura con la AACI, y que contribuyeron a la conceptualización de sus nuevas ideas. Hacia el final, se introduce una herramienta teórica que se considera productiva para repensar el diseño de Maldonado: la neovanguardia.

El arte concreto y la deriva hacia el diseño

Si bien en el país ya existían experiencias relacionadas con el arte abstracto, fue durante la década de 1940 cuando esta tendencia comenzó a adquirir mayor visibilidad. Más específicamente, la abstracción argentina se difundió sobre una categoría estética particular: la invención (Crispiani, 2011:33). Formaron parte de ese movimiento invencionista cuatro grupos de artistas vinculados a la plástica, la música y las letras,² de los que interesará especialmente la Asociación Arte Concreto–Invención, creada en 1945 y conformada por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Iommi, Manuel Espinosa, Juan Melé, Antonio Caraduque, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras, Oscar Nuñez, Rembrandt van Dyck Lozza, Rafael Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin (*Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, 1946:16).

En el manifiesto invencionista, firmado por varios miembros de la asociación, se expuso una superación dialéctica de lo abstracto, es decir, la gestación de un arte que no reflejaba ni representaba la realidad, sino que la inventaba («Manifiesto invencionista», 1946). Era un arte realizado con sus propios medios y elementos (la línea, el plano, el color), sobre la base de la creación pura independiente de cualquier correspondencia con la realidad y profundamente enraizado en la ciencia, particularmente en el pensamiento matemático. Despojar al cuadro de cualquier representación y de su carga idealista para concebirlo en su estricta materialidad implicaba, para ellos, incitar en quienes entraban en contacto con las obras no tanto la contemplación sino la acción, es decir, la actividad práctica requerida para transformar la realidad social, fin último de este movimiento.

En el seno de su propuesta se hallaba la filosofía marxista, una filosofía práctica que apelaba al hombre como productor, creador y transformador de la naturaleza exterior. La relación que propuso el arte concreto con el hombre le restituía estas capacidades arrebatadas por el capitalismo, hacia la consecuente abolición de la alienación con respecto a sus productos y a sí mismo. En el primer número del *Boletín de la Asociación Arte Concreto–Invención* se lee:

El arte concreto será el arte socialista del futuro.

El arte concreto es un arte de INVENCION.

El arte concreto es práctica. La conciencia proviene del mundo, pero también opera sobre él, INVENTA.

Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el de Marx, es decir, PRÁCTICA, TRABAJO. (Maldonado, 1946b:10)

Esta vanguardia local mantuvo estrechos vínculos con actores y movimientos latinoamericanos. Por ejemplo, con la Asociación de Arte Constructivo (AAC) fundada por el uruguayo Joaquín Torres García en 1934,³ con el poeta chileno Vicente Huidobro y con el poeta modernista brasileño Murilo Mendes. Asimismo, la AACI reconoció como referentes a

vanguardias europeas —no sin antes elaborar sustanciales críticas—,⁴ de las cuales la soviética fue la más relevante, con la que compartía ciertas afinidades políticas y artísticas. Boris Groys (2008) señala algunas características de esta vanguardia que pueden reconocerse en el movimiento local. Las sintetizaremos señalando que, para los constructivistas, el arte, al ser un fenómeno intrínsecamente social, no podía aislarse como una actividad puramente formal. La revolución de 1917 desencadenó una explosión de energía creativa en la que las vías abiertas por las vanguardias europeas de preguerra se reencaminaron hacia la necesidad de crear un mundo nuevo ligado al programa comunista. En esta vanguardia, el proyecto artístico devino un proyecto artístico-político, es decir, cada decisión respecto a la construcción estética de la obra artística se valoraba como una decisión política y viceversa.

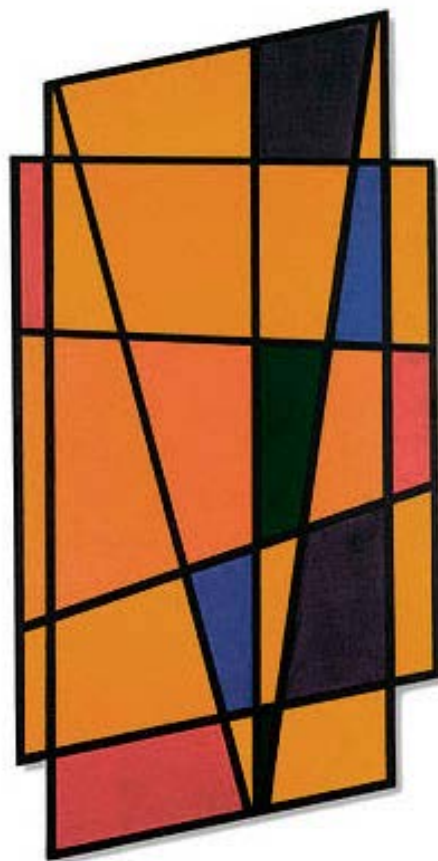
El acercamiento ideológico y estético hacia las propuestas soviéticas se confirmó con la afiliación de los artistas de la AACI al PCA en 1945, confiando en que el partido aceptaría su programa y promovería el arte concreto como el arte socialista del futuro. Sobre los primeros años de trabajo de la AACI, Maldonado recuerda: «creíamos que a través del arte concreto se iba a poder cambiar el mundo. Es decir que, a través de líneas muy sutiles, sobre una superficie homogénea, de un color homogéneo, nosotros podíamos causar dificultades en el capitalismo» (2003). De esta manera, un arte nuevo, libre de cualquier asociación simbólica con la realidad, respondería a los requerimientos de un mundo nuevo.

Dos de sus propuestas más importantes fueron el marco recortado y el coplanar, que surgieron a partir de la crítica al sentido figurativo e ilusorio inherentes al marco ventana tradicional en el que el arte de esos años se encontraba encorsetado. Como indica Maldonado (1946a:5), «mientras haya una figura sobre un fondo, ilusoriamente exhibida, habrá representación». El marco recortado quiebra la forma característica del cuadro, reemplazándola con un marco estructurado según la propia composición de la pintura. La transformación de la realidad comienza en la misma obra, a partir de un proceso de progresiva integración del marco en la pintura y, como consecuencia, de desaparición de los límites del arte con el entorno que lo rodea. Desde marcos más anchos con una materialidad propia —que continúan enfatizando el «aislamiento» de la pintura— se avanza hacia marcos que se asimilan y diluyen totalmente en la obra (figura 1).

El coplanar, por su parte, responde a una búsqueda en la misma dirección, aunque ya no prioriza el cuadro mismo sino el espacio penetrante. No solo se elimina por completo el marco, sino que se extraen las figuras geométricas del contexto de la composición para colocarlas directamente sobre el espacio del muro arquitectónico (figura 2). En algunos casos, las piezas seguían unidas por alguna varilla, resabio

Figura 1. Manuel Espinosa, Pintura, 1945, óleo sobre tabla, 88 x 47 cm. Colección privada.

Fuente: Centro Virtual de Arte Argentino



del marco, pero en su conformación más lograda las formas quedaban relacionadas a través de una retícula virtual, solo reconocible materialmente en los bocetos originales de los artistas.

Hacia 1948 las diferencias entre las propuestas concretas de la AACI recién comentadas y el realismo socialista —doctrina estética oficial impuesta por la URSS desde 1932— se volvieron insalvables, lo que derivó en la expulsión de estos artistas del PCA.⁵ En la figura de Maldonado, esto coincide temporalmente con su primer viaje a Europa, en el que entró en contacto con distintos representantes de las corrientes vanguardistas vinculadas a la abstracción de la segunda posguerra, en particular con los predecesores del arte concreto, en quienes los artistas argentinos se habían apoyado para iniciar sus búsquedas y respaldar su movimiento a nivel internacional. En Milán conoció a concretistas italianos como Max Huber y Bruno Munari, en Zurich se reunió con miembros del grupo Allianz —en particular Max Bill—⁶ y en París visitó a George Vantongerloo.

Es probable que, en Europa, Maldonado haya participado de un clima intelectual caracterizado por la crítica a la vanguardia artística, en particular a su institucionalización, es decir, a la asimilación paulatina del arte moderno por el capitalismo en una red que tenía su nuevo centro en Estados Unidos. Como escribirá Maldonado pocos años después:

Las actitudes que ayer definieron una protesta activa contra una realidad inadmisible —los deslumbradores trucos del ingenio, el culto de lo insólito y singular, la desestima jactanciosa del racionalismo— hoy, después de un tránsito de casi medio siglo, han modificado su sentido originario. Ya no son formas de subversión o de disenso como lo fueron antes, sino de conservación; no de coraje sino de fácil oportunismo. (1951:5)

Ante este panorama cultural, artistas concretos internacionales comenzaron a abogar por las nuevas herramientas conceptuales y prácticas del diseño, es decir, por la producción de los objetos vinculados a la cotidianidad cuya relación con la vida humana quedase libre de posibles manipulaciones como las que había sufrido el arte. Se inspiraron en el programa de artistas vanguardistas soviéticos que, hacia los años 20, habían radicalizado su propuesta constructivista hacia la consigna del «productivismo», es decir, de la producción directa de cosas utilitarias y la organización directa de toda la producción y la vida cotidiana con métodos artísticos (Groys, 2008:63). Entre ellos, podemos señalar a Ródchenko, Vladímir Tatlin, Karl Ioganson, Varvara Stepánova y Liubov Popova, quienes intentaron, de maneras muy diversas, adentrarse en la producción en masa soviética con el objetivo de diseñar los componentes del nuevo entorno socialista.

Aunque el influjo de la vanguardia soviética es ineludible, la deriva hacia el diseño no puede explicarse solo con esta referencia. Como plantea Devalle (2009:209), el término diseño también surgió de una particular conjugación entre una sensibilidad técnico-cientificista ya presente en los planteos concretistas, una necesidad del sistema de producción —redefinido a partir de la



Figura 2. Raúl Lozza, Pintura n° 153, 1948.

Fuente: colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Segunda Guerra Mundial— y la herencia del legado sobre la experimentación y las cualidades de la forma, presentes en los sucesivos planteos del Werkbund, la tradición de las vanguardias constructivas, el debate de la arquitectura moderna, y escuelas símbolo como Bauhaus.

Según Crispiani (2011:314), no es el espíritu vanguardista lo que Maldonado y otros artistas concretos pusieron en duda, sino la oportunidad de sus formas. En este sentido, el nuevo campo de acción seguiría respondiendo a búsquedas concretistas como el encuentro con la realidad productiva y social, el sentido práctico, la estética no figurativa y la asimilación del discurso científico y tecnológico, pero con resultados diferentes. El diseño constituyó, entonces, no tanto un abandono del concretismo, sino, en palabras de Maldonado, una ampliación hacia nuevos horizontes creadores «que se extiende al universo socialmente palpitante de los objetos en serie, de los objetos de uso diario y multitudinario, que constituyen, en última instancia, la realidad más inmediata del hombre moderno» (1949:8). Resulta interesante pensar en el diseño tal como lo plantea Lucena, una de las pocas autoras que aborda la dimensión política de esta disciplina, quien propone que «el desbordamiento del marco es ahora desbordamiento del límite de la institución artística» (2015:182). Dicho de otra manera, el arte debía abandonar el circuito esterilizante del museo y las galerías, y pasar a ser parte de la vida social.

Maldonado volvió al país con nuevos intereses e interrogantes que aportaron a la reformulación del programa concreto, luego de que las diferentes soluciones planteadas por esta vanguardia mostraran, según él, sus limitaciones. Sin embargo, sus propuestas generaron diferencias estéticas entre los artistas de la AACI, las cuales, agravadas por conflictos personales, derivaron en la disolución de la asociación.

Redes y proyectos intelectuales en la conformación de un nuevo campo disciplinar

A partir de lo expuesto, el año 1949 puede leerse como una especie de punto de inflexión en la carrera de Maldonado, manifestado en nuevos vínculos y proyectos intelectuales. A continuación, profundizaremos en algunos de ellos.

Para la carrera de Maldonado fue central la figura del arquitecto moderno Amancio Williams.⁷ Este último había viajado a Europa entre 1947 y 1948, donde entró en contacto con artistas y arquitectos modernos de gran reconocimiento internacional como Le Corbusier, Max Bill, Fernand Léger y George Candilis. A su vuelta, se propuso realizar una exposición en Buenos Aires que diera cuenta de los desarrollos de la arquitectura y el urbanismo de las últimas décadas en el ámbito internacional, especialmente para mostrar proyectos del proceso de reconstrucción europea de la segunda posguerra. La muestra llevó el nombre de «Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo» y tuvo lugar en la Galería Kraft de Buenos Aires en abril de 1949. Para llevarla a cabo, convocó a jóvenes estudiantes de arquitectura y a artistas concretos, entre ellos a Tomás Maldonado.

Como indica Deambrosis (2011:192), fue a través de Williams que los artistas concretos argentinos conocieron a los jóvenes de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM), asociación iniciada en 1948 y conformada por Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo, todos estudiantes de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. La afinidad de los concretos —en particular de Maldonado— con la OAM se debe a que este grupo se expuso en contra de la arquitectura que conservaba la tradición decimonónica europea —que aún se enseñaba en la universidad— y abogó por la necesidad de introducir la

arquitectura moderna con conciencia social y comunitaria, desterrando el perfil meramente artístico del arquitecto.

En la muestra de la Galería Kraft, Maldonado fue el encargado del diseño del catálogo, mientras que algunos jóvenes de OAM —Borthagaray, Goldenberg y Polledo— y artistas concretos —Hlito y Prati— se desempeñaron como colaboradores en aspectos organizativos. Si bien la exposición se destinó a contenido arquitectónico, características como la depuración lingüística, el funcionalismo y el discurso tecnológico generaron un puente con el arte estableciendo —en línea con las ideas de la Buena Forma o *Gute Form* de Bill— un principio general que atravesaba todo el universo de lo material y que fue característico de este período.

Unos meses después de ese primer encuentro, en octubre de 1949, Maldonado fue invitado a colaborar en el *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, cuyo comité de redacción estaba formado por Borthagaray y Clusellas de OAM, junto con Carlos Méndez Mosquera y Pino Sívori. Maldonado diseñó el boletín y escribió el artículo «El diseño y la vida social», que resultó ser el primer texto de producción local destinado al diseño en nuestro país. El autor se expresaba en contra del fetichismo de la obra de arte, volvía a rescatar la herencia soviética, y conceptualizaba al diseño y su producción de objetos de uso cotidiano como un eje clave para abordar las problemáticas del mundo contemporáneo:

El diseño se presenta hoy como la única posibilidad de resolver, sobre un plano efectivo, el problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación de divorcio existente entre el arte y la vida. (...) Las causas de este divorcio son muchas y complejas, y no es éste el lugar para analizarlas, pero no hay duda de que es al mito de «lo artístico» al que debemos atribuir no pocas de las responsabilidades psicológicas de este conflicto. (1949:7)

Más adelante, el mismo grupo conformado por los «jóvenes modernos» de OAM junto con Hlito y Maldonado se encargaron de armar una exposición en el Pabellón Rural de Plaza Italia. En el evento se exhibieron paneles gráficos y maquetas de proyectos de arquitectura moderna impulsados por el gobierno peronista, entre ellos, la Universidad Nacional de Tucumán, el Auditorio para Buenos Aires, el Estudio del Plan Regulador para Buenos Aires (EPBA) y el Barrio Los Perales. Como cuenta Borthagaray (1997:23), el entonces Ministro de Educación y defensor del realismo Oscar Ivanissevich convenció a Evita de que «aquello era arte comunista y la exposición fue clausurada».

Si bien el peronismo contaba con funcionarios reaccionarios como Ivanissevich, hubo excepciones que permitieron al diseño moderno exceder ámbitos privados o especializados, en pos del acercamiento al ámbito público. Una de esas excepciones fue Ignacio Pirovano, abogado, pintor, coleccionista de arte y director del Museo de Arte Decorativo entre 1937 y 1955. Como defensor del arte abstracto y concreto, se comprometió con la promoción del diseño industrial en el país, gestionando una serie de iniciativas destinadas a impulsarlo (Lucena, 2015). Entre ellas, emprendió en 1951 un proyecto de exposición que no se llevó a cabo llamado «La buena forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual» e intentó, junto con Amancio Williams, convencer al general Perón de la necesidad de impulsar el diseño argentino en todas las áreas productivas⁸ (Borthagaray, 1997:26). De esta última propuesta surgió la dirección de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953, así como la fundación de la Subcomisión de Diseño

Industrial presidida por Tomás Maldonado. Lamentablemente, el proyecto no logró concretarse y la comisión llegó rápidamente a su fin, aunque esta experiencia se consolidó como ejemplo de los posibles vínculos entre diseño y política, esta última como herramienta de acercamiento a las masas populares, más allá del partidismo.

Ignacio Pirovano fue también fundador de la fábrica de muebles *Comte*, creada en 1932 como la primera fábrica del mueble moderno argentino que sucedió a las clásicas Nordiska, Maple y Thompson. Hacia 1956, Comte incorporó a su *staff* a varios miembros de la OAM y a Tomás Maldonado, quienes participaron en el diseño de los productos de la fábrica, así como en la renovación de las presentaciones para proyectos de decoraciones —que pasaron de las tradicionales láminas en perspectiva al pastel a grandes paneles donde los espacios se representaban a través de collages que creaban una nueva dimensión visual— (Levisman, 2015:98).

La producción gráfica de Maldonado en los diferentes eventos y trabajos comentados —a los que se suma su participación en el diseño de la revista de arte y literatura *Ciclo*, y demás materiales de difusión artística— implica reconocer que el trato con las imágenes resultaba esencial dentro del incipiente campo del diseño, dado que era el material que mayor participación tenía en la cultura de masas, constitutivo del proceso de consumo en todas sus instancias (Crispiani, 2011:352). En este sentido, resulta pertinente señalar que, hacia 1951, Maldonado junto con Méndez Mosquera y Hlito fundan *Axis*, el primer estudio de diseño y comunicación visual del país.

En paralelo al desarrollo de *Axis*, el mismo grupo fundó la revista *Nueva Visión* (NV), empresa de renovación integral de las artes con eje en la plástica, dirigida por Maldonado y de la que se publicaron nueve números entre 1951 y 1957 (figura 3). Si bien son varios los autores que han abordado el tema,⁹ en este artículo nos interesa en particular la clara voluntad del equipo editorial de extender el arte concreto hacia otras áreas y, en este proceso, cumplir el mismo objetivo de comunión entre arte y vida, aunque ya no como una herramienta partidista como quiso ser el concretismo de los años cuarenta. En el primer número, en una especie de breve manifiesto, se lee: «NV tiene un propósito ambicioso en un dominio limitado: busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad». Para ello, ya no se convocaba solamente a los pintores o escultores, sino también a arquitectos, urbanistas, diseñadores industriales, artistas gráficos, ingenieros, cineastas, y, en general, a todos aquellos que desearan colaborar en la tarea de lograr una nueva cultura visual. Esta participación ampliada permitiría equipar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes, superar la distinción convencional entre «bellas artes» y «artes aplicadas» y vincular a los artistas a la producción en serie.

Figura 3. Tomás Maldonado, diseño de portada para *Nueva Visión*, n° 2-3, 1953.

Fuente: Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos



Artículos como «Actualidad y porvenir del arte concreto» demuestran que Maldonado, su autor, estaba lejos de abandonar el arte concreto, por el contrario, lo consideraba el punto de partida para el desarrollo del resto de las disciplinas. En este sentido, es necesario advertir sobre ciertas lecturas que indican el abandono del arte por parte de Maldonado en función de nuevos intereses. Probablemente parte de esta confusión surge de considerar el arte y el diseño como dos prácticas que avanzan por caminos separados, cuando, en realidad, sería un error imponer especializaciones tan marcadas, dado que la producción en cada una de estas disciplinas —arquitectura, diseño, pintura, etc.— respondía a las búsquedas en torno a una nueva cultura visual, por lo que el ejercicio específico perdía valor autónomo y se integraba en objetivos más amplios. Esto puede detectarse en, por ejemplo, la centralidad de Max Bill como el «artista ideal» en la teoría y práctica de aquellos actores vinculados a NV. En un artículo de la revista, Ernesto Rogers¹⁰ señala que

Max Bill es arquitecto cuando hace arquitectura o cuando realiza un objeto de uso (un cepillo, una silla); es tipógrafo cuando compone un libro; es, en fin, escultor o pintor, cuando realiza una escultura o una pintura (debo hacer notar, entre paréntesis, que la distinción entre estas dos disciplinas será en adelante puramente empírica), es decir, que en cada ocasión es lo que la objetividad de sus investigaciones le impone ser. (1951:12)

De manera coherente con la búsqueda de este medio, en él tuvieron un lugar privilegiado arquitectos y artistas «integrales» extranjeros como Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Max Bill, Vordemberge Gildewart y locales como Amancio Williams, Antonio Bonet y César Jannello. Además de artículos destinados a la cultura visual, la revista se enriqueció incorporando producciones intelectuales de escritores como Edgar Bayley, hermano de Maldonado, y de músicos como Juan Carlos Paz. Respecto a su materialidad, Maldonado y Méndez Mosquera fueron los encargados de la gráfica¹¹ y funcionó también como plataforma de publicidad para los muebles diseñados por colegas, entre ellos, la silla W de César Jannello, el sillón de mimbre de Horacio Baliero y la silla Anticorodal de Gerardo Clusellas (figura 4).

Hacia 1954 Maldonado se radicó definitivamente en Europa, a partir de la invitación de Max Bill para dar clases en la Escuela de Diseño de Ulm en Alemania, continuadora de la tradición de

Figura 4. A la izquierda: César Jannello, Silla W, 1953. En el centro: Horacio Baliero, Sillón de mimbre, 1954. A la derecha: Gerardo Clusellas, Silla Anticorodal, 1954-1957

Fuente: Archivo Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino)



la Bauhaus. Mientras tanto, y a partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, se inició en el ámbito local un proceso de institucionalización del diseño. Entre otros hechos, se comenzó a dictar la materia Visión originalmente surgida en la carrera de arquitectura de la Universidad del Litoral y luego replicada en la Universidad de Buenos Aires, a partir de la renovación de estas instituciones de enseñanza hacia 1956. Este curso, dirigido por Carlos Méndez Mosquera, se constituyó como pilar en la inmediata creación de las carreras de diseño (Devalle, 2015).

Además, se fundaron dos casas editoriales —Infinito y Nueva Visión— con el objetivo de brindar al público de habla hispana textos inéditos en castellano de temas referidos a la arquitectura, el planeamiento, el diseño y las artes visuales.¹² Infinito fue fundada en 1954 por el grupo Harpa, un estudio dedicado principalmente al diseño de muebles compuesto por Carlos Méndez Mosquera, Leonardo Aizemberg, Eduardo Aubone, Jorge Enrique Hardoy y José Rey Pastor. Nueva Visión, por su parte, fue fundada al año siguiente por iniciativa de Jorge Grisetti, miembro de la OAM, que ya se desempeñaba como redactor en la revista del mismo nombre. Ambas editoriales se abocaron en sus inicios a la publicación de textos traducidos, para años más tarde introducir autores y temas locales.

Para ir cerrando esta segunda parte, el diseño tal como lo entendió Maldonado resultaba ser una herramienta capaz de transformar la concepción de los objetos como mercancías, típica del sistema capitalista, tanto a través de su uso o consumo —una llamada a la praxis, a la acción, manteniendo este rasgo del concretismo— como de su producción —interviniendo en una realidad productiva y eliminando la alienación del hombre respecto de sus propios productos—. Esta posición se mantuvo en esencia en los años de Ulm, aunque matizada y con un cierto dejo pesimista. En el artículo de 1955 publicado en el séptimo número de NV se lee:

Es urgente, en efecto, propiciar un nuevo tipo de artista que, en las actuales condiciones adversas de la competencia, sepa crear, defender y llevar al éxito un determinado repertorio de formas sanas y eficientes, de formas concebidas al margen del oportunismo o del profesionalismo. Estas formas, en algunos casos, podrán tener por finalidad la satisfacción de exigencias concretas de la vida cotidiana del hombre, en otros, podrán estar destinadas a enriquecer su experiencia puramente espiritual. (Maldonado, 1955:6-7)

Décadas más tarde, la posición edificante y hasta profética inicial sufrió una revisión profunda, aunque manteniendo la crítica al sistema capitalista y al neoliberalismo que caracterizó la figura de Maldonado y lo acompañó durante toda su vida.¹³

El diseño como una neovanguardia

Sobre la base de lo desarrollado hasta ahora, se puede notar que, si bien hubo cambios en las propuestas de Maldonado, su búsqueda entre 1948 y 1954 seguía siendo la misma, es decir, la participación en la transformación del mundo y la mejora de la existencia humana. En otros términos, hubo cambios en el *cómo* pero no en el *qué*: una inseparable relación entre la producción del universo material y la vida social. Hacia mediados de la década de 1940, la manera para que la pintura fuera parte de la vida social era su adopción como programa oficial por parte del PC. Cuando eso no sucedió, se buscó una alternativa para llegar al público masivo: el diseño, que a través del diálogo con otras disciplinas y la producción de objetos de uso diario y multitudinario constituía la realidad más inmediata del entorno humano.

Siguiendo esta reflexión, puede ser de utilidad pensar el diseño de Maldonado como una vanguardia. Uno de los teóricos que se ocupa de este tema es Peter Bürger, quien sostiene que las vanguardias se proponen superar la autonomía del arte propia de la sociedad burguesa y que las mismas «no impugnan una expresión artística precedente (estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres» (Bürger, 1987:103). Como indica Martín Kohan, para Bürger la consigna fundamental de la vanguardia es devolver el arte a la vida con la intención de transformar no solamente la condición de existencia del arte, sino también transformar la propia praxis vital (2021:33). En su libro *La vanguardia permanente*, Kohan propone que las vanguardias se presentan en contra de la institución arte, idea que puede encontrar un claro eco en las palabras de Maldonado al presentar su propuesta de diseño: «Lo artístico, en efecto, se presenta hoy como el germen más profundamente desocializador de la cultura contemporánea, como la modalidad más enfermiza del individualismo y del aristocratismo intelectual» (1949:7).

A partir de la condición temporal del diseño, resultan de interés las propuestas de Hal Foster sobre las neovanguardias. Según este autor, Peter Bürger postula una «denigración de la vanguardia de posguerra como un mero neo, en gran parte una malévola repetición que cancela la crítica prebélica de la institución del arte» (Foster, 2001:10). De manera contraria, Foster indica que las neovanguardias pueden caracterizarse como autoconscientes y críticas. Asimismo, propone dos retornos que podrían calificarse como radicales: los *readymades* del dadá duchampiano y las estructuras contingentes del constructivismo ruso (6). El diseño de Maldonado y su grupo se enmarca en un retorno de ciertas ideas de la vanguardia soviética, vínculo que, como ya señalamos, se hace explícito en los textos de este periodo. Siguiendo a Foster, sería válido considerar la producción intelectual y material de Maldonado de este periodo como una neovanguardia, justamente por el potencial revolucionario que su autor proponía como inherente a ella.

Sin embargo, la propuesta de Foster sobre el intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias como una compleja relación de anticipación y reconstrucción debe acompañarse de una dimensión espacial que responde al carácter latinoamericano del caso que aquí se estudia. Por ejemplo, los artistas concretos se presentan como los sucesores y superadores de las vanguardias europeas desde una posición para nada pasiva. En su artículo de 1946 titulado «Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno» Maldonado analiza las contribuciones de las diferentes vanguardias al concretismo y presenta a la AACI como la encargada de replantearse y exceder esos aportes. Escribe que, gracias a su coplanar, «lo concreto había sido logrado y recién a partir de ese instante la composición no-representativa podía ser una verdad» (1946a:7). Esto obliga a revisar la relación entre el centro —como el espacio activo y desarrollado— y la periferia —como pasiva y receptora—, así como otros modelos teóricos dualistas (modelo-copia o creador-receptor) que suelen ser poco productivos para pensar nuestro espacio latinoamericano.

Resulta significativo para la comprobación de la hipótesis que la neovanguardia que aquí se trabaja también puede leerse a través de los postulados para una nueva teoría del arte del teórico Walter Benjamin: es posible trazar una continuidad entre el diseño de Maldonado y el programa del autor para lograr la politización del arte deseada. El diseño de los objetos cotidianos está en sintonía con la reproducibilidad técnica y la desaparición del aura de Benjamin, que significa su presencia masiva en contraposición a la presencia única de la obra de arte. En su ensayo, Benjamin escribe: «Es que acercar las cosas a sí es precisamente una demanda tan apasionada de las masas actuales como la que presenta su tendencia hacia una superación de la unicidad de

cada hecho mediante su reproductibilidad» (2019:91). Además, las ideas del teórico alemán sobre la arquitectura como el único arte que desafía el ideal contemplativo de la estética burguesa pueden aplicarse al diseño. En ambos casos, el arte recupera su valor de uso y se convierte en una herramienta funcional y práctica en la vida cotidiana. En sus propias palabras, «las tareas que en tiempos de viraje histórico se han planteado al aparato perceptivo humano no se resuelven para nada por la vía de la mera óptica, o sea, de la contemplación. Se llevan a cabo paulatinamente según instrucciones de la recepción táctil a través de la habituación» (121).

Durante mucho tiempo después de Kant, la contemplación desinteresada se consideraba superior a la actitud práctica: una más elevada manifestación del espíritu humano —quizá la más elevada de todas. Sin embargo, ya para el final del siglo XIX, había tenido lugar una reconsideración de estos valores: la vida contemplativa había sido cuidadosamente desacreditada y la vida activa había sido elevada a verdadera tarea de la humanidad (Groys, 2014:34). A esta vida activa apunta Benjamin (2019) con su propuesta del autor como productor, poniendo en crisis la autonomía de las esferas de producción del pensamiento y recuperando la actitud práctica del artista o intelectual, que ya no debe solo abastecer al aparato de producción sino transformarlo. Para el diseño de Maldonado, esa intervención en la realidad productiva era central, dado que su destino y uso implicaría dejar de reducir los objetos a mercancías y suprimir la enajenación del productor respecto a ellos. El diseño contribuiría entonces a eliminar la alienación del obrero típica del capitalismo para restituir su capacidad transformadora.

Antes de cerrar, es necesario aclarar que la propuesta del diseño de Maldonado como una neovanguardia no pretende conformarse como una certeza, ni mucho menos como una manera de catalogar o encasillar la producción de estos años, sino que es sencillamente una categoría que resulta útil en tanto permite introducir, a modo de caja de herramientas intelectuales, los aportes de algunos teóricos, a la vez que evita caer en relatos despolitizadores propios de gran parte de la historiografía del arte.

Consideraciones finales

En este trabajo se buscó proponer una nueva mirada sobre un episodio ya revisado por la historia del arte y del diseño argentino. La hipótesis inicialmente planteada propone al diseño de Maldonado como una continuación coherente del arte concreto en su búsqueda por sostener un programa de articulación entre arte y vida. Se buscó comprobarla a partir de repensar la vocación política del concretismo, la cual excede la militancia partidaria, y se mantiene a través de cambios en la coyuntura política y en las formas artísticas. La constante referencia a las vanguardias soviéticas resulta de ayuda para comprender el desborde del concretismo hacia otras prácticas cercanas al quehacer artístico, siempre guiado por los mismos objetivos.

El hilo conductor de la vanguardia y su apuesta por el vínculo entre el arte y la vida permite encontrar aspectos de continuidad en la vida y obra de Maldonado, entre sus participaciones politizadas ligadas al comunismo y sus apuestas posteriores. Como consecuencia, resulta productivo entender su trayectoria como un ciclo de larga duración y no como una serie de episodios desvinculados. Siguiendo con esta reflexión, repensar los relatos de la historia del arte de una manera más integral, evitando la exclusiva consideración de los cambios estéticos como indicadores de rupturas, es una de las búsquedas de este trabajo. Es una estrategia en parte inspirada por Boris Groys, quien en su libro *Obra de arte total Stalin* logró proponer una lectura totalmente

novedosa sobre el devenir del arte soviético luego de la revolución, detectando continuidades en lo que históricamente se entendía como un quiebre irreconciliable entre las vanguardias y el realismo socialista.

Para finalizar, se entiende que la articulación entre estética y política no es simple, depende de premisas teóricas que impliquen estudiar cómo esas esferas impactan la una en la otra, lo que es aún más central al momento de estudiar el arte de vanguardia. Un legado de los artistas de vanguardia y de los autores aquí introducidos que los han estudiado es el de poner en jaque la autonomía de las esferas de producción del pensamiento, así como sus relaciones lineales o desproblematizadas. Como explica Martín Kohan (2021:34), el carácter político que asume el arte vanguardista es por demás notorio, cobra incluso un tenor constitutivo, no es un rasgo que haya que adosar a las vanguardias, sino un núcleo que las define.

Notas

1. Para introducir el arte de vanguardia son de utilidad las propuestas del teórico Peter Bürger. El autor (1987) argumenta que las vanguardias artísticas se caracterizan por su rechazo a las convenciones tradicionales del arte y su búsqueda de una ruptura radical con la cultura burguesa y la institución del arte. A partir de esa ruptura, estos movimientos buscan trascender la mera estética para convertirse en un medio de transformación social y política. En este sentido, los movimientos de vanguardia intentan romper con la autonomía del arte e involucrarse en la vida cotidiana y la política. Otro teórico que nos interesa, Boris Groys, sintetiza señalando que el pathos fundamental de la vanguardia consiste en «la exigencia de que se pase de la expresión del mundo a la transformación de este» (2008:47). Esta relación entre arte y vida será central para pensar la conceptualización del diseño de Maldonado.

2. Movimiento Madí, movimiento Madinensor, perceptismo y la AACI.

3. Para ampliar sobre los vínculos entre la AACI y la AAC, ver Crispiani (2011)

4. Para revisar estas críticas, ver Maldonado (1946a:5-7).

5. Sobre los vínculos entre el PCA y los artistas concretos, ver Longoni y Lucena (2004). En este artículo, las autoras se proponen la construcción de una trama compleja que encuentra los puntos clave para la lectura del devenir de la relación entre el PCA y los concretos. Esta trama incorpora los debates del comunismo internacional en un contexto caracterizado por el inicio de la Guerra Fría, el recrudecimiento del dogma del realismo socialista en la URSS y las polémicas que esto

desencadena en otros partidos comunistas, principalmente en el italiano y el francés. Las autoras trabajan sobre la circulación de ideas y actores en un mapa transnacional que demuestra cómo los debates europeos tienen consecuencias locales. El recorrido se inicia con la afiliación de artistas concretos al PCA en un momento en el que predomina el eclecticismo en términos estéticos. Luego el foco se amplía para abordar la situación soviética y la imposición del realismo como programa estético, hecho que deriva en los debates en torno a la figura de Picasso, la polémica Vittorini-Togliatti y sus ecos en el PC francés. Todo esto marca posturas en los diferentes afiliados del PCA y finalmente lleva a la expulsión de los artistas concretos del partido. Otros autores que han abordado el tema son Prado Acosta (2013), Petra (2017).

6. Max Bill. Winterthur, 1908 — Berlín, 1994—. Fue alumno de la Bauhaus entre 1927 y 1929, en el período de la dirección de Gropius y Meyer. Como señala Graciela Silvestri (2004), es recordado principalmente en el plano internacional por el intento de restablecer una «rígida didáctica proyectual» en el segundo período de la Bauhaus, desarrollado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Allí, Bill contrapuso el concepto de «arte concreto» al de «abstracto» hasta entonces utilizado, implicando un radical rechazo del arte como representación.

7. Amancio Williams. Mar del Plata 1913-1989. Fue un arquitecto argentino, considerado uno de los pioneros de la arquitectura moderna local. Sus trabajos abarcaron desde el planeamiento regional y las grandes obras de arquitectura hasta el diseño de muebles y objetos. Estableció relaciones con los

más importantes arquitectos modernistas de todo el mundo, y con artistas argentinos y extranjeros. Además de su labor práctica, su ejercicio como docente fue de gran importancia: su taller se constituyó en un verdadero centro de experimentación, investigación y enseñanza.

8. La propuesta era que todo tenía que ser diseñado: desde los aviones hasta los mates.

9. El trabajo de Federico Deambrosis (2011) se enfoca en las redes intelectuales que se tejen en torno a la revista y a su editorial también llamada Nueva Visión. Los viajes, los espacios físicos, los debates, los actores involucrados son evidencia de un episodio denso de la cultura artística y arquitectónica de la Buenos Aires de los años cincuenta que se muestra en vínculo con lo más avanzado de los debates internacionales, convirtiendo al espacio porteño en un importante laboratorio de experimentación. Otra autora que aborda el tema es Verónica Devalle (2009, 2010). Sus trabajos se centran en el desarrollo del diseño (en particular el gráfico) en Argentina como desprendimiento de los postulados de la arquitectura moderna y del arte concreto. En este sentido, analiza los discursos, las prácticas y las instituciones que consolidaron al diseño como una nueva disciplina con acreditación universitaria.

10. Ernesto Rogers. Trieste, 1909–Milán 1969. Fue un arquitecto y diseñador italiano, reconocido por su rol en la difusión del funcionalismo en la arquitectura italiana. Fue parte del estudio «BBPR» que tuvo a cargo obras como la Torre Velasca. Además de su contribución material, también fue un crítico y teórico destacado. Sus escritos contribuyeron a definir la dirección del diseño moderno en Italia. Rogers fue parte de una red intelectual, artística y comercial entre Milán y Buenos Aires, lo que explica su participación en NV. Entre 1948 y 1951 Rogers viajó a Argentina y dictó conferencias, cursos de grado, escribió para revistas locales y colaboró en dos proyectos de

gran escala: el Estudio del Plan para Buenos Aires (EPBA) y la Ciudad Universitaria de Tucumán.

11. Algo para destacar respecto a la materialidad de la revista es su tipografía. Maldonado trajo a la vuelta de su viaje a Europa un set de tipos de plomo para imprenta con una tipografía llamada Futura, creada en 1927 por el diseñador Paul Renner. Se trataba de una tipografía sans serif o de palo seco, fundamentada en formas geométricas (círculos, triángulos y cuadrados) que hasta entonces no existía en Argentina —de hecho, la presencia de las tipografías sans serif era escasa—. Fue la letra de molde que Maldonado utilizó en la revista *Ciclo* y *Nueva Visión*, además de los múltiples folletos que diseñó en esos años, y que Méndez Mosquera utilizó en la editorial *Infinito* y *Summa*, por lo que reúne visualmente una genealogía de revistas y editoriales de arte, diseño y arquitectura entre los años cuarenta y sesenta. Como indica Devalle (2009), no se trata de un dato anecdótico, sino que habla de la importancia creciente que irá asumiendo la tipografía como instancia concientizadora de una nueva cualidad del texto: su materialidad tipográfica; no lo que los tipos contienen sino lo que los tipos configuran en la puesta en página (su presencia como acontecimientos visuales) (235).

12. Ambas se inscriben dentro del período que De Diego (2014) caracteriza como la «época de oro» de la industria editorial —entre 1938 y 1955 aproximadamente—, un momento en el que se produjo un crecimiento notable del mercado interno consecuencia del nacimiento de casas editoriales de perdurable trayectoria en el país, con un total de ejemplares editados y un tiraje promedio que hicieron de Argentina —junto con México— el principal exportador de libros en el mundo de habla hispana.

13. Ver Maldonado (2021).

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Borthagaray, J.M. (1997). Universidad y política 1945–1966. *Contextos*, 1, 20–29.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto—Invención, Argentina y Chile, 1940–1970*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas Visiones*. Infinito.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Paidós.

- Devalle, V.** (2015). La materia «Visión» en la enseñanza de la Arquitectura en la Argentina. *Estudios del Hábitat*, 13(2), 61-70.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Groys, B.** (2008). *Obra de arte total Stalin*. Pre-textos.
- Groys, B.** (2014). La obligación del diseño de sí. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 21-35). Caja Negra.
- Kohan, M.** (2021). *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina*. Paidós.
- Levisman, M.** (2015). *Diseño y producción de mobiliario argentino 1930-1970*. ARCA.
- Lucena, D.** (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Biblos.
- Lucena, D. y Longoni, A.** (2004). De cómo el «júbilo creador» se transformó en «desfachatez». El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948. *Políticas de la memoria*, 4, 117-128.
- Maldonado, T.** (1946a). Lo abstracto y lo moderno en el arte concreto. *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, 1, 5-7.
- Maldonado, T.** (1946b). Los artistas concretos, el «realismo» y la realidad. *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, 1, 10.
- Maldonado, T.** (1949). El diseño y la vida social. *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, 2, 7-8.
- Maldonado, T.** (1951). Actualidad y porvenir del arte concreto. *Nueva Visión*, 1, 5-12.
- Maldonado, T.** (1955). La Escuela Superior de Diseño de Ulm. *Nueva Visión*, 7, 5-10.
- Maldonado T.** (2003). Conferencia. Fundación PROA.
- Manifiesto invencionista (1946)**. *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, 1.
- Petra, A.** (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Fondo de Cultura Económica.
- Rogers, E.** (1951). Unidad de Max Bill. *Nueva Visión*, 1, 11-12.
- Silvestri, G.** (2004). Bill, Max. En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: Vol. Tomo a-b* (p. 157). Clarín Arquitectura.