XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

El proyecto cultural de la revista Nueva Visión.

Devalle, Verónica Estela (UBA / CONICET).

Cita:

Devalle, Verónica Estela (UBA / CONICET). (2007). *El proyecto cultural de la revista Nueva Visión. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-108/424

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/GpR

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

XI Jornadas Interescuelas/ Departamento de Historia

Tucumán, 19 al 22 de septiembre de 2007

Titulo del trabajo: El proyecto cultural de la revista *Nueva Visión*.

Mesa Temática Abierta Eje Temático 4. Historia cultural y de las ideas

Número 50: ARQUITECTURA Y MODERNIZACIÓN EN ARGENTINA: UNA PERSPECTIVA DESDE LOS TEXTOS Y LAS LECTURAS (1901-1962)

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. CONICET

Autora: Devalle, Verónica Estela. Profesora Titular / Investigadora.

Dirección: Charcas 3591 8vo A (CP 1425). Ciudad autónoma de Buenos Aires.
Teléfono: (11) 4823 3571 / (11) 4863 5534
Correo electrónico: vdevalle2005@yahoo.com.ar

AUTORIZO PUBLICACIÓN

Titulo del trabajo: El proyecto cultural de la revista *Nueva Visión*.

La revista *Nueva Visión* (*NV*)[1] resulta, al día de hoy, un capítulo ineludible para la formulación de preguntas en torno a la constitución de la proyectualidad como disciplina en el país en la medida en que –desde mi perspectiva- allí aparece el primer discurso habilitante del Diseño como problemática general pero a la vez específica en la Argentina. En este sentido, entendemos que en ese espacio editorial -donde confluyen desde la plástica moderna hasta la música dodecafónica- se evidencia un intento real por construir sobre fundamentos teóricos y filosóficos, la proclamada síntesis de las artes. De ahí que la "cultura visual" sea, además del subtítulo de la publicación, un programa a seguir y –centralmente- un campo a definir. Me interesa en particular subrayar que no entiendo a *NV* solamente como un paso más -dado en el mundo editorial- por imponer una lectura legítima de la Arquitectura Moderna, como tampoco tratarla como un novedoso intento por poner de manifiesto las proyecciones y límites de la producción moderna local. Esta ha sido, de alguna forma, la comprensión mayoritaria de la publicación: un énfasis en la apertura de la Arquitectura Moderna hacia espacios transversales y de algún modo cercanos. Una lectura que –repitiendo el efecto de "captura del objeto"- toma como nuevo la puesta gráfica de la revista y allí ve, entre otras cosas, la consolidación del Diseño Gráfico (entendiendo, desde ya que el DG es la continuación biplanar de los postulados constituyentes de la Arquitectura Moderna). Como ya señalamos, de tomar esa comprensión del DG su distinción transitaría únicamente por la actualización técnica y el purismo formal, y abonaría consecuentemente la tesis que afirma que cada época tiene su propio Diseño, confundiendo así el estilo con la disciplina. Este no es el caso, en la medida en que lo que intentamos hacer es una reconstrucción de las concepciones que constituyen al DG como disciplina, y no el "natural" catálogo de objetos que –encubriendo una taxonomía operativa- constituirían hipotéticamente el universo del Diseño. Por estos motivos y, desde ya, reconociendo la novedad gráfica de *NV* donde la composición de página y la tipografía

[1] Fue fundada por Maldonado, Hlito y Méndez Mosquera en 1951, y dirigida por el primero hasta 1954. El Comité de Redacción estuvo integrado por Borthagaray, Bullrich, Grisetti, Goldemberg, sumándose luego Baliero, Hlito, Bayley.

son protagonistas, queremos ir más allá y analizar los textos que constituyen el cuerpo conceptual y el aparato discursivo del incipiente dominio del Diseño.

Efectivamente, *NV* 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 como 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, desde nuestro trabajo, 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 detiene 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 preguntaremos a *NV* 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 resultan ser uno de los sesgos más marcados en la producción de objetos cotidianos. No preguntaremos, por el contrario, cómo fue armada la página, qué tipografía fue empleada, cómo se pensó un isologotipo. Estas cuestiones ya fueron abordadas en la serie de artículos que trabajan sobre la publicación, en particular el minucioso texto de Carlos Méndez Mosquera[2].

Para poder dar respuesta a las preguntas que nos hemos formulado, es necesario tomar algunos de los artículos emblemáticos de la publicación que, dada la hipótesis de nuestro trabajo, irán 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

[2] Méndez Mosquera, C. "Retrospectiva del Diseño Gráfico" en revista *Contextos* número 1. Buenos Aires, FADU, UBA, 1997. pág. 51-52.

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. Por estas razones, un análisis en los términos en los que Eliseo Verón desdobla la instancia de la producción de textos (gramáticas de producción) y la instancia de la recepción (gramáticas del reconocimiento) resulta más que pertinente[3]. Nos 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 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 un corpus como son los nueve números de *NV* salidos entre 1951 y 1957.

Efectivamente, reponer 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,

[3] 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 obra de Eliseo 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 tampoco éste resulta unitario ni homogéneo; por el contrario, siempre depende de la semiosis social, del indisoluble vínculo entre lo discursivo y lo social. Esta noción de semiosis es coincidente –en muchos aspectos- con el concepto de "intertextualidad" derivado del enfoque bajtiniano y se inscribe, precisamente en la tradición de las teorías sobre el discurso que enfatizan el aspecto histórico-social e ideológico de los mismos. Al respecto: Eliseo Verón *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

es decir nuestra lectura hoy en día, los artículos de *NV* son –indudablemente- fundacionales del corpus discursivo del Diseño. Hechas estas aclaraciones, sólo nos queda retomar algunos de los artículos más significativos de la revista.

Una empresa cultural

Nueva Visión es, al decir de Méndez Mosquera, un viejo proyecto de Tomás Maldonado que intentaba suplir el vacío que había dejado el cese editorial de *Ciclo* y el *Boletín CEA*. Más cercana a *Ciclo* que a cualquier otra publicación la revista, desde una primera instancia, retoma la retórica concretista y da cuenta simultáneamente de la maduración conceptual de la vanguardia rioplatense. El primer número abre la apuesta con una editorial breve, pero significativa:

> "*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.
>
> *NV* es entonces la revista de los arquitectos, urbanistas, pintores y escultores que luchan por una desmitificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria.
>
> *NV* difunde los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a equiparar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes; a superar la distinción convencional entre "bellas artes" y "artes aplicadas"; a vincular a los artistas a la producción en serie.
>
> Por lo tanto, *NV* es, al mismo tiempo, la revista de los diseñadores industriales, de los ingenieros, de los cineastas, de los artistas gráficos, de todos aquellos que, directa o indirectamente, colaboran en la tarea de lograr una nueva cultura visual."[4]

El texto, de evidente pluma maldoniana, es una invitación a conformar una suerte de laboratorio de ideas sobre un doble programa. Por un lado, constituirse como un espacio

[4] Editorial número 1. Diciembre 1951. pág. 2

abierto de crítica en un sentido marxista, es decir como operación de revelación de los mecanismos ideológicos. Por el otro, siendo quizás el aspecto más evidente, construir un proyecto fundacional para las diversas manifestaciones en las que emerge la conciencia moderna. Semejante empresa no dejará de presentar una serie de contradicciones, algunas propias de los cambios que inciden en el transcurso de los números, el recorrido de sus colaboradores, y lo que más me interesa: las contradicciones inherentes a este planteo que conjuga, adelantémoslo, pretensiones de universalismo conviviendo con la irreductibilidad y por lo tanto, la singularidad de los lenguajes convocados.

El número 1, cuya tapa fuera diseñada por Hlito y fuera observada críticamente por Max Bill, nos introduce ya en un mundo distinto a las clásicas formulaciones de las revistas de Arquitectura. Los proyectos de Antonio Bonet son presentados aquí, pero no ocupan un lugar protagónico. Por el contrario, la médula de este primer ejemplar lo constituyen el artículo de Maldonado "Actualidad y porvenir del arte concreto", el articulo de Juan Carlos Paz "¿Qué es la nueva música?" y el de Edgar Bayley "Sobre la invención poética". Teñida del debate en torno de las nuevas formas, las tres notas rinden cuenta del estado de la discusión sobre la condición artística y la creación –sea en pintura, música o poesía- retomando la herencia de las vanguardias constructivas. En otras palabras, se trataba de dar cuenta de la instancia artística y de su legitimación haciendo énfasis en los procedimientos formales. Así, el método en Paz y Maldonado y la exploración sobre la palabra en Bayley confieren una nueva fuente de justificación a las elecciones invencionistas y dodecafonistas. Planteo sumamente interesante, que adquiere otro vuelo en la pluma del poeta "*Porque no es el objeto descripto sino la palabra la experiencia fundamental del poema*"[5]. Efectivamente, la ruptura del espacio representativo en pintura, de la armonía en música y de la descripción en poesía, eran profundamente seductores. Pero quienes lo venían ejerciendo conocían de antemano que uno de los peligros en ciernes era la caída en el formalismo. Un militante marxista, tal el caso de Maldonado, no podía permitir semejante retroceso. Por esas razones, en Maldonado en particular, la finalidad social se transforma en el antídoto a la acusación formalista, y las ideas de verdad y de transparencia en la relación hombre-mundo adquieren la densidad de una afirmación ontológica.

[5] Bayley, E. *NV* número 1, pág. 14.

Las nuevas visiones son entonces nuevas y verdaderas realidades, remedio de la alienación y el fetichismo, obtención de la libertad. Bayley y Paz, más cautos, legitiman su acción en función de las necesidades propias de sus respectivas áreas de trabajo. La prudencia de Paz y su exquisito estudio sobre la música contemporánea lejos del tono del manifiesto entienden a la nueva música como una consecuencia lógica en el decurso de la historia de la música. Bayley por su parte, declamando su ser invencionista, retoma a Huidobro para hacer una exaltación sin tapujos de la artisticidad del poema que transita por su condición constructiva. Se trataba de nuevas visiones, lo que viniera después no podía construirse sólo con la poesía (la posibilidad de pasar a la conciencia para sí). Entonces, si el método era el garante de la destrucción del tradicional espacio artístico, revelando otras visiones ¿Qué método era viable? ¿La autorreferencialidad, la búsqueda de mecanismos constructivos al interior de los lenguajes artísticos? ¿O, por el contrario, había que hallar un método que, aún siendo formal, pudiese ser además universal? Ésa será precisamente la respuesta de Maldonado inspirado por el trabajo de Max Bill. Las matemáticas resultarán entonces, el método universal -factible de ser apropiado por los distintos lenguajes- que permitirá liquidar las viejas antinomias entre arte y arte aplicado, uso y forma, forma y función, representación y visión.

Una vez iniciado este planteo, nos resta ver el modo en que aparecen problematizados los lenguajes, las estructuras formales, el trabajo artístico y su relación con instancias extra-artísticas. El análisis de los nueve números presentará todas estas temáticas, no desarrolladas hasta aquel entonces por una revista técnica, y anticipará las líneas de conceptuales y las contradicciones sobre las que se teje al día de hoy el cuerpo teórico del Diseño. Debemos adelantar que, por razones de espacio, sólo retomaremos los artículos más significativos, particularmente aquellos de los números 1, 4 y 7.

Volviendo a nuestro caso puntual, este primer número ya presenta una nota sobre el Diseño Industrial en San Pablo, por cierto bastante a contrapelo de lo que resultarán sus actuales modos de denominación.

> “Estamos llevando a cabo en Sao Paulo una experiencia de no escaso interés en el dominio del llamado ´diseño industrial´, expresión no muy acertada si se pretende definir así el gusto y carácter contemporáneo de la forma en la producción manufacturada o fabricada en serie. El lugar de esta experiencia es el ´Museu de arte´ o, más exactamente, el ´Instituto de arte contemporáneo´, dependiente de aquel. Se trata de una escuela experimental donde veinticinco alumnos siguen cursos de diseño, materiales, técnicas, con el fin de forjarse una mentalidad, un fervor racional por la ´buena forma´”[6]

El número 1, inscripto en el común denominador de la primera etapa de la revista, plantea la posibilidad de definir los horizontes de acción de la Buena Forma, por el momento ligada a la plástica, al Diseño (industrial) y al diseño tipográfico. La Arquitectura asimismo resultará la plataforma de sostén del programa, pero sólo a título enunciativo. Al hablar de Arquitectura, los arquitectos preferirán retomar las consideraciones propias del campo, que en esa instancia pasaban por el tributo a los maestros de la Arquitectura Moderna y la presentación de proyectos argentinos en idéntica tónica.

El número 4 (1953) es, desde mi perspectiva, uno de los ejemplares más acabados de la revista y quizás el que mejor responde al precepto de la síntesis de las artes. Si bien, no existe un trabajo específico sobre este punto, lo cierto es que cubre –tomando como tema el homenaje a Gropius- el espectro que lleva del arte al Diseño, pasando por el cine y la comunicación. Cabe también destacar que, con excepción de la reproducción del proyecto de Miës van der Rohe para el Teatro Nacional de Mannheim, no aparece en ningún momento la problemática arquitectónica. Y en el caso referido, se trata simplemente de las características técnicas del proyecto –emplazamiento, materiales, capacidad del teatro, etc.

El número abre con una nota sobre la presencia del Buen Diseño en el MART de Chicago, como respuesta quizás al anterior planteo de Nelson. Cabe recordar que, para aquel entonces, el MART resultaba ser la sala de exposiciones y ventas más grande del mundo. Desde aquí, el ambiente norteamericano favorecía iniciativas que en Europa podían ser

---

[6] Bardi, P. M. “Diseño industrial en Sao Paulo”. *NV* número 1, pág. 9

resistidas en nombre de una tradición artística y habilitaba, en cierta forma, el aval a las tendencias provenientes del mercado.

Y es que las muestras sobre Buen Diseño ya existían desde 1950, con criterios de curación por demás significativos, dado que –a contrapelo de los postulados teóricos y europeos de Buen Diseño- no dejaban de responder en última instancia a la demanda del gran público, destino final de la muestra. Ahora, se entiende por qué Nelson no ve contradicción alguna en la convivencia entre el Buen Diseño y la lógica mercantil. Para reforzar más el carácter instrumental y estilístico del Buen Diseño a la americana, se afirmaba que "*Diseñadores y fabricantes tienen muy en cuenta la exposición, puesto que no sólo les brinda nuevas ideas sino que evidencia las tendencias del año y aún insinúa las venideras*". Efectivamente, el Diseño, bueno o malo, aquí funciona bajo la lógica del campo de la moda. Precisamente en este sentido se destaca, como rasgo distinto de esta muestra en particular, la creación de la etiqueta (todavía no comprendida como marca) "Good Design" que venía a consolidar la tendencia del "estilo Buen Diseño" -paradójicamente nacido como crítica al *styling*.

Un planteo absolutamente contrario es el que proviene de Max Bill en su "Educación y creación"[7]. Lo anima el convencimiento de que la naturaleza de las elecciones del público en relación a los objetos se encuentra regida por la propaganda, al servicio del mercado. Por ello, la atracción por las formas bellas no resultaría un fenómeno masivo sino antes bien concentrado en un pequeño y reducido circuito de personas -que sí sabrían apreciar el valor distintivo de la buena forma.

Pero como no se trata de hacer productos industriales sólo para una élite, la solución maxbilliana resulta ser correcta pero a la vez interesada. Efectivamente, el antídoto al despliegue de los estilemas mercantiles es, ni más ni menos, la educación en el Buen Diseño, solamente posible -en aquel entonces- en la proyectada Escuela de Ulm.

El número despliega asimismo una última sección destinada a la reflexión sobre el lenguaje visual. Allí, el artículo de Tomás Maldonado "Problemas actuales de la comunicación"

[7] También en *NV* número 4.

parte de una interesante hipótesis: la comunicación está en crisis y resulta amenazada por el avance de lo que él denomina “charla”. Lo que diferenciaría a ambas es que mientras la comunicación supone “la explosión del lenguaje” (en los términos de Bachelard citados por Maldonado), la charla repite núcleos pseudo-comunicativos, pseudo-significativos, como consigna, núcleos vacíos de una expresión dramática.

¿Qué interés tiene esta diferenciación? Centralmente la posibilidad de establecer visiones abiertas y cerradas del mundo, instancias de transparencia y opacidad, de conexión real con el mundo o de su mistificación. Y allí es hacia donde va, al considerar la charla como *modus operandi* de la ideología. Tras haber realizado un análisis histórico sobre el modo en que el pensamiento moderno generó –por ejemplo a través de figuras como Lutero, Voltaire y Marx- una conciencia crítica de la relación entre hombre y mundo, Maldonado anticipa de algún modo uno de los debates centrales en la constitución del DG como comunicación visual. Esto es, la relación ética (y por cierto metafísica) entre verdad y discurso, la responsabilidad social de los comunicadores.

La comprobación de que, efectivamente, en el terreno del arte la significación cumple un papel sumamente importante lleva a considerarlo como un laboratorio privilegiado de los sentidos inscriptos en el mundo, y por lo tanto el impulso del verdadero hecho comunicativo, en la versión que aquí se presenta de la comunicación.

En el mismo espacio se encuentran los primeros artículos sobre el cine y la cinemática, que aparecen directamente vinculados al proyecto de la nueva visión. El texto de Rafael Iglesia (quien *a posteriori* trabajará en *Nuestra Arquitectura*) sobre la cinematografía de Norman McLaren resultará una magistral síntesis de lo que supone el programa teórico y editorial de la revista. Efectivamente, Iglesia -que para esa altura había trabajado como tipógrafo en el ámbito cinematográfico- se introducía en un universo poco explorado pero esencial para comprender la importancia que *a posteriori* tuvo *NV* en el despliegue del Diseño en el país. El trabajo de McLaren es utilizado entonces para reponer los problemas centrales del proyecto editorial: la posibilidad de obtención de una forma (cinematográfica), la constatación de la irreductibilidad del hecho cinematográfico que así resultaba la

superación de las instancias fotográficas, móviles, ópticas, luminosas, sonoras y cromáticas en una articulación que era, ni más ni menos, que temporal –siendo el tiempo uno de los elementos irreductibles del dispositivo cinematográfico.

Desde aquí surgen afirmaciones que anticipan el problema que estamos analizando: la aparición de un conjunto de valores específicos de la obra que no responden a la categoría clásica de belleza pero que, simultáneamente, no renuncian a su inscripción en el dominio de la estética. Una estética ahora que, tras haber desandado el derrotero romántico de lo sublime, apuesta por otro tipo de legalidad, sustentada en dos principios: la irreductibilidad del valor presente en la obra y la posibilidad de que la obra sea una experiencia que permita una apertura sensorial, una exploración por los sentidos, una nueva visión del mundo.

Sólo que aquí, el hacer ver no cumple con las premisas maldonianas[8], no implica correr el velo de la ideología, sino construir otra realidad sensorial, a través de la experimentación con los soportes propios de las distintas artes, trabajar el movimiento y el tiempo en cine, el plano y el color en plástica, el espacio en la arquitectura. La nueva visión es también una nueva poética, pues de allí nacerá una reformulación del concepto de artisticidad, fuertemente ligado al repliegue de cada lenguaje sobre sí mismo. Y lo que hará la pieza será precisamente evidenciar dicho procedimiento compositivo. Premisas que, indudablemente, se encuentran en amplia sintonía con los postulados teóricos del formalismo ruso, en particular el concepto de valor estético.

El número 7 (1955) presenta la misma riqueza conceptual que el número 4. Luego del editorial un extenso conjunto de artículos describen la implementación de la *HfG* (*Hochschule für Gestaltung*) de Ulm. La primera nota, de Max Bill, da cuenta del espíritu fundacional de la escuela al considerar que de alguna manera será la encargada de restituir la vocación humanista en la construcción de formas industriales con el propósito de contrarrestar el efecto nocivo que la lógica mercantil había impreso en la producción industrial.

---

[8] De hecho, Iglesia recuerda que Maldonado criticó fuertemente el artículo sobre Mc. Laren porque lo consideró viciado de expresionismo, espiritualismo y formalismo. Al respecto entrevista realizada a Rafael Iglesia, 1998.

Lo secunda Tomás Maldonado, ya residente en Alemania, en su “La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño”. La comparación con Bauhaus cae por peso propio y, con el objetivo de distinguir los perfiles de ambas escuelas y las modificaciones que traía la *HfG* se realiza una aclaración capital para nuestro relato. Efectivamente, el término *Gestaltung* es, en el texto, asumido como sinónimo del Diseño. No escapa al autor la diferencia conceptual entre uno y otro. Sólo que la dificultad se cierne sobre la historia y las connotaciones que cada uno de los términos conlleva y el modo en que, como desafío, pueden iluminar un nuevo dominio. Efectivamente, *Gestaltung* no tiene una clara traducción al español y el término propuesto para su reemplazo (Diseño) trae aparejadas serias consecuencias que atentan contra el espíritu mismo de las actividades que la *HfG* intentaba desarrollar. Por estas razones, la aclaración resulta de suma importancia, y –no casualmente- será recuperada treinta años después, al momento de creación de las carreras de DI y DG en la UBA.

> “Escuela Superior de Diseño no es, por cierto, una traducción muy exacta de ´Hochschule für Gestaltung´. En los países de habla inglesa se dispone de la palabra ´design´ para traducir no pocas de las acepciones posibles de la alemana ´Gestaltung´: creación, formación, estructuración, trazado, delineación, dibujo, configuración, desarrollo, desenvolvimiento, realización, organización, aprovechamiento, confección (´*Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache´*, Rudolf J Slaby y Rudolf Grossmann).
>
> En español, por desgracia, carecemos de esta posibilidad. No obstante, a falta de otra mejor, la revista NV adoptará la palabra ´diseño´, aunque dándole un nuevo sentido, precisamente el sentido de Gestaltung o design.”[9]

Se comenzaba a delinear así el contorno de una definición disciplinaria a caballo entre el dominio de las formas, la creación, organización, racionalización y lo que Maldonado

[9] Maldonado, T. “de Ulm. Primera etapa” en NV número 7, pág. 7

enuncia en su recurrente estilo proposicional. Más que definir los objetivos de la enseñanza del *design* desde el punto de vista meramente formal, el intento apuntaba a la recuperación del contenido moral de la Modernidad, vacante desde ya en la Alemania post nazismo. En otros términos, el propósito que el texto trasluce es el de construir formas que merecieran ser creadas desde el punto de vista de la ética. El enemigo era, nuevamente, el *styling* y la forma en que "lo moderno" en los EEUU -en particular- se iba transformando en un estilo.

La Escuela aparece entonces como una suerte de sitio de resistencia cultural, a contrapelo de las tendencias propias del capitalismo industrialista impulsado en la posguerra y el despliegue indiscriminado de dispositivos de venta, que –para aquel entonces- comenzaban a entrever al Diseño como un claro factor de aumento del valor simbólico de las mercancías. Las formas creadas por el artista o el diseñador debían entonces ser moralmente legítimas, sanas y eficientes, recuperando no ya la utopía productivista pero sí la línea conceptual del funcionalismo, la austeridad y despojamiento de las vanguardias constructivas, en sintonía con una visión evolucionista del despliegue de lo humano.

En relación a la definición del programa de acción del Diseño, otro es el tono y sentido del artículo de Alexander Dorner sobre Laszlo Moholy-Nagy en la medida en que recuerda, con bastante precisión, el haz de problemas que encierra el pensamiento moholyniano y que constituyen el programa inicial de *NV*. Efectivamente, al margen del homenaje que como amigo le tributa, Dorner inscribe la obra de Moholy-Nagy en un contexto histórico cuyo epicentro es el debate sobre arte y cultura mecanizada. Desde aquí, Dorner considera que la Modernidad y el consecuente proceso de industrialización creciente, cristalizaron dos modalidades de concepción sobre la forma. Aquella tributaria de una lectura técnica y mecanizada que buscaba antes que nada la eficiencia, la racionalidad en el proceso y la expansión de la industria, y aquella otra –propia de los artistas- que rechazando la ortodoxia de la Academia y su preceptiva sobre la belleza y el estilo, habilitaba una comprensión de la creación artística como voluntad de autor. Para Dorner el Diseño nace recusando ambos caminos: el cuestionamiento a la pervivencia de la voluntad de autor, y la crítica a la posibilidad de una producción formal meramente ligada al despliegue técnico productivo. En la hipótesis de este texto, las enseñanzas de Moholy-Nagy van en este sentido y

habilitan un salto cualitativo a partir del cual el Diseño resulta un proceso dinámico y no un resultado estilístico. Esta sería, en un sentido heurístico, la base de la teoría sobre la nueva visión y la experimentación: un proceso, un recorrido que permite construir –y no encontrar- múltiples soluciones para un determinado problema.

La urgencia por aquello que hoy podríamos llamar "transferencia social" recorría éste y otros artículos similares publicados en *NV*. Y es así dado que –debemos recordarlo- la base filosófica desde la que se partía era el materialismo y la fe en el posible establecimiento de una relación transparente del hombre con el mundo. Con este presupuesto bajo el brazo, el nuevo lenguaje visual, las nuevas formas y la nueva visión son la resultante de una relación dialéctica de intervención y superación de las condiciones materiales de vida. También es cierto que semejante posibilidad de transformación requería una conciencia ética a la altura de la responsabilidad social que se postulaba. Las buenas intenciones aquí, mejor dicho, el compromiso social no eran un agregado cosmético sino la actitud desde la que se partía para hacer Diseño. Las soluciones eran respuestas a necesidades existenciales y no ya su reducción al utilitarismo y el confort.

En Dorner entonces, la multiplicidad de actividades de Moholy-Nagy descansa en una actitud de profundo compromiso con la superación de la vida material, que constituye la base para el crecimiento de la vida espiritual. Así su producción teórica apunta a evitar la reproducción de la división entre expresión visual propia del arte, en particular de la plástica, y argumentación verbal que hace uso del dispositivo del pensamiento racional. Se trata, en otras palabras, de construir un camino dinámico entre pensamiento y percepción.

En síntesis, la nueva visión era a la vez producto de las transformaciones del hombre moderno, en particular, el espacio sensorio motor abierto tras la revolución industrial y la crisis tradicional de los sentidos, y de las nuevas visiones que el artista, arquitecto, tipógrafo, escenógrafo, fotógrafo, etc. estaban llamados a generar. El fin era, ni más ni menos, que el de generar un nuevo tipo de individuo, acorde con la convicción de un nexo entre percepción y conciencia.

El cine experimental y abstracto aparecía entonces como una modalidad privilegiada para generar un nuevo tipo de vida, una nueva subjetividad capaz de modificar las condiciones perceptivas, y por tanto valorativas y éticas del mundo. Dentro de esta misma concepción, la desaparición de la divisoria entre pintura y escultura, entre escultura y Arquitectura configuraba un programa de acción. Las tres dejaban su especificidad para transformarse en una suerte de "engranaje del espacio"; en el caso de la Arquitectura propiamente dicha la idea era que abandonara la solidez estática para transformarse en un dispositivo de integración del movimiento.

En cuanto a la gráfica, el artículo hace una explícita referencia a la labor tipográfica Moholy-Nagy, cuya puesta en página evidenciaba la articulación entre figuras gráficas y espacios en blanco. Un trabajo que apuntaba claramente al juego sobre la tipografía –en el diálogo forma/contenido- y recusaba la clásica concepción de los tipos entendidos como simples transportes impresos del significado (de las palabras).

Cierran el número dos extensas secciones sobre Bibliografía y Exposiciones. En la primera encontramos críticas bibliográficas a libros como *Historia de la Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi[10] aparecido en español en 1954; *Problemática del arte contemporáneo* de Wilhelm Worringer, editado en 1955 en español; *Cómo se mira un cuadro* de Lionello Venturi, de 1954; *El significado del arte* de Herbert Read editado en español en 1954; *Survival through design* de Richard Neutra (edición en inglés de 1954) y *Cómo ver un cuadro* de Córdova Iturburu también de 1954. Textos que al día de hoy resultan clásicos en el campo del arte, la Arquitectura y el Diseño. Si bien las diferencias temáticas permiten inscribir a cada uno de ellos en un área particular de las producciones estéticas, lo cierto es que -en todos- el rigor del análisis permite deslindar criterios para analizar el meridiano de comprensión de lo artístico, de lo moderno en Arquitectura y parámetros para evaluar las producciones del Diseño. Son, en su mayoría, textos teórico-metodológicos que apuntan a desarmar categorías como las de gusto, intuición y belleza –en su sentido más lato- y buscan desplegar criterios rigurosos, en algunos casos con pretensiones científicas (como

[10] Libro muy difundido y publicitado en *NV* con motivo de las conferencias que Zevi diera años antes en la FAU (UBA). En su auditorio se encontraban algunos de los estudiantes que luego devendrían editores de *NV*.

en el texto de Neutra) en pos de construir otra visión del arte y, lo que a nosotros nos interesa, fundamentos sólidos para la consideración de las piezas de Diseño.

Otras visiones, otras realidades

A diferencia de la mayoría de las revistas sobre Arquitectura más conocidas y consagradas del momento, *Nueva Visión* -con su programa de síntesis de las artes- escapa a una lectura técnica o profesional para pensarse primero como un manifiesto fundacional, y luego como un extenso corpus teórico que vincula forma y sentido. Por esos motivos, no puede ser pensada solamente como la llegada del pensamiento moderno al mundo de la Arquitectura[11] –éste ya se encontraba presente en las revistas más orgánicas de la profesión, tanto *Nuestra Arquitectura* como *La Revista de Arquitectura*-, ni como la ampliación de la escala de problemas arquitectónicos hacia el Diseño.

En realidad, aquello que viene a enunciar y discutir *NV* por primera vez en nuestro territorio es, en términos generales, la relación entre producción (del arte) 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, esta resulta ser antes que nada, la inflexión que Maldonado le da al proyecto editorial. La lectura de otros artículos permite ver que en la revista no faltaron posiciones antagónicas que condujeron a las palpables contradicciones en el programa teórico y editorial. Ya lo hemos visto en el caso de Alfredo Hlito y Tomás Maldonado, en Max Bill y George Nelson.

Más allá de estas aclaraciones, hasta aquí hemos intentado describir el tono y contenido de los artículos que, a nuestro entender, resultan los más significativos de toda la edición de *NV*. Términos como “nueva visión”, “percepción”, “conciencia”, “síntesis”, “realidad”, entre otros, fueron recuperados para marcar el horizonte del debate sobre la forma en los años ´50. Sólo nos resta hacer unos últimos comentarios vinculados a la distancia

[11] Se trata, en parte, de la lectura que hace el Arq. Carlos Méndez Mosquera.

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 –presente en los planes de estudio de las carreras universitarias, tanto en Cuyo, en la UNLP y en la UBA.

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 al interior del campo estético. Dicho de otra manera, el error descansa en una impropia comprensión del arte. A partir de aquí, 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, 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.

De alguna manera, 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 óntico 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 proveniente de las acepciones técnicas de factura positivista[12]. En el caso del Diseño Gráfico, el desplazamiento se orientará a 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 ´50: el vínculo entre forma y sentido. 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. De todas maneras, no nos desviemos y volvamos a las razones por las cuales *NV* es considerada el primer discurso habilitante del Diseño en el país.

Al inicio hicimos referencia a la potencialidad que encierra un enfoque como el propuesto por Eliseo Verón para analizar los discursos fundacionales de una determinada disciplina. Quisiera retomarlo precisamente para trabajar 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 democrática[13], 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.

[12] 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*.

[13] Precisamente cuando se creaban las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en la UBA.

- 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 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 polivalencia 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 completas 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 Menard[14].

[14] Borges, Jorge Luis "Pierre Ménard, autor del Quijote" en [1974] *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1990.