

Nueva visión (nv): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad

VERÓNICA DEVALLE

01

El artículo integra una investigación en donde se analizaron los discursos, las prácticas y las instituciones que, en el período que abarca las décadas '40 y '80 en la Argentina, consolidaron al Diseño (en particular el Gráfico) como disciplina con acreditación universitaria. En ese marco se tomó —entre otros— a la revista *nueva visión (nv)* como corpus de análisis por el peso que tuvo en la modernización del campo arquitectónico y artístico en particular y en el campo cultural en general. En este sentido, la hipótesis central de la investigación abre un interrogante acerca del natural desprendimiento del Diseño Gráfico como disciplina respecto de los postulados de la Arquitectura Moderna y del llamado Arte Concreto. El objetivo principal de la investigación fue el de considerar, además de las tradiciones disciplinarias que convergen en los postulados de los diseños como disciplinas, la serie de mediaciones propias del campo cultural, político y también económico que permitieron el pasaje del oficio del tipógrafo o del artista gráfico al del profesional del Diseño. En este sentido, interesa reponer el contexto de producción de sentido de los artículos de *nv* en los años '50.

Palabras clave: nueva visión, diseño, disciplina

nv fue fundada por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos A. 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.

En los primeros números lo que llama la atención es la manifiesta voluntad por articular en el espacio editorial problemáticas que provienen de distintas áreas, aspecto éste último que no ha sido lo suficientemente considerado. Efectivamente, si en los últimos números (en particular el número 9) la arquitectura ocupa un lugar protagónico, no se puede decir lo mismo de los primeros. Pareciera, por el contrario, ser la plástica aquella actividad que comanda el tenor y la densidad del debate y, desde este trabajo, los artículos más lúcidos e interesantes provienen de esa área.

A partir de lo dicho, el común denominador de los primeros números, es precisamente 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 resulta la plataforma de sostén del programa, pero a título enunciativo. Al hablar de arquitectura, los arquitectos prefieren 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 doble número 2/3 conserva la misma proporción entre los textos dedicados a problemas teóricos y críticos del arte y la arquitectura. Solamente tres artículos destinados a esta última. Abre el ejemplar una extensa nota de Romero Brest sobre el artista ruso Wassily Kandinsky, en una modalidad que luego devendrá un clásico de *mv* —una nota expositiva y crítica que resume en su desarrollo la presentación de un problema, en este caso un problema de la plástica. Casi al modo de la anticipación de lo que serán las líneas conceptuales por las que transitará la misma publicación, Romero Brest desanda los caminos de Kandinsky para evidenciar la serie de contradicciones que las vanguardias —especialmente las constructivas— hallaron en su despliegue. En efecto, lo que prueba —y con éxito— Romero Brest es que la contradicción no sólo respondía a la búsqueda de una ruptura en los modos de significación del arte, conviviendo con la inexorable asimilación social de los mismos (su rápida codificación, su transformación en estilo) sino antes bien, que la contradicción era más de índole filosófica. Repasando la serie de fantasmas que inquietaban a Kandinsky como uno de los tantos representantes de la vanguardia, se encuentra la difícil articulación entre la recusación romántica y la espiritualidad como motor de la creación. Asimismo, el zigzaguo entre la postulación de un fundamento objetivo —crítica del subjetivismo mediante— y la sospecha de que la ciencia pueda llegar a proveerlo, ubican —al decir de Brest— a Kandinsky en una encrucijada constante del arte moderno. Se trata de buscar en instancias extra artísticas el fundamento de lo artístico (la lógica científica gobernando el arte, lo social como fin del arte) o, por el contrario, instrumentalizar dichas instancias como medio de la creación artística. En definitiva, o liquidar el autotelismo del arte en un marco teleológico, asumiendo como suyo el ordenamiento matemático del mundo, o seguir considerando que algo del orden de lo artístico es irreductible y por lo tanto, las otras lógicas pueden bien ser parte de sus instrumentos. En palabras de Brest:

“La geometría no es un fin en sí mismo sino un medio. Si de despojamiento en despojamiento, en la vía de ‘ese camino misterioso que va hacia lo interno’ (Novalis), la pintura se ha separado del objeto y ha encontrado la geometría, no es exactamente por el deseo racional de la matemática, ni por ascetismo de principio, son por obediencia a la intuición y al sentimiento de obligar eficazmente al espectador, por el deseo de impresionarlo de la manera más neta y más viva en lo más profundo de su facultad emotiva y espiritual. (BREST 1952: 6)”

De aquí, interesa retener la problematización de la relación entre forma y sentido que tempranamente apunta Romero Brest al trabajar críticamente los textos producidos por Kandinsky.

En la misma sección se ubica el artículo de Hlito “Significado y arte concreto”, que reproduce el Prefacio del catálogo de la exposición del mismo Hlito en la “Galería V”. Aquí el autor introduce un elemento clave para el relato que estamos trazando: lo que diferencia al concretismo de otras manifestaciones artísticas, no es su fusión que busca la síntesis de las artes, la creación de formas puras o la ampliación del margen de conocimiento del mundo, sino antes bien la aparición de modalidades nuevas de producción de sentido —vinculadas a estas formas— que no participan del conjunto de “operaciones psico-mentales tradicionalmente asociadas al arte (HLITO 1952: 7)”. De ahí que la recuperación de la geometría como universo de reconocimiento del concretismo, tenga un carácter inclusivo —ubicando al movimiento tanto en el arte como en el dominio de las formas perceptivas (y su estudio)— y posibilite que el autor reflexione sobre un aspecto central, esto es, la relación forma sentido como condición de la experiencia plástica, como disparador de una percepción no pasiva, sino activa, y en esto recuerda el clásico precepto formalista en torno a las formas de ver y significar.

El número 4 (1953) es uno de los números 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 el número cubre —tomando como tema el homenaje a Gropius— el espectro que lleva del arte a la arquitectura, pasando por el diseño, el cine y la comunicación. Con excepción de la reproducción del proyecto de Miës van der Rohe para el Teatro Nacional de Mannheim, el resto de la revista no toca en ningún momento la problemática arquitectónica.

En el número se destaca “Educación y creación” en donde Max Bill construye los antecedentes de la escuela de diseño HfG (Hochschule für Gestaltung) para marcar la íntima sintonía que existía en instituciones como Bauhaus, los congresos de la Deutscher Werkbund, las escuelas de artes y oficios, las utopías de Ruskin y Morris en su afán por crear objetos de la vida cotidiana. El artículo invita a comprender a la nueva escuela como una verdadera continuadora de Bauhaus, tarea que no pudieron llevar a cabo completamente ni siquiera aquellos que en su momento fueron sus protagonistas. Para Bill ni la Escuela de Arquitectura dirigida por Miës van der Rohe ni el Institute of Design —ambas anexadas al Illinois Institute of Technology— habían podido lograrlo al desatender la formación individual, base de la enseñanza en el taller.

En la misma línea de revisión profunda de los presupuestos concretistas se despliega la nota de Aldo Pellegrini “Arte surrealista y arte concreto”. El planteo de Pellegrini parece —retrospectivamente— una invitación a un duelo conceptual con Maldonado. Y es que el crítico de arte, haciendo gala de un evidente antidogmatismo se propone nada más y nada menos que demostrar la familiaridad entre los presupuestos en torno a la creación sobre los que descansa el surrealismo y el concretismo a través de un riguroso análisis histórico. Nada más ajeno a los artículos de Maldonado que no se cansa de denostar el lirismo de la imaginación onírica surrealista. Nada más ajeno tampoco a la experiencia que se puede llegar a tener en la recepción de un cuadro surrealista y el juego sobre espacio y plano del concretismo. Pero, a Pellegrini no le interesa el análisis de las obras, sino las bases conceptuales que guían a estos movimientos; y para llegar a demostrar su hipótesis tiene que realizar un extenso recorrido que va a contrapelo del movimientismo y las etiquetas más difundidas por la historia del arte. Así planteado el panorama, ni el concretismo ni el surrealismo resultan homogéneos, en la medida en

que el primero reconoce una problemática similar a la de la pintura abstracta¹ (parentesco hoy en día no cuestionado) y el surrealismo dos vertientes antagónicas: aquella que abreva en el academicismo y la más genuina, al decir de Pellegrini, pero también la que más se aleja —en su propia trayectoria— de lo que el público reconoce por surrealista, aquella que se vincula con el expresionismo. La argumentación resulta sumamente sólida y apunta a demostrar que existe una íntima correspondencia en las problemáticas del surrealismo y las de la vertiente expresionista del arte abstracto, en la medida en que ambos parten de una voluntad por exteriorizar —como acto creativo— la interioridad del artista. La apuesta de Pellegrini se redobla al considerar la posibilidad de que la vertiente que él denomina constructiva y racional de los artistas abstractos —así denomina a los concretos— también se encuentre relacionada con el surrealismo. Así planteadas las cosas, el concretismo comparte la concepción surrealista del objeto. Se trata de un objeto como imagen concreta del espíritu, un objeto que habilita la función puramente estética como plataforma de inicio de lo que al decir de Pellegrini constituye la liberación espiritual del hombre y la transformación de la vida cotidiana.

A continuación del artículo de Tomás Maldonado “Problemas actuales de la comunicación” (ya analizado en otro trabajo²) se encuentra un artículo de Rafael Iglesia sobre la cinematografía de Norman McLaren. Soberbia síntesis de lo que supone el núcleo conceptual de la nueva visión. Iglesia, que para esa altura había trabajado como tipógrafo en el ámbito cinematográfico, se introduce en un universo poco explorado por la revista pero esencial para comprender su espíritu fundacional y el rol que *nv* tuvo en la conformación del campo del diseño como disciplina en el país. Según Iglesia, el trabajo de McLaren responde a una búsqueda constitutiva del cine: la posibilidad de obtención de una forma cinematográfica, la constatación de la irreductibilidad del hecho cinematográfico, que supone la superación de las instancias fotográficas, móviles, ópticas, luminosas, sonoras y cromáticas a través de su articulación en un todo que es el tiempo. Desde aquí surgen afirmaciones que anticipan el problema que estamos analizando: la aparición de un conjunto de valores específicos de la obra —cinematográfica en este caso— 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: por un lado, la irreductibilidad del valor presente en la obra, por el otro, la posibilidad de que la obra sea una experiencia que permita una apertura sensorial, una exploración por los sentidos, una nueva visión del mundo. Así:

“La combinación de luz y sonido nos da la existencia de una forma esencialmente cinematográfica. (...) A través de estos medios: luz, sonido, movimiento; McLaren cumple con el tratamiento creador de la realidad. Crea una nueva realidad, descubre un nuevo campo en la realidad absoluta. Una nueva forma de la ‘visión en movimiento’ de Moholy-Nagy. (...) A través de sus logros artísticos cumple con el deber que en los comienzos del nuevo arte se imponía D. W. Griffith:

1 De hecho en el artículo Pellegrini desdobra el arte abstracto en dos vertientes, por un lado la línea expresionista, y por el otro la línea constructiva y racional.

2 Devalle, V. (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Paidós.

‘el deber que estoy tratando de cumplir es sobre todo el de hacerlos ver. (IGLESIA 1953: 28)’

Sólo que aquí, el hacer ver no cumple con las premisas maldonianas, 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 —ahora sí— cada lenguaje sobre sí mismo. Y lo que hará la pieza será precisamente evidenciar dicho procedimiento compositivo.

En “Espacio artístico y sociedad” Alfredo Hlito celebra la obra crítica de Francastel y el rechazo a la visión —común tanto dentro de los artistas como de la historiografía sobre el arte— que propone intervalos entre arte y sociedad partiendo de la constitución de ambos términos como entidades ya conformadas. Esto es: considerar que los vínculos entre el arte y la sociedad no son constitutivos, que el arte no se construye en un espacio social, sino que ya aparece como dado. Por el contrario, Hlito entiende que las formas artísticas lejos de ser una expresión del gusto de una determinada época, son una forma particular de respuesta del hombre hacia su entorno, y que como tal, participan de la cultura, como las matemáticas, las técnicas y todo aquello que “(tiende) al proceso de configuración objetiva de lo real. De lo real de su época (HLITO 1953: 31)”. Partiendo del concepto de espacio artístico, analiza las relaciones que éste va a ir estableciendo con determinadas concepciones filosóficas y científicas del llamado “espacio real”. Pero, ¿de dónde surge la posibilidad de considerar bajo una misma lógica explicativa los cambios en el espacio artístico y los cambios en el espacio social? El autor ubica el origen de este intento en la recusación romántica al modelo clasicista europeo, en particular la adopción de un modelo de explicación morfológica de las obras de arte para contrarrestar la visión clasicista que establecía gradaciones de lo inferior a lo superior, de lo primitivo a lo evolucionado que, en definitiva, redundaba en el establecimiento de formas evolucionadas que oficiaban de modelos para el arte. De esta forma,

“El acento se deslizó de la consideración de la obra de arte individual al problema más general del estilo del que aquella solo constituía una expresión aislada, y el estilo mismo fue concebido como resultante de energía biológicas o espirituales que determinaban, sin la participación consciente del artista, los modos de representación visual del espacio. (HLITO 1953: 31)”

El descubrimiento —junto con el historiador— de que el Renacimiento lejos de construir el naturalismo, siguió el modelo racional y apriorístico propio de las sociedades donde comenzó a desarrollarse, permite a Hlito, pasar revista al impresionismo y algunas vanguardias para llegar a donde quiere, es decir: al análisis del concretismo no como un estilo aislado ni como mero movimiento plástico, sino antes bien como manifestaciones de una sensibilidad técnica matemática correspondiente a su época. Si el artista quiere entonces marchar al compás del momento histórico que vive deber renunciar a considerar el arte como la expresión de una individualidad para abocarse a la “con-

figuración de lo real buscando apoyo en una imagen físico-matemática del universo. (HLITO 1953: 31)".

Pero detrás de esta legitimación para el concretismo se despliegan afirmaciones más sustanciosas, entre otras, la crisis del modelo de creación ligado a la figura del artista y la consideración de la obra de arte como una suerte de intérprete modelo de su sociedad. Llegados a este punto, podemos bien afirmar que lo que en Francastel constituía un juicio crítico sobre la historia y su modo de analizar el arte, en Hlito se transforma casi en una argumentación política del concretismo. Y es que, una cosa es analizar el arte a partir de la comprobación de los íntimos nexos que guarda con las culturas donde se gesta y otra transformar esta comprobación en una preceptiva sobre la creación.

El número 5 va a estar dedicado a la figura de Xanti Schawinsky, alumno del Bauhaus y artista constructivo por excelencia. En el decir de sus críticos, el trabajo de Schawinsky se caracteriza precisamente por llevar al límite la posibilidad de constitución de nuevas formas que de alguna manera buscan inundar la vida cotidiana, abocándose al desarrollo de "un nuevo lenguaje de comunicación visual". Se trata de la primera vez que la nueva cultura visual presente como espíritu fundacional de *nv* se inscribe en una práctica específica: el despliegue de formas comunicativas. Solo que aquí, el desarrollo de la gráfica se encuentra ligado a la fruición estética.

La arquitectura, presente sumariamente, no permite sin embargo que sea salteada pues lo que se muestra es nada más y nada menos que el uso del hormigón en las bóvedas cáscara de Amancio Williams, que posteriormente implementaría como uno de las soluciones más innovadoras en la construcción de los hospitales en Corrientes. Desde aquí, si bien "Una nueva unidad estructural" es el único artículo de arquitectura de este número, resulta de gran importancia en la medida en que presenta una obra paradigmática de un arquitecto argentino netamente moderno y vincula esta obra con el proyecto editorial de la revista. El número 5 de *nv* cierra con una crítica bibliográfica al por aquel entonces recién editado libro *Forma* de Max Bill, texto que resulta hoy en día un trabajo clásico.

El número 6 aparecido en 1955 introduce por primera vez una extensa nota sobre arquitectura, presentando la Casa Curutchet de Le Corbusier. Planos, cortes, plantas y un detallado análisis de la disposición de la casa como así también del partido conceptual tomado por Le Corbusier, con las modificaciones introducidas por Williams abren el número.

Llama la atención un artículo sobre la constitución del diseño industrial en Japón, en los términos propios de un análisis de los campos, en el sentido de Bourdieu. Efectivamente, no se trata de un recuento de sucesos ni de una prescriptiva sobre lo que debe ser el diseño moderno, sino antes bien el modo en que en Japón se fue instalando la problemática central que define el trabajo de prefiguración y constitución de formas modernas para los productos industriales.

El número 7, también de 1955, dedica su editorial a hacer un racconto crítico de las vicisitudes por las que transitó el campo cultural durante el peronismo. Es el primer ejemplar salido luego del derrocamiento de Perón. Allí aparece por primera vez una

referencia al clima cultural opresivo que *nv* adjudica al gobierno peronista. La nota cierra con un llamado a una apertura real de los espacios culturales, sin realizar una glorificación —cabe destacar— al nuevo gobierno de facto.

Este número presenta la misma riqueza conceptual que el número 4. Luego del editorial un extenso conjunto de artículos están dedicados a dar cuenta de la implementación de la HfG 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. Se trata de un ataque directo al *styling* y a la ausencia progresiva de calidad —entendida como medida holística— en la fabricación de objetos cotidianos.

Lo secunda un artículo de Tomás Maldonado, ya residente en Alemania. En "La educación social del creador en la Escuela Superior de Diseño" Maldonado evalúa el rol de la escuela en comparación con el programa bauhausiano y realiza una aclaración capital. Efectivamente, el título del artículo traduce el término *Gestaltung* por Diseño. No escapa al autor la diferencia conceptual entre uno y otro. Efectivamente, *Gestaltung* no tiene una clara traducción al español y el término propuesto para su reemplazo 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 será recuperada treinta años después, al momento de creación de las carreras de diseño industrial y diseño gráfico en la UBA, con la bendición de Tomás Maldonado.

"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*. (Maldonado 1955: 7)"

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 enuncia en su recurrente estilo proposicional. No se trata de definir el propósito de la enseñanza del *design* desde el punto de vista meramente formal, sino que —y diferenciado claramente la HfG de Ulm de la Escuela de Chicago dirigida por Moholy-Nagy como ya lo había hecho Bill en un artículo anterior— la misma tenía que recuperar el contenido moral de la Modernidad, vacante desde ya en la Alemania post nazismo, es decir construir formas que merezcan ser creadas desde el punto de vista de la ética. El enemigo aquí es, nuevamente, el *styling* y el modo en que lo moderno en los EEUU en particular se iba transformando en un estilo.

6

7

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 y el ideario de una visión evolucionista del despliegue de lo humano.

El primer artículo de la revista sobre Urbanismo también aparece en este número. Se trata de “La nueva ciudad de Harlow” escrito por Francisco Bullrich para la sección de Información de la revista. El texto repasa las principales características del proyecto, la ubicación de la ciudad y los estudios previos llevados a cabo para la proyección de una propuesta que, al decir de los comentaristas, combina la tradición inglesa de las casas jardín, con el llamado neohumanismo arquitectónico. Por primera vez en la publicación, se delinea el proyecto urbanístico como respuesta a un “problema” complejo que combina número de habitantes, circulación, accesibilidad, valor de uso de la construcción, articulación de vivienda con paisaje y función social de la vivienda.

El número 8, también de 1955, muestra ya claramente el giro hacia la problemática arquitectónica como eje de discusión de la publicación. A medio camino entre la renuncia al abordaje de temas artísticos y el despliegue del pensamiento moderno en diseño y arquitectura, abre el ejemplar —en la misma tónica que los números anteriores— una nota de Josef Albers, una de las figuras del Bauhaus más ligada —retrospectivamente— al despliegue del diseño, quien expone sintéticamente su concepción sobre la plástica entendiéndola como “el color actuando”. Un repaso sobre su trayectoria en la mítica escuela nos abre el panorama para comprender las razones por las que permaneció más que ningún otro miembro en Bauhaus. Allí, además de haber desarrollado un extenso trabajo sobre materiales simples, como el papel, despliega una fecunda tarea en tipografía. El artículo, breve, cierra con los hitos más relevantes de Albers en cuanto a su labor docente como profesor de Diseño. “El tema del espacio en la pintura actual” de Alfredo Hlito resulta ser uno de sus textos más abiertamente polémicos y simultáneamente su última participación en *nv* (DEVALLE 2009).

A la arquitectura le están destinados una serie de extensos artículos. El primero “Dos obras y una conferencia” de Richard Neutra que evidencia el perfil versátil de la publicación —aún cuando declara su adhesión al Racionalismo. En este sentido *nv* sigue la huella que ya trazaran publicaciones como *Nuestra Arquitectura*. Más allá de este comentario la conferencia reproducida de Neutra empalidece si la comparamos con la presentación de los extraordinarios proyectos del Club House de recreamiento de Eagle Rock y de la residencia de Mr. y Mrs. Sydney Brown.

Similar tono expositivo posee la presentación del proyecto “Casa en country club” realizado por Horacio Baliero, Alicia Cazzaniga y Eduardo Polledo, en donde se despliegan las características técnicas del proyecto de la construcción de la obra, acompañado por las fotografías de Horacio Cópola. Remata la presentación de trabajos arquitectónicos

el breve artículo sobre la obra del Arq. Antonio Bonet, “Pabellón en un jardín” que repite el mismo esquema de las notas sobre arquitectura referidas.

Por su parte, “Filosofía de la técnica” de Max Bense resulta ser un complejo y profundo artículo que analiza los modos filosóficos de comprensión de la técnica, en relación con la problemática de la naturaleza y del espíritu. Como bien señala el autor, aunque el problema ya había sido planteado por la filosofía clásica, en la modernidad y de la mano del cartesianismo adquiere otras dimensiones. Luego de repasar sumariamente la lista de filósofos que abordaron la cuestión técnica, Max Bense se detiene en los aportes de Norbert Wiener y su concepción cibernética de la comunicación. Cabe destacar que estamos en 1955, a siete años de la publicación de *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, y del surgimiento de la cibernética como ciencia de la transmisión de la información. Quizás, a raíz de este impacto, Bense pueda sostener que “En todas esas publicaciones, la filosofía de la técnica especulativa es reemplazada por una filosofía de la técnica exacta. (BENSE 1955: 25)”. La certeza de empezar a configurar un nuevo dominio para la técnica lleva al autor a entender que difícilmente pueda ser encuadrada -en tanto problema- en el destino de la naturaleza como tampoco en el del espíritu (entendiendo por éste las manifestaciones de la conciencia), antes bien la técnica constituiría un nuevo territorio que participa al modificar lo real, en base a lo hecho y no ya —como en la naturaleza— a lo dado. Al considerar al mundo técnico como el reino de las funciones antes que de los objetos, Bense de alguna manera anticipa la comunión que luego tendrá el diseño con la técnica y el modo en que el saber proyectual se vincula más estrechamente con el quehacer tecnológico antes que con el científico y —desde ya— que con el artístico. Retomando la crítica de Husserl a la deshumanización de la civilización técnica, Bense aprovecha la oportunidad para proclamar la necesaria restitución de contenidos humanitarios, olvidados tras el proceso de racionalización creciente, aspectos que él cree encontrar en el despliegue de una filosofía de la técnica.

El número 9, aparecido en 1957, cierra el ciclo de la revista, y como anticipamos, evidencia un profundo vuelco hacia la temática arquitectónica. En la misma editorial se discute acerca de las modificaciones al Código de Edificaciones, abordando un problema de claro interés arquitectónico que delinea un lector modelo empapado en las temáticas propias del campo. Unos breves comentarios sobre las obras de planificación en la provincia de Misiones y el premio a las fachadas subrayan la clara inscripción de la revista en el espacio corporativo, tendencia poco común hasta aquel entonces en la publicación.

Un lector que bien puede comprender el despliegue de un proyecto como el de Amancio Williams, desarrollado en “Tres hospitales en la provincia de Corrientes”, como también los artículos “Edificio para una cooperativa de vivienda” de los arquitectos Beretervide, Acosta y Felici y “El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro” escrito por Ignacio Pirovano. Con excepción del prefacio al artículo de Williams escrito por Jorge Goldemberg, lo que sigue son textos de factura técnica que responden al interés constructivo y arquitectónico de los proyectos.

Aún en su énfasis arquitectónico, el número 9 de *nv* conserva problemáticas clásicas de la publicación. Para el caso, abre el ejemplar un homenaje a Piet Mondrian de la mano

8

9

de Max Bill. El artículo repasa las características del neoplasticismo inaugurado por el maestro holandés para abonar la hipótesis de la liquidación del arte en un todo mayor, que supone el encuentro entre arte y vida cotidiana. Objetivo perseguido por Max Bill quien lee en la influencia de Mondrian un nuevo modo de la producción de formas, con consecuencias palpables en el mundo de la producción del hábitat.

Finalmente, un artículo de gran interés para pensar su proyección a futuro. Efectivamente, en "Algunos problemas del diseño" Francisco Bullrich se propone reparar el surgimiento del diseño industrial en el contexto de la Modernidad y someter su mentada "necesidad histórica" a un análisis con categorías marxistas. Al valerse de los conceptos de "valor de uso" y "valor", la tensión entre uno y otro resulta ineludible y se traduce en la problemática relación entre el uso del producto y el valor de la mercancía. El análisis se detiene precisamente en este punto. Dado que no puede reconocer esta tensión como una limitante, pues implica, entre otras cosas, que el proyecto editorial y la línea moderna que sostuvieron hasta aquel entonces la publicación de *nv* se desdibujaran, el texto intenta rematar abriendo la esperanza de un nuevo compás histórico desde donde surja otro tipo de actitud del individuo hacia los objetos. La cita de Gramsci sobre el final habilita una comprensión del vínculo del hombre con su entorno en la interacción entre lo material y lo simbólico. Esta afirmación es la que permite entender el despliegue del neoclacismo stalinista como ejemplo que ilumina la densidad y falta de correspondencia mecánica entre la estructura y la superestructura, entre modo de producción y forma (culturalmente determinada) de los objetos. La esperanza de cambio cierra el artículo aunque no se condice con la constatación de la lógica mercantil gobernando el mundo de la formas, que lleva desde el vamos a Bullrich a ser un pesimista respecto de los cambios.

A modo de conclusión

El texto presentado repasó la serie de artículos de la revista *nv* que atañen directamente al surgimiento del diseño gráfico como profesión y disciplina en el país y que no habían sido tomados con anterioridad como corpus de análisis en la investigación que se viene realizando. Por estas razones es parcial. Cabe destacar que se ha trabajado en la dimensión discursiva verbal y esto condiciona, en parte, los argumentos expuestos. Se ha tratado de demostrar el modo en que en el núcleo de los debates en torno al arte moderno, en particular el concretismo, se pueden encontrar los principios y los conceptos que retoma el diseño industrial en primera instancia y luego el diseño gráfico para configurar un conjunto de discursos inherentes a la práctica profesional. Pero no por ello podemos colegir que ya en *nv* se encuentre presente el diseño gráfico como disciplina. Por el contrario, es *nv* y los artículos que se acaban de resumir, un agente protagónico a la hora de pensar el modo en que el diseño gráfico pasa de la condición de oficio a la de la disciplina, esto es en el momento en el que construye sus discursos, sus prácticas y sus instituciones. Y en ese recorrido, que en nuestro país se ubica en el pasaje de los años '50 a los años '60 la revista *nv* resulta un capítulo ineludible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aliata, F. y Liernur, F. (comp.) (2004) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires, AGEA, Clarín.
- Arfuch, L.; Chaves, N.; Ledesma, M. (1997) *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Paidós.
- Ballent, A. (2004) "Nuestra Arquitectura" en Liernur, J. F. y Aliata, F.(comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Tomo i-n. Buenos Aires, Clarín.
- Bense, M. (1955) "Filosofía de la técnica", en Revista *nv* número 8, Buenos Aires, pág. 25.
- Blanco, R. (2005) "El diseño en la Argentina (1945-1965) en *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo X. Academia Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Crispiani, A. (1997) "Belleza e invención" en Revista *BLOCK*, núm.1. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, agosto.
- Devalle, V. (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Paidós.
- Gené, M. (2005) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, FCE
- González Ruiz, G. (1994) *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires, EMECE Editores.
- Hlito, A. (1952) "Significado y arte concreto", en Revista *nv* número 2/3, Buenos Aires, pág. 7.
- Hlito, A. (1953) "Espacio artístico y sociedad", en Revista *nv* número 4, Buenos Aires, pág. 31.
- Iglesia, R. (1953) "La cinematografía de Norman McLaren", en Revista *nv* número 4, Buenos Aires, pág. 28.
- Longoni, A. y Metsman, M. (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires. El Cielo por Asalto.
- Maldonado, T. (1955) "De Ulm. Primera etapa", en Revista *nv* número 7, Buenos Aires, pág. 7.
- Maldonado, T. (1972) *Ambiente humano e ideología*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Maldonado, T. (1974) *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (1991) *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili
- Romerto Brest, J. (1952) "Wassily Kandinsky", en Revista *nv* número 2/3, Buenos Aires, pág. 6.
- Verón, E. (2004) *La semiosis social*. México, Gedisa.