

# El Arte Concreto en la Argentina, su posible relación con el surgimiento del Diseño Gráfico

The Concrete Art in Arsgentina and its possible relation with the ariing of Graphic Design

Verónica Devalle

## Abstract

In this paper I will analyse the features of Argentine Concrete Art as long as it is considered that both graphic and industrial design find their main antecedents in this artistic movement. I will explore to what extent design shaped itself as a discipline according to the main characteristics assumed by the local vanguard "Arte Concreto Invención". My intention is to put into question if design owes its distinctive features to these principles or if there are other kind of issues to be taken into account when analysing the emergence of design as a social and cultural practice.

El artículo analiza las características del Arte Concreto en la Argentina en la medida en que es considerado el principal antecedente de la emergencia del Diseño, tanto Gráfico como Industrial. A partir de los rasgos asumidos localmente por la vanguardia *Arte Concreto Invención*, el texto se propone indagar si el Diseño debe –como disciplina– sus características distintivas a los presupuestos concretistas o, por el contrario, otro tipo de variables deben ser tenidas en cuenta a la hora de analizar su emergencia como práctica social y cultural.

## Resumen

concrete art - vanguard - design - discipline

arte concreto - vanguardia - diseño - disciplina

Lic. en Sociología (UBA), Magíster en Sociología de la cultura (IDAES, UNSAM), Doctoranda UBA. Profesora UBA, investigadora asistente CONICET. Sede de trabajo: Instituto de Arte Americano, FADU, UBA.

Ha publicado algunos capítulos de su investigación en los *Cuadernos de Crítica del IAA*, FADU, UBA, en la revista *De Signis* (Asociación Latinoamericana de Semiótica) como así también en la revista *Contextos*, FADU, UBA.

### Vanguardias europeas, vanguardias rioplatenses. Planteos internacionales, respuestas locales

A mediados de los años '40 surgió en nuestro país una vanguardia artística que retomó el debate en torno del valor plástico, y la autonomía de los lenguajes artísticos como forma de dar curso a una nueva concepción del arte. Dicha empresa, en realidad se inscribía dentro del legado constructivo que habían impulsado los movimientos no figurativos, específicamente aquellos que venían cuestionando el concepto tradicional de arte. En aquel clima cultural, se recreó parcialmente el debate en torno de la forma artística y su relación con el mundo de la técnica. En definitiva, lo que esta vanguardia llamada *Arte Concreto Invención* venía a proponer no era otra cosa que la inclusión de un debate ya establecido en el escenario europeo. De esta forma, modernidad, tecnología, desarrollo histórico y reconsideración de lo "artístico" aparecieron por primera vez formuladas en una clave local, evocando otro tipo de utopías progresistas y futuristas como las desatadas en la literatura (Sarlo, 1992). Por esas razones, se sostiene que en la Argentina la ruptura propia de la vanguardia fue impulsada por el *Movimiento Arte Concreto Invención* en la década del '40 y sus dos principales derivaciones: la *Asociación Arte Concreto Invención* y el *Grupo Madí*.

Desde aquí, el principal argumento para establecer una relación de proximidad cuasi natural entre el concretismo y el Diseño postula que el *Arte Concreto* abrió un nuevo campo al hacer un replanteo radicalizado del valor plástico, y asimilar el discurso científico y tecnológico como modelo de legitimación de otro tipo de propuesta artística, basada en la crítica del concepto de *Bellas Artes* y de armonía de la forma. A esta razón hay que sumarle otra de no menor peso: la presencia en dichos movimientos (el primer *Movimiento de Arte Concreto Invención* y la creación posterior de la *Asociación Arte Concreto Invención*) de Tomás Maldonado, figura protagónica del Diseño internacional desde los años '50.

Una lectura doble del fenómeno insiste, por un lado, en el carácter pionero del concretismo como movimiento radicalizante del arte y su temprana vocación de fusión de los límites que separaban la plástica, la escultura y la Arquitectura, y por el otro, en el reconocimiento de Maldonado como figura capital del desarrollo del Diseño en el escenario nacional e internacional. Así lo entiende el Arq. Carlos Méndez Mosquera quien ya para el año 1969 escribía:

*En la Argentina, la definición del Diseño Gráfico no se produce a partir de las agencias de publicidad, sino justamente a partir de la Arquitectura, el Diseño Industrial y la pintura moderna. En 1948 no existe Diseño Gráfico sino 'arte publicitario', un arte publicitario realizado a veces con gran dignidad y efectividad, pero sin conciencia de su proximidad al Diseño...*

*En 1948, año inicial de nuestro análisis, se producen dos acontecimientos fundamentales: la exposición 'Nuevas Realidades' en la galería Van Riel de Buenos Aires y la aparición de la revista Ciclo.*

*La exposición sintetiza y polariza la nueva ideología, anticipando de alguna manera la unificación de las artes visuales y su confraternación con el Diseño y la Arquitectura...*

*¿Qué interés tiene todo esto para una reseña del Diseño Gráfico en la Argentina? Lo que me propongo es establecer objetivamente que la preocupación por el Diseño Gráfico en nuestro país tiene sus primeras manifestaciones a través de las expresiones culturales antes citadas (Méndez Mosquera, 1997).*

Esta clase de afirmaciones llevan a interrogarnos sobre los elementos que presentaba el concretismo para aparecer vinculado tan directamente con el surgimiento del Diseño Gráfico en nuestro país ¿Qué tradiciones generó en el tratamiento de la imagen? ¿Qué filiaciones inauguró? ¿Qué papel desempeñó en dicho proceso la figura de Tomás Maldonado? Más que tratarse de preguntas con respuestas cerradas, ellas operan, para nuestros fines, como apertura de otro tipo de

interrogantes.

En particular, y más allá de estas preguntas, quisiéramos explicar el pasaje de una lógica discursiva artística a otra de tipo diseñística gobernando lo visual, y el modo en que se produjo. Las explicaciones dadas hasta el presente, insisten en presentar una transformación lineal entre una y otra. Sin embargo, consideramos que en nuestro caso en particular y tratándose de la tradición selectiva que aquí construye el campo del Diseño Gráfico, debemos contemplar detenidamente la lectura local sobre la vanguardia europea y el rol que asumió Tomás Maldonado en la misma.

Más que adjudicar al *Arte Concreto* la propiedad de los elementos conceptuales que luego derivaron en el Diseño, entendemos que el concretismo instaló la pregunta por las características propiamente artísticas, en particular plásticas. Y al renunciar a los valores *estéticos dominantes* –representacionalismo, figuración, entre otros– buscó, como en el caso europeo, el despliegue de una nueva legitimidad para el arte.

Hasta aquí los puntos en común, no obstante lo cual, las condiciones de emergencia de este discurso no fueron las mismas que en Europa, y centralmente la fe o la condena al dispositivo tecnológico no estuvo teñida por la visualización de un problema social y económico: el reemplazo o la complementación entre artesanado e industria.

Efectivamente, la vanguardia plástica en el Río de la Plata tenía otro tipo de características, y si bien enunciaba su preocupación en torno de la forma, la belleza y el valor plástico, las soluciones no derivaron sin más hacia el cuestionamiento de la relación entre arte y tecnología, o la comprensión de la belleza como correlato de la funcionalidad, o en última instancia la supresión del arte mediante la refundación de los criterios sobre el valor del producto y su utilidad social. Tampoco se presentaron aquí las consecuencias extraestéticas de los debates europeos y soviéticos de los años '10 y '20 (en particular las

modificaciones en el planteo sobre la producción fabril) como para ser tomado como réplica del proceso de gestación del Diseño que ya tenía un origen internacional ¿Cuál fue entonces su particularidad?

### Los concretos en la Argentina

*Los artistas concretos provenimos de las tendencias más progresistas del arte europeo y americano. Los partidarios del chovinismo cultural llaman a esto “vivir de reflejos europeos” aunque ellos continúen sobre un plano inferior al adorable “biscuit” del francés Bouguereau. Y porque provenimos de estas tendencias estamos en contra de todas las formas que impliquen una regresión* (Maldonado, 1946).

Nos encontramos a mediados de los años '40, un momento histórico que se caracterizó, entre otras cuestiones, por plantear antítesis entre internacionalismo y nacionalismo tanto en el terreno político como en el económico, y que en el campo cultural abrió el debate en torno de las tradiciones culturales, la autonomía o dependencia de las producciones locales (tanto materiales como simbólicas) y la reformulación del valor de la acción estética y política. En el caso de los artistas concretos, y dado su compromiso con el materialismo histórico, aquel momento resultaba crucial y marcaba directamente la lectura sobre las características del campo artístico.

Comprometidos con el internacionalismo y viviendo en un contexto donde lo foráneo no resultaba positivamente valorado, las contradicciones parecían ineludibles y dificultaban la comprensión del concretismo como una vanguardia. La incidencia de lo político en el campo cultural, su permeabilidad, generaba otros horizontes de inteligibilidad para la producción artística, donde volvían a ponerse en escena las proyecciones políticas y sociales de la misma. En dicho contexto, el hecho de mirar a Europa –de seguir mirando a un continente que había mostrado una profunda crisis y caída en todos sus frentes, inclusive en el estético– podía rememorar

viejos debates respecto de una tradición cultural –en este caso la francesa– que pasaba ahora a ser cuestionada. No resultaba sencillo entonces plantear obras no figurativas –renegando de la legibilidad– y enarbolar conjuntamente el término de “vanguardia” como modo de sintonizar con el escenario internacional, cuando lo que justamente se estaba poniendo en juego era la legitimidad de tal referencia.

Los años del peronismo deben de haber acontecido con dureza, aunque curiosamente el momento de producción más sobresaliente se diera en ese período y un pequeño sector de la crítica artística evaluara positivamente las manifestaciones del *Arte Concreto*. Al respecto, quienes prohijarán su labor serán Cordova Iturburu, Pellegrini y Romero Brest, entre otros.

Probablemente, su abierta adhesión al materialismo dialéctico y específicamente, la encendida defensa del mismo en la figura de Maldonado, confieran al planteo estético un aire que actualmente puede resultar anacrónico (Méndez Mosquera, C. y Perazzo, N. 1997) aunque no podamos desecharlo sin más.<sup>1</sup> De aquella lectura se desprenden una serie de características sobre la producción artística y su relación con las sociedades que hacen al horizonte de comprensión del problema estético para los concretos rioplatenses. Entre los presupuestos más significativos podemos señalar:

- 1) la necesidad de una correspondencia entre el avance artístico y el desarrollo social, entendido como el desarrollo y evolución de las sociedades,
- 2) la comprensión de las corrientes artísticas dominantes como “necesidades” históricas, una suerte de expresión de las transformaciones sociales, políticas, económicas y tecnológicas,
- 3) la supeditación del concepto de “progreso” al avance material y a la conquista humana de nuevos espacios en la vida social,
- 4) la consideración de los fenómenos de poder y de hegemonía bajo la óptica de un pensamiento positivista que daba cuenta de

la lógica social y cultural a partir de términos como “verdad” y “falsedad”, “autenticidad” y “mentira”, “avance” y “decadencia”,

5) y finalmente la abolición de las representaciones burguesas del mundo, especialmente la compartimentación de temas y el ejercicio de una lectura desligada de la base material de producción.

Resulta comprensible que, dado el énfasis materialista del planteo estético, se haya buscado en la síntesis dialéctica, la garantía de una real fusión y unidad de las artes, leídas en su correspondencia con la evolución histórica y social. Sin embargo, en el concretismo argentino este punto fue proclamado aunque no intensamente subrayado. Más urgencia parecían tener otro tipo de problemas, como los de la búsqueda de un planteo “objetivo” del arte, sin representaciones ni simbolismos.

Para lograr este cometido analizaron las constantes propias de lo artístico, la irreductibilidad de cada uno de los lenguajes, focalizando la especificidad de lo plástico y de su soporte. El proyecto contemplaba, en una segunda instancia, la integración de cada una de las ramas plásticas en un todo visual y espacial, logrando la proclamada fusión de las artes. Se retomaba lo específico de la pintura (el punto, la línea, el plano, el color) y la escultura (el espacio, el movimiento), para conjugarlas en un todo mayor que diese cuenta tanto de la unidad como de la dinámica propia de cada uno de los lenguajes comprometidos. El lugar de máxima integración parecía estar reservado a la Arquitectura.

El camino estaba así planteado entre una retórica materialista donde la fusión de las artes y su superación adscribían a los presupuestos del *Constructivismo*, y una lógica de acción propia de una vanguardia que se posicionaba dentro de la élite cultural porteña. La contradicción manifiesta entre uno y otro plano probablemente explique la corta vigencia del *Arte Concreto* en nuestro país.<sup>2</sup>

A ciencia cierta, los artífices teóricos del concretismo local eran Maldonado y Bayley.

Para aquel momento, Maldonado ya estaba interesado en el proyecto maxbilliano de construcción de una escuela que continuara la trayectoria del Bauhaus. El *Arte Concreto* argentino, perdía a uno de sus principales referentes y, lejos de sumarse a la deriva de Maldonado hacia el Diseño (industrial), continuaba su lucha por el reconocimiento en el campo artístico local. En el ínterin Maldonado había tomado contacto con el mundo de la Arquitectura, y los “descubrimientos” del Bauhaus, la obra de Moholy-Nagy y de Miës van der Rohe, transformándose en la vía de ingreso de las recientes novedades “modernas” y estableciendo su vínculo con el concretismo.

Siendo una figura de tanto peso, la biografía de Tomás Maldonado parece encerrar los misterios del pasaje de la plástica al Diseño. La búsqueda de una fusión de las artes, su integración en una unidad mayor, pueden llegar a iluminar el parentesco entre el planteo concretista y los presupuestos constitutivos del Diseño. No obstante lo cual, existen motivos que exceden lo biográfico. A principios de los '50 el mundo ya había cambiado y con él las concepciones vanguardistas sobre el arte y la producción de objetos. Las novedades europeas y americanas se comenzaban a conocer, y con ellas los planteos del Bauhaus y los debates en torno a la industria. Por otro lado, el arte “oficialmente” comunista había impuesto como parámetro estético la normativa realista, aunque de esto último poco se sabía en el país.

Maldonado iba incorporando en sus estudios sobre la plástica un análisis detallado de los trabajos de los padres del *Movimiento Moderno* en la Arquitectura (con referencias explícitas a la obra de Gropius y Le Corbusier y al planteo de la espacialidad desarrollado por los neoplasticistas y los constructivistas, en particular Gavo y Pevsner). No obstante, seguía considerándose un artista y desarrollaba los seminarios en el marco de un debate sobre el rol que debía asumir la *Asociación Arte Concreto Invención*.

En octubre de 1947 se realiza en el Salón Kraft la muestra de *Arte Nuevo* que reúne a

la “joven pintura”. En la presentación se señala: *En los últimos años los pintores en la Argentina ha venido haciendo las experiencias más osadas. De toda América, actualmente quizá sea Buenos Aires la ciudad que más se ha agitado como lugar correspondiente a todo intento innovador en las artes.*

Luego de una segunda exposición de *Arte Nuevo*, en 1948, el *Salón Realités Nouvelles* de París donde tradicionalmente se exponían obras abstractas convoca a participar a algunos artistas concretos argentinos y al *Grupo Madí*. Se expusieron entre otras obras de: Biedma, Bresler, Del Prete, Delmonte, Espinosa, Fontana, Hlito, Iommi, Kosice, Lorin Kaldor, Laañ, Molenberg, Mele, Maldonado, Prati, Rothfuss, Rasas Pet, Souza, Uricchio, Vardánega, Villalba. La vanguardia argentina parecía obtener reconocimiento internacional.

En Buenos Aires, se realiza en la Galería Van Riel la muestra pública más importante del concretismo en la Argentina. El “Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo” se caracterizó por haber convocado a un amplio espectro de artistas no figurativos locales y a arquitectos nacionales y extranjeros enrolados en las corrientes “modernas”. En el marco de un evento con proyección internacional, resultó capital la conferencia dictada por Ernesto Nathan Rogers ya que marcó discursivamente el punto de contacto entre las manifestaciones artísticas concretas y el desarrollo de la Arquitectura Moderna.

El título de la conferencia “Ubicación del arte concreto” fue el puntapié para la construcción de la tradición concretista vinculada a “lo moderno”. Allí aparecieron familiarizados los presupuestos a-históricos de las vanguardias, el legado constructivista, el *Movimiento Moderno* y el trabajo de los artistas argentinos. El arte concreto argentino lograba insertarse en una tradición de poca historia pero de enorme peso: los Congresos del *Werkbund*, la sintonía con los planteos futuristas y constructivistas sobre la posibilidad redentoria de la tecnología, la recuperación del ideario de unidad y la fusión de las artes,

los congresos de CIAM y la experiencia de Bauhaus.

Esta gran apertura, que redundará en una pronta desarticulación, no es casual, y la pregunta sobre los motivos de la desaparición del concretismo como movimiento parece encontrar una respuesta en la propia trayectoria de Maldonado. Efectivamente, ya para ese año 1948 su trabajo comienza a ampliarse y diversificarse hacia las temáticas propias del *Movimiento Moderno* en Arquitectura. Así como los jóvenes estudiantes de Arquitectura se formaban con Maldonado, éste iba incorporando nuevas inquietudes planteadas por los estudiantes.

Comprendemos entonces la importancia de la muestra local “Salón Nuevas Realidades”, pues instituye en un común escenario el vínculo entre la no figuración y la Arquitectura Moderna. Para rematar el círculo de correspondencias, la conferencia de Rogers es publicada en el primer número de la revista *Ciclo*. Ese mismo año, 1948, Maldonado se contacta con Max Bill —a través de la figura de Rogers— y emprende su primer viaje a Europa.

En su estadía europea conoce a Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lhose, Max Huber, todos ellos presentados por Max Bill. La cercanía a los referentes concretistas europeos, señala el inicio de otro tipo de problemáticas relacionadas con un modo de abordaje distinto para los objetos artísticos e industriales. Maldonado encuentra en Europa un grupo pequeño de artistas versátiles —pintores, escultores, arquitectos, tipógrafos—, que lejos de pregonar por el reconocimiento de cada soporte en particular están interesados en cuestiones de otro orden, referidas a la producción de objetos cotidianos.

### A modo de síntesis

Si bien el concretismo como movimiento realiza un importantísimo giro en cuanto al tipo de planteos sobre la plástica, este tipo de apertura, lejos de disolver toda concepción sobre el Arte y transformarla en Diseño, reformula un criterio de valoración artística funcional al campo de la plástica en el país. De hecho, quienes evaluaron las producciones concretas —esto es, los críticos de arte y la prensa— no dejaron de pensarlas en términos de arte, ni de pretender encontrar —aunque más no sea en el concepto de pureza o de verdad— la clave interpretativa de lo artístico. Que la misma tuviese una retórica social, que pretendiese abolir los lineamientos tradicionales del arte —como efectivamente lo logró—, que aconteciese como reacción a un valor estético tradicional, lejos de permitirnos pensar en la presencia del Diseño, nos habla en realidad del funcionamiento más refinado de la lógica del campo artístico, de la inserción de la vanguardia, de la lucha simbólica en este territorio y de la disputa por la definición más legítima de lo que se entendía por arte.

Por el contrario, el inicio de la práctica del Diseño en nuestro país —entendida como la cristalización de un cuerpo de discursos, prácticas, instituciones— presenta en un comienzo una historia que casi puede leerse en términos de biografía, la de Tomás Maldonado. Este quizás sea el principal motivo para asociar el concretismo al Diseño, pero se trata más bien de una suerte de inversión de pruebas.

Más factible resulta pensar que una biografía siempre está acompañada de un proceso social donde se inscribe y que los años '40 presentaron un escenario completamente distinto al que se verá en los '50, donde la industria y el hábitat resultarán prioritarios. Sólo sobre aquel trasfondo podemos entonces comprender cómo emerge el Diseño en la Argentina.

## Notas y bibliografía

<sup>1</sup> Tanto Nelly Perazzo, Carlos Méndez Mosquera, como el mismo Tomás Maldonado parecieran excusar el tono polémico y combativo de los textos que acompañaban a la producción concreta o incluso justificarlos haciendo referencias a la corta edad de sus integrantes, la necesidad de abrir un debate en torno del arte, o incluso la adscripción ideológica al marxismo-leninismo. En mi opinión, “lo ideológico” lejos de tratarse de un episodio anecdótico, constituye un dato central que permite caracterizar todo el planteo general sobre el arte y el lugar autoasignado por el concretismo. Asimismo, permite explicar el límite de su desarrollo y la pronta derivación de Maldonado hacia el Diseño.

<sup>2</sup> Efectivamente a mediados de los años '50, la *Asociación Arte Concreto* iba desapareciendo y la mayoría de sus integrantes continuaban la trayectoria en forma individual si bien adscribían a la abstracción geométrica, lo hacían en forma aislada, renunciando a planteos explícitamente ideológicos sobre el arte.

CRISPIANI, Alejandro (diciembre 1996). “Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: del Arte Concreto al Diseño para la Periferia”, Cuadernos del Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, núm. 74.

CRISPIANI, Alejandro (agosto 1997). “Belleza e invención” Revista BLOCK, Buenos Aires, n. 1.

MALDONADO, Tomás (1946). “Sobre el humanismo”, Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención, Buenos Aires, n. 1.

MALDONADO, Tomás (1949). “El diseño y la vida social”, Boletín CEA, Buenos Aires, FAU, UBA, n. 2.

MALDONADO, Tomás (1955). “Belleza, forma, función”, en *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión.

MALDONADO, Tomás (1974). *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MALDONADO, Tomás (2004). *¿Es la arquitectura un texto?*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

MALDONADO, Tomás (1993). *El Diseño Industrial reconsiderado*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos (1997). “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, Contextos,

Buenos Aires, FADU, UBA. n. 1, p.: 46-53

MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos y PERAZZO, Nelly (comp.) (1997). *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

PERAZZO, Nelly (1983). *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Gaglianone.

SARLO, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

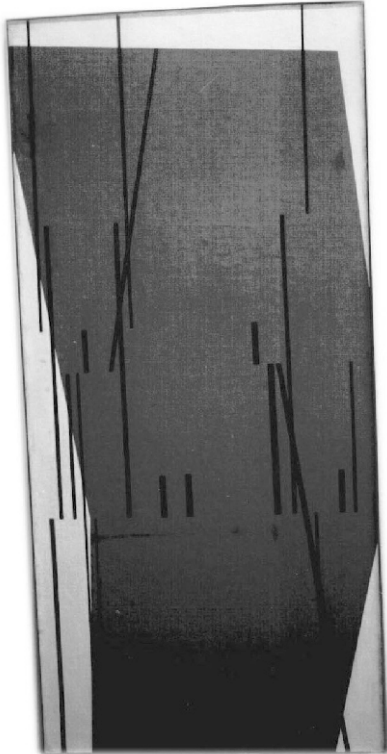


Figura 1. Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922)  
Una Forma y Series, 1952. Óleo sobre tela 150 x 70

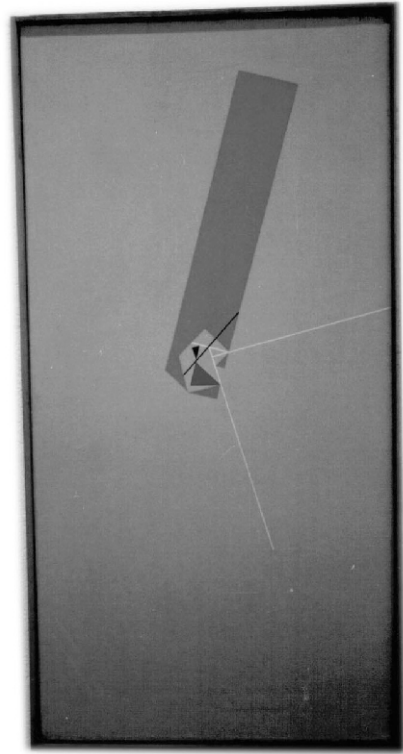


Figura 2. Alfredo Hlito (Buenos Aires, 1923 - 1993)  
Formas y Líneas en el Plano, 1953. Óleo sobre tela  
50 x 100 cm

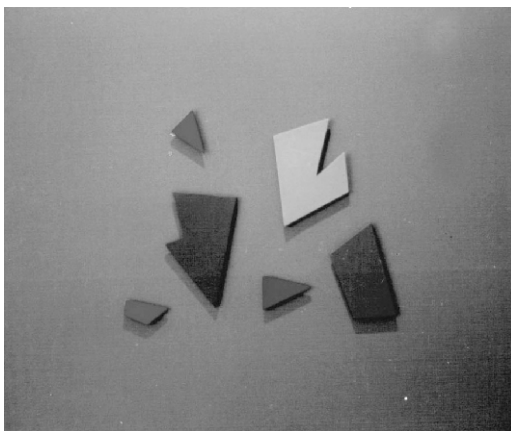


Figura 3. Raúl Lozza (Alberti, Prov. de Buenos Aires,  
1911) Pintura Nº 171, 1948. Óleo sobre madera 92,5  
x 119,5 cm

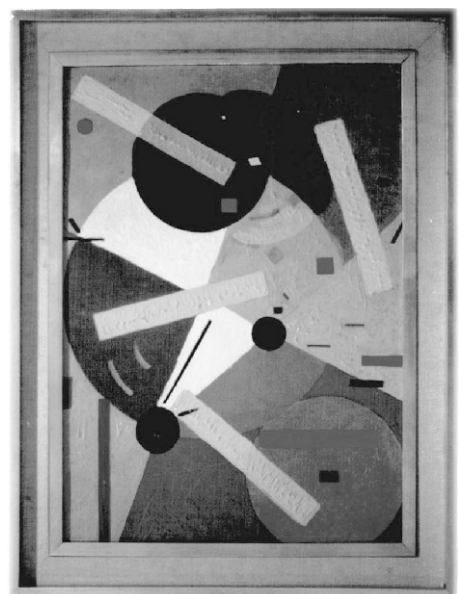


Figura 4. Juan Del Prete (Chietti, Italia, 1897 Buenos  
Aires, 1987) Fracción con Elementos Geométricos,  
1949. Óleo sobre cartón 48,5 x 68,5 cm



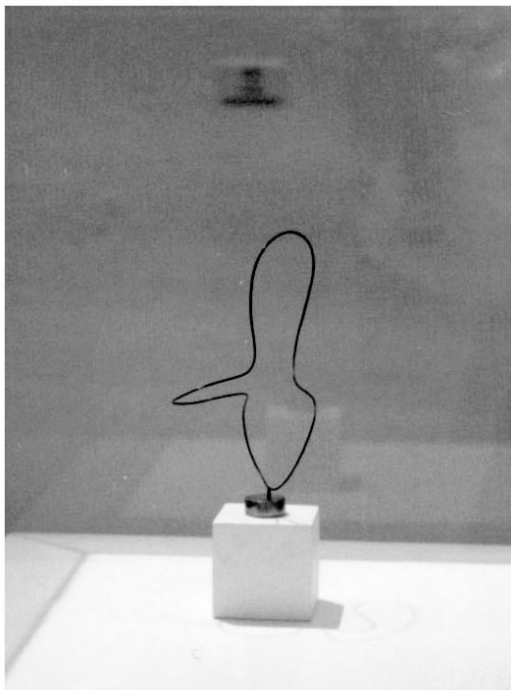


Figura 5. Enio Iommi (Rosario, Santa Fe, 1926) Línea Continua, 1948. Alambre, Bronce y Madera 35 x 15 x 17 cm



Figura 6. Tapas de revistas: Asociación Arte Concreto Invención. Ciclo. Nueva Visión N 1