

Nombre y Apellido: Daniela Lucena

Afiliación institucional: UBA / CONICET

Correo electrónico: daniela.lucena@gmail.com

Propuesta temática: Objetos culturales, arte y estética

Título de la ponencia: “Arte y diseño argentino: vínculos entre la vanguardia concreta y el constructivismo ruso”.

### **Introducción**

Con la aparición de la revista Arturo a comienzos de 1944 se instala en Buenos Aires la no-figuración constructiva. La fórmula del Invencionismo que se da a conocer en sus páginas condensa una lectura vernácula de la Bauhaus, el concretismo y el racionalismo del grupo holandés De Stijl y el constructivismo ruso. Las influencias de estas tendencias estéticas en el movimiento concreto argentino son mencionadas en casi todos los trabajos sobre la vanguardia del '40 en los cuales, la mayoría de las veces, se establecen prolijas cronologías destinadas a trazar el camino evolutivo de la abstracción y su recepción en nuestras latitudes.

Sin embargo, las relaciones de los concretos con esas escuelas, y en particular con el constructivismo ruso, han sido poco atendidas. Por este motivo, nos proponemos explorar y describir los vínculos entre la Asociación Arte Concreto-Invención y la vanguardia constructivista, tomando como base para nuestro análisis la producción teórica y estética del líder del movimiento concreto, Tomás Maldonado, y de los principales protagonistas de la vanguardia rusa. Creemos que esta relación merece especial atención, en tanto nos permite explicar la deriva creativa hacia el diseño gráfico e industrial de Maldonado y otros artistas concretos, y nos ayuda a comprender el sentido de sus prácticas artísticas, inseparablemente ligadas a la praxis política y a la transformación de la sociedad.

### **Hacia una estética concreta**

Tomás Maldonado, líder de la Asociación Arte Concreto-Invención, recuerda los dos años previos a la publicación de Arturo como una fase de transición en su desarrollo artístico. Son años de búsqueda y exploración en todas las direcciones de la vanguardia,

años en los cuales entra en contacto con las propuestas de artistas como Kokoschka, Picasso, Masson y Kandinsky.

A través de catálogos y documentos que llegan a Buenos Aires en las “deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga”<sup>1</sup> debido a los fascismos y a la segunda guerra, Maldonado obtiene informaciones y estímulos que lo llevarán a entender de un modo diferente la práctica artística.

Recordando aquellas publicaciones el artista señala enfáticamente el catálogo de la muestra *Cubism and Abstract Art*, realizada en New York en 1936: “Ese catálogo me puso en contacto, no por primera vez (pero casi), con las obras, reproducidas en blanco y negro, de Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo y de los constructivistas rusos Malevitch, Tatlin, Rodchenko y El Lissitzky. No menos importante en este sentido fue el catálogo de la muestra “*Abstraction, création, art non-figuratif*” de 1932, en Paris, y del libro “*Die Kunstismen*” publicado por Arp y El Lissitzky”.<sup>2</sup>

En su frase aparecen mencionados, como referentes, algunos de los nombres más sobresalientes del constructivismo y el suprematismo ruso, artistas que con sus renovadoras propuestas estéticas intentaron contribuir en la construcción de un nuevo mundo en los años posteriores a la revolución rusa de 1917.

Si bien caracterizar a la vanguardia soviética resulta una tarea complicada -dado que constituye un movimiento artístico complejo, imposible de definir como un estilo homogéneo o unitario-, intentaremos establecer sucintamente sus rasgos y momentos más significativos.

Luego de los acontecimientos revolucionarios de 1917 la vanguardia artística se identifica fuertemente con las ideas revolucionarias, y el arte se convierte en una importante herramienta para transformar y construir una nueva realidad. La creación del Departamento de Bellas Artes en 1918 sitúa a varios de los artistas vanguardistas (Malevitch, Tatlin, Kandinsky y El Lissitzky, entre otros) en cargos oficiales destinados a organizar la vida cultural y artística del país. Sus programas estéticos adquieren a partir de aquel momento una dimensión social y política de gran envergadura, orientada a la organización de un nuevo modo de vida.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Tomas Maldonado realizada por Giacinto Di Pietrantonio, en *Revista Flash Art* N° 151, Milán, verano de 1989, reproducida en Maldonado, Tomás, *Escritos Preulmianos*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 121.

<sup>2</sup> Entrevista a Tomas Maldonado realizada por Giacinto Di Pietrantonio, op. cit.

Sin embargo, este proceso de construcción de una cultura y un arte proletario alberga desde el comienzo distintas tendencias, que conciben las relaciones entre arte y revolución de modos diversos y hasta contrapuestos.

Por un lado podemos señalar el abstraccionismo de Kandinsky, ligado a la espiritualidad y a la expresión del alma humana. Por otro, la propuesta de Malevich, el Suprematismo, que representa la supremacía absoluta de la sensibilidad y defiende la creación pura, libre e individual en las artes.

También encontramos al Constructivismo, que aparece por primera vez como una corriente autónoma en 1920, cuando un grupo de artistas junto a los Productivistas del LEF (Frente de Izquierda de las Artes) conduce, dentro del INCHUK (Instituto de Cultura Artística), una contienda contra el “arte puro” y la pintura de caballete. En aquella polémica los constructivistas –Gan, Rodchenko, Stepanova, Tatlin, Popova, Lavinski, y Arvatov, entre otros- declaran a ese tipo de arte como una práctica elitista superada, denunciando que el hecho de pintar se vuelve una actividad sin sentido en los agitados tiempos que corren. Los artistas constructivistas le reclaman a los pintores tradicionales la dedicación a un trabajo real en el ámbito de la producción, un trabajo práctico. “Los primeros en retirarse fueron los expresionistas, encabezados por Kandinsky, ya que no pudieron soportar la presión extremista. Después los suprematistas, encabezados por Malevich, protestaron contra la renuncia al carácter sagrado del arte, de cuya autosuficiencia estaban convencidos. No podían concebir ninguna forma de producción artística que se apartara del caballete”<sup>3</sup> A partir de aquel episodio el INCHUK se divide, y al poco tiempo comienza a trabajar siguiendo los postulados del Constructivismo. El arte se convierte entonces en construcción de objetos y elaboración técnica de materiales, aproximándose de ese modo a la experiencia proletaria.

A pesar de sus notorias diferencias, hasta 1921, todos los artistas de vanguardia se ponen de lado de la revolución y adhieren a un proyecto de transformación de la sociedad en el cual la creatividad, la innovación y la invención aparecen como valores supremos e insoslayables, dejando momentáneamente de lado sus discrepancias estéticas. Tanto Malevich como Tatlin, Rodchenko y Lissitzky, artistas que impactan al joven Maldonado en sus primeros años de experimentación plástica, intentan extender

---

<sup>3</sup> Comentario de Arvatov en 1926, citado en BUCHLOH, B., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 128.

los modos de creación artística al mundo de la vida social, para transformarlo y reconstruirlo de acuerdo a los nuevos tiempos.

Esa necesidad de un arte comprometido con la transformación del mundo aparece también, desde un primer momento, en la mayoría de los escritos de Maldonado. En abril de 1945 el artista, llamado a responder al interrogante “¿Adonde va la pintura?” propuesto por la revista *Contrapunto*, define al arte como “uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la Humanidad” y al finalizar la encuesta afirma: “mi actividad creadora, como la de todos mis compañeros de ruta, está impelida por un afán de participación efectiva en la vida de todos los hombres”.<sup>4</sup>

¿De que modo el arte puede participar activamente en la transformación de la realidad existente? Maldonado y sus compañeros –Prati, Bayley, Hlito, Espinosa, Iommi y Molenberg, entre otros- nos ofrecen una elaborada respuesta a través de los manifiestos y escritos de la Asociación Arte Concreto-Invención. El período de experimentación que transita el grupo desde 1943 hasta 1948 –período heroico del movimiento concreto, según palabras de Maldonado- los lleva a definir una propuesta estética que pretende superar lo alcanzado por las vanguardias europeas. El programa del Arte Concreto-Invención surge de la intención de asimilar críticamente lo realizado hasta el momento en materia de arte: “se quiere avanzar más allá, se intenta llevar hasta las ultimas consecuencias, hasta la destrucción, la negación, los paradigmas artísticos que se intuyeron en Europa. (..) Esta vez el colonizado tiene la insólita pretensión, que luego se demostrará en parte ficción, de querer colonizar al colonizador”.<sup>5</sup>

Desde los primeros textos en los cuales se aborda la cuestión del arte concreto Maldonado profetiza la evolución de la pintura hacia lo concreto, definido como superación dialéctica de lo abstracto. El arte concreto, único destino posible para la actividad estética, crea nuevas realidades, es un arte presentativo, que no busca representar ni abstraer, sino inventar lo nuevo. La estética de la invención propuesta por los artistas concretos intenta superar los problemas y las contradicciones del arte no-representativo, y augura una nueva etapa, en la cual la ilusión de la representación queda totalmente superada y desechada. En un escrito de 1946, titulado “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”<sup>6</sup>, Maldonado realiza un completo recorrido histórico en el cual analiza las contribuciones de las diferentes escuelas de vanguardia al problema

---

<sup>4</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> Entrevista a Tomas Maldonado realizada por Giacinto Di Pietrantonio, op. cit., p. 122.

<sup>6</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 41.

de lo concreto. En ese texto, el artista sostiene que la principal contienda del arte revolucionario consiste en “concretar” el espacio y las formas, promoviendo una nueva estética eximida de cualquier vínculo con lo abstracto y lo ilusorio. En este sentido, reconoce en el cubismo una “vecindad” con lo concreto, en su intento por objetivar la pintura develando el mecanismo abstracto de toda representación, critica al futurismo por representar al espacio en vez de concretarlo, y señala a los rusos Malevich y Rodchenko como los primeros en plantear la pregunta (y algunas posibles soluciones) al problema de la representación.

Malevich había llevado, en 1913, el arte figurativo hacia la abstracción absoluta. Con su polémico cuadrado negro sobre fondo blanco, definido por el mismo como “el rostro del arte nuevo”<sup>7</sup>, el arte se convierte en arte no figurativo. El artista divide al Suprematismo en tres etapas: el periodo negro, el periodo de los colores, el periodo blanco. En este último periodo, iniciado en 1918, Malevich resuelve el problema de la representación pintando formas blancas sobre fondos blancos. Sin embargo, Maldonado sentencia: “Al encontrarse con una superficie monocroma y monotonal descubre el alto valor estético y concreto del plano, iniciando la era de su exaltación”<sup>8</sup>. El problema no había sido resuelto, pero los artistas rusos de vanguardia continúan sus búsquedas y formulaciones. Maldonado critica duramente a Kandinsky “la extrema derecha del arte no-representativo” debido a su exaltación de la intuición y del automatismo geométrico, y reconoce en Gabo, P, Tatlin, Pevsner, Lissitzky, Rodchenko y los artistas del Obmuchu (Asociación de Jóvenes Artistas) los planteos decisivos para la formulación estética realista constructiva, destacando la realización de objetos de vidrio y acero, luego de vivida “la gran experiencia de la revolución proletaria”<sup>9</sup>. Repongamos brevemente los puntos más sobresalientes de los programas estéticos de los artistas constructivistas citados por Maldonado en su texto.

El Manifiesto Realista redactado en 1920 por Gabo y Pevsner proclama un arte profundamente imbricado en la vida cotidiana, que acompañe al hombre “en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre, los días laborales y los festivos, en la casa y en la carretera, para que la llama de la vida no se extinga en él”<sup>10</sup>. El Programa del Grupo Productivista firmado por Rodchenko y Stepanova en ese mismo

---

<sup>7</sup> Malevitch, K., *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazon Editor, Madrid, 1975, p., 49.

<sup>8</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 43.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> Gabo, N., y Pevsner, “Manifiesto Realista”, en Colectivo Comunicación, *Constructivismo*, Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p. 63.

año, define su objetivo como “la expresión comunista de una obra materialista constructiva”<sup>11</sup> y llama a la realización de campañas de agitación contra el arte y la cultura del pasado. En una línea muy similar encontramos el planteo de Tatlin, quien sostiene que el arte debe insertarse prácticamente en la organización social, y que los artistas deben entregarse a aquellas actividades realmente útiles a la nueva sociedad, como la publicidad, la arquitectura, la composición tipográfica o la compaginación de libros y revistas.<sup>12</sup>

En el informe teórico del Proun (Proyecto para la afirmación de lo nuevo) redactado por Lissitzky como parte de las actividades del INCHUK en esa misma época, también se hace referencia a una nueva etapa “dirigida hacia la edificación de la nueva forma que se desarrolla sobre la tierra fertilizada por los cadáveres del cuadro y de su autor”.<sup>13</sup> El proyecto del Proun busca que el artista pase de la contemplación a la acción, construyendo sobre los fundamentos comunistas válidos para toda la humanidad, un nuevo modo de habitar el mundo.

Veinticinco años más tarde, Maldonado retoma y replantea varias de estas ideas, y afirma que junto a su grupo han logrado finalmente la liquidación definitiva de lo ilusorio en el arte: “Hoy, el arte no representativo se encuentra, por primera vez, en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto”.<sup>14</sup>

Aunque Maldonado considera que las soluciones propuestas por la vanguardia constructivista no logran solucionar de manera satisfactoria el problema del plano y la composición bidimensional, la coincidencias entre sus planteos y los proyectos de los constructivistas rusos son significativos. De hecho, en el texto de 1946 que venimos analizando el artista transcribe fragmentos del Manifiesto Realista firmado por Gabo y Pevsner en 1920: “Las bases fundamentales del arte deben reposar sobre un terreno resistente: la vida real. El arte si quiere comprender la vida debe basarse en el espacio y en el tiempo”.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Rodchenko y Stepanova, “programa del Gripo productivista”, en *Constructivismo*, op. cit., p. 83.

<sup>12</sup> Siguiendo estas consignas Tatlin proyecta, entre 1919 y 1920 su famoso Monumento a la Tercera Internacional: una magnífica torre de 400 metros de altura pensada como sede de la organización, con una estructura espiral en la que se insertan diferentes formas geométricas que giran a distintas velocidades imitando la rotación de la tierra, que nunca llegó a construirse debido a la escasez de materiales generada por la guerra civil.

<sup>13</sup> Ibid., p. 41.

<sup>14</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 47.

<sup>15</sup> “Manifiesto Realista”, en Colectivo Comunicación, *Constructivismo*, Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p. 63.

Al igual que Rodchenko, Tatlin, Lissitzky y los artistas constructivistas del Obmuchu (Asociación de Jóvenes Artistas), Maldonado y sus compañeros de la Asociación Arte Concreto-Invención parten de las premisas del materialismo histórico, y definen su programa artístico como una estética materialista y realista: “Munidos del materialismo dialéctico, que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos a formular una estética materialista o concreta”.<sup>16</sup>

En sus manifiestos afirman que el arte concreto, arte inventivo, será el arte socialista del futuro, y -utilizando las mismas palabras que Lissitzky- aseguran que la pintura será “anónima y práctica, creadora de todo para todos”.<sup>17</sup>

En 1945 los artistas de la Asociación se afilian grupalmente al Partido Comunista Argentino, confiando en la posibilidad de que el partido acepte y promueva su programa artístico.<sup>18</sup> Esta apuesta a la apertura estética del comunismo local aparece en dos artículos firmados por Maldonado, y publicados en las páginas de Orientación, órgano de prensa oficial de Partido Comunista durante aquellos años. En uno de ellos, inclusive, para desmentir el tema de la “pintura por encargo” exigida a los artistas soviéticos como propaganda del régimen stalinista, Maldonado pone como ejemplo de la libertad estética reinante en la URSS el caso de Malevich, artista no figurativo: “ (...) el Comité Central, en abril de 1932, en resolución firmada por Stalin, puso en claro que el Partido Comunista no tenía estética oficial y que todo artista que militase en sus filas podía sustentar cualquier posición estética. Como ejemplo de esta neutralidad del estado soviético y del Partido Comunista en cuanto a cuestiones artísticas se refiere, recuérdese también que Malevitch, un artista no representativo, bien distante por ende de llamado “arte social” fue nombrado en 1935 profesor de la Academia de Leningrado”.<sup>19</sup>

Recordando aquellos años, Maldonado dice: "Es decir nosotros, siguiendo una línea de tradición muy romántica y utopista, creíamos que en un cierto momento, la representación debía desaparecer del mundo y que todo el mundo sería concretista. Y yo estaba convencido de eso. Nosotros también creíamos que a través del arte concreto se iba a poder cambiar el mundo. Es decir que, a través de ciertas líneas muy sutiles, sobre una superficie homogénea, de un color homogéneo, nosotros podíamos causar

---

<sup>16</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 46.

<sup>17</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p.35.

<sup>18</sup> Véase al respecto el artículo que escribimos en colaboración con Ana Longoni: “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, publicado en este volumen.

<sup>19</sup> Orientación, 7 de agosto de 1946.

dificultades en el capitalismo. Que el capitalismo podía verdaderamente tener un colapso a través del arte. Estábamos convencidos”.<sup>20</sup> Esta inseparable relación entre la producción de formas artísticas y la transformación del mundo se expresa claramente en varios tramos de sus planteos teóricos: “Lo fundamental es la práctica, pues solo ella potencia para la acción (...). El arte concreto es práctica. La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el de Marx, es decir, PRACTICA, TRABAJO”.<sup>21</sup>

Los artistas concretos dicen responder a la consigna leniniana “dar lo mejor al pueblo”; su arte es, sin duda, lo mejor que pueden ofrecer: “El arte concreto es el único arte realista, humanista y revolucionario”, sentencian en un manifiesto de 1946.<sup>22</sup>

Otro punto de encuentro entre los constructivistas rusos y los manifiestos concretos es la crítica al arte burgués, entendido como arte de elites que, con sus ficciones representativas, no puede satisfacer las necesidades del “hombre nuevo”: “Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de elites. Por un arte colectivo”.<sup>23</sup>

Los artistas de la vanguardia soviética se plantearon en repetidas ocasiones la pregunta por la recepción y el espectador. Así es que, con la intención de llegar a un amplio público de masas, experimentaron nuevos modos de recepción creativa y colectiva a través de la arquitectura, el diseño y la factografía fotográfica.<sup>24</sup> A diferencia del fotomontaje realizado en la misma época por dadaístas y expresionistas, heredero de la publicidad norteamericana y que se conoce como fotomontaje de la forma, el fotomontaje que nace en Rusia hacia 1919 es fundamentalmente una herramienta de propaganda política<sup>25</sup>, estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción artística de masas. Una declaración del grupo artístico soviético Oktiabr señala las condiciones necesarias para la realización de un fotomontaje eficaz: “La organización expresiva de todos estos elementos únicamente puede ser realizada en el plano de la ideología y del arte por una nueva clase de artista –un militante- especialista del trabajo político-cultural de masas, un constructor que posea el arte de la foto y que

---

<sup>20</sup> Conferencia de Tomas Maldonado en Fundación PROA, 26 de junio de 2003.

<sup>21</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 50.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>24</sup> Cf. Buchloh, B., “De la factura a la factografía”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.

<sup>25</sup> Cf. Klutskis, G., “Fotomontaje”, en Leclanche-Boulé, C., *Tipografías y fotomontajes*, Campgrafic, Valencia, 2003, p. 245.



construya su composición según las leyes completamente nuevas en el campo del arte”.<sup>26</sup> Klutsis, Rodchenko, Gras y Lissitzky –entre varios otros- realizan fotomontajes en cubiertas de libros, carteles, ilustraciones y trabajos publicitarios con la intención de contribuir con su arte en la edificación de la nueva sociedad proletaria. Maldonado, por su parte, colabora en *Orientación* realizando dos fotomontajes destinados a ilustrar algunos artículos aparecidos entre finales de 1946 y comienzos de 1947.

El primero de ellos se publica en un número extraordinario en homenaje a la revolución de octubre<sup>27</sup>, y en él pueden apreciarse los rostros de sonrientes mujeres marchando junto a sus hijos, y una gran cantidad de hombres del pueblo agitando sus banderas, saludando los líderes soviéticos, ubicados en la parte superior. El segundo aparece acompañando un artículo firmado por Juan José Real, titulado “Tres problemas de la vida partidaria”. En este trabajo aparecen las principales autoridades del partido (Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arrendó Alvarez, Alcira de la Peña y el propio Real) y los militantes que escuchan atentamente sus discursos.<sup>28</sup> Ambos fotomontajes cumplen con todos los requisitos planteados por los artistas de la vanguardia rusa: son fotomontajes políticos, realizados por un artista militante conocedor de la potencialidad política de la nueva técnica artística, destinados a la propaganda partidaria en el diario oficial del comunismo local.

Pero no solo la técnica del fotomontaje heredera de la vanguardia soviética fue utilizada por Maldonado durante aquellos años. Sus búsquedas en el marco de la propuesta estética del arte concreto lo conducirán hacia la arquitectura, la tipografía y la factura de objetos, influyendo con su práctica de un modo decisivo en el futuro despliegue del diseño en nuestro país.

### **Del concretismo al diseño**

1948 es señalado por Maldonado como un año clave para el desarrollo del arte concreto en Argentina. El viaje a Europa que realiza el artista en aquel momento lo pone en contacto con varios ex miembros de la Bauhaus de Weimar, Max Bill y otros artistas concretos europeos. De regreso en Buenos Aires, el artista comienza a interesarse en distintas actividades ligadas a la arquitectura y al diseño. “Maldonado vuelve de su viaje cargado de plomos y totalmente rapado. Los plomos eran una familia tipográfica (...)”

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> Cf. *Orientación*, 6 de noviembre de 1946.

<sup>28</sup> Cf. *Orientación*, 8 de enero de 1947.

inexistente en el país y que después hubo que completar con una importación directa de Nebiolo; el rapado era una actitud frente al diseño, la maniobra matutina de afeitarse que integraba barba y cabello, resabios ‘del hombre prehistórico, no actual’.<sup>29</sup> Así es que se introduce, en nuestro país, la nueva tipografía generada en la Bauhaus a través de Moholy-Nagy y continuada por el suizo Max Bill.<sup>30</sup> Cabe señalar, en este punto, la influencia de varios de los artistas soviéticos en el movimiento de vanguardia alemán a partir de 1922, año en el cual muchos de ellos deciden abandonar Rusia debido a la escasez de subsidios por parte del estado y a las polémicas en torno a la función social del arte. Kandinsky, Gabo, Pevsner y Lissitzky emigran a Alemania donde integran el Novembergruppe, y realizan ese mismo año la Exposición de Arte Ruso en Berlín y el Congreso Constructivista en Dusseldorf. De este modo, y principalmente mediante la influencia de la Bauhaus, las formas del constructivismo ruso se difunden e impactan considerablemente a gran parte del arte moderno occidental.

Los nuevos hallazgos realizados por Maldonado no tardarán en visibilizarse en los dos únicos números de la revista *Ciclo*, fundada por el crítico de arte Aldo Pellegrini, el poeta Elías Piterbarg y el psicoanalista Pichon Riviere. La pionera publicación propone una serie de textos y debates modernos inéditos en nuestro país<sup>31</sup>, y nos presenta a un Maldonado diseñador, encargado de la dirección gráfica de la revista. “En el diseño gráfico de *Ciclo* N° 2 se introducen cambios; colabora ya con Maldonado, en el aspecto gráfico, Alfredo Hlito, la tipografía de la tapa se define, se utilizan los tipos traídos por el mismo Maldonado, hay más rigor y control”.<sup>32</sup> Junto a la segunda edición de la revista el grupo también arma su lugar de trabajo, un taller en la Avenida Córdoba al 6000, donde un viejo artesano llamado Sierra le enseña a Maldonado el oficio de tipógrafo.

En Buenos Aires, la amalgama entre artes visuales, diseño y arquitectura se encuentra presente ya en un ensayo de 1947, titulado “Volumen y Dirección en la Artes del Espacio”, escrito por Maldonado para la Revista de Arquitectura del Centro de

---

<sup>29</sup> Méndez Mosquera, Carlos, “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, en revista *Contextos*, N° 1, Buenos Aires, octubre de 1997, p. 51.

<sup>30</sup> Es también a la vuelta de este viaje cuando se desencadena la discusión que trae aparejada la expulsión de Maldonado y otros artistas concretos del Partido Comunista Argentino. Ver al respecto “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, op. cit.

<sup>31</sup> En *Ciclo* se publican por primera vez traducciones del “Trópico de Capricornio” de Henry Millar, de escritos de Moholy-Nagy y de textos de Mondrian, entre otros.

<sup>32</sup> Méndez Mosquera, Carlos, “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, op. cit.

Estudiantes de Arquitectura de la UBA<sup>33</sup>. Allí, el artista otra vez señala a los constructivistas rusos como los primeros en llevar adelante las primeras experiencias verdaderamente espaciales, y, en sintonía con El Lissitzky, vincula lo escultórico con lo arquitectónico, definiendo a la arquitectura como una protagonista esencial en la concreción de una nueva sociedad. Tiempo después la exposición Nuevas Realidades, realizada en la Galería Van Riel en 1948, congrega a varios pintores, escultores y arquitectos que defienden encendidamente el arte concreto contra cualquier otra manifestación encuadrada dentro del arte abstracto. Al año siguiente Maldonado contribuye al diseño y a la concreción de la muestra Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo, derivada de las experiencias arquitectónicas bauhasianas y organizada por el arquitecto Amancio Williams. En este mismo sentido podemos mencionar la publicación de Nueva Visión, revista cultural producida en 1951 por Maldonado y Hlito con la colaboración de Méndez Mosquera, que constituye un aporte ineludible para el campo de la arquitectura y el diseño argentino. En sus páginas son frecuentes tanto los debates en torno a la escultura, la arquitectura y el diseño industrial como los artículos sobre cine, arte moderno y música. “La novedosa propuesta editorial habilita la vinculación temática entre Diseño y Tipografía por primera vez en una publicación local. Así es como se reconoce la labor tipográfica de Bill, Vordemberge-Gildewart, Schawinsky, Albers, Bayer, entre otros, quienes surgen como artistas multifacéticos interesados en la plástica, la escultura, la arquitectura, el diseño y la tipografía”.<sup>34</sup> El aviso de la empresa PlastiVersal, diseñado por Hlito y aparecido en el N° 1 de la revista, es considerado una pieza “que entra en la historia del diseño gráfico en nuestro país; su tratamiento, que revela la influencia de Rodchenko y Malevich, demuestra conocimiento, inventiva e investigación”.<sup>35</sup>

Otro artículo que merece especial atención es un escrito de Maldonado aparecido en 1949, “Diseño Industrial y Sociedad”, donde se define al diseño como un fenómeno que constituye el punto de unión de las propuestas estéticas más “singulares y renovadoras”, y no una manifestación menor de un arte jerárquicamente superior: “Este malentendido, este equivoco persistente, que se complace en establecer jerarquías en la creación de formas –arriba, en lo alto, las formas ‘artísticas’; abajo, las formas ‘tecnicas’- , este fetichismo debe ser superado por todos aquellos que aspiren a captar el significado

---

<sup>33</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 59.

<sup>34</sup> Devalle, Verónica, “Un nuevo planteo conceptual sobre la tipografía. Maldonado y la revista Nueva Visión”, en revista Question N° 11, <http://perio.unlp.edu.ar/question/>, invierno de 2006.

<sup>35</sup> Méndez Mosquera, Carlos, “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, op. cit., p. 52.

último de una nueva visión de nuestra cultura”.<sup>36</sup> Para Maldonado todas las formas realizadas por el hombre gozan de la misma dignidad, todas tienen el mismo status. El diseño industrial constituye, desde su punto de vista, la única posibilidad de resolver efectivamente el problema de la escisión entre el arte y la vida existente en nuestra sociedad: “Tal como nosotros lo imaginamos, el artista del futuro ha de mirar a nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de usos cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno”.<sup>37</sup>

A comienzos de los años ´50, la actividad artística de Maldonado y otros artistas concretos avanza en esa dirección. Como ejemplo de aquellas prácticas podemos mencionar los paneles realizados por Hlito y Maldonado en la Exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires en Plaza Italia, la creación de la Agencia de diseño gráfico AXIS fundada por Maldonado, Méndez Mosquera y Hlito o la Exposición realizada por Hlito, Iommi y Maldonado en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, cuyo catálogo constituye una excelente muestra de la nueva tipografía desarrollada por estos artistas.

En un texto de 1951, publicado en la ya citada revista Nueva Visión, Maldonado se pregunta por el porvenir del arte concreto, y asegura que su programa máximo apunta a conquistar un escenario apropiado, fuera del espacio restringido y sofocante del museo: “El arte concreto (...) está llamado a ser el arte social de mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios de la ciudad y del campo; aquellos grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida”.<sup>38</sup>

Ricardo Blanco señala que es en el mobiliario donde puede verse con más claridad la idea de integración entre las diferentes expresiones artísticas propuestas por los artistas concretos, dado que su universo de objetos participa, al igual que la arquitectura, en la conformación del entorno espacial. Precisamente en la OAM, Organización de Arquitectura Moderna en la cual Maldonado participa junto a un grupo de arquitectos, se desarrollan y producen las primeras piezas de mobiliarios de diseño propio, muy cercanas a los postulados del concretismo: “Las piezas de diseño de la década de 1940 nos remiten a los lineamientos del arte concreto; en ellas se advierten el uso de la

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 78.

geometría como organizadora del conjunto, una estrecha relación entre material y forma y una evidente claridad constructiva”.<sup>39</sup> Las experiencias mobiliarias de los años ‘50 también se ubican en la tradición del arte concreto, en ellas se hacen presentes el abandono de la representatividad, la armonía formal entre las partes y el todo y el interés por insertarse prácticamente en la esfera de la producción.

Maldonado sostiene, como Naum Gabo, que el artista debe estar comprometido en con la transformación de la realidad que lo rodea, encargado de develar formas y sentidos nunca antes vistos o percibidos. Por este motivo, se lamenta del escaso alcance que tiene en aquel momento el arte concreto, que solo logra llegar a un público minoritario. Sin embargo, el artista confía en las posibilidades de difusión del concretismo: “El arte concreto no logra salvar hoy los obstáculos que le impiden tener una influencia más vasta y profunda; pero no cabe duda que su vocación más recóndita, casi su razón de ser, es la de llegar a influir algún día en sectores extremadamente amplios, de convertirse en un arte popular”.<sup>40</sup>

Invitado por Max Bill para dar clases en la Escuela de Diseño de Ulm –continuadora de la tradición de la Bauhaus– Maldonado viaja a Alemania en 1954, hecho que en varias interpretaciones sobre el movimiento concreto se lee como el momento en que el artista “abandona” el arte, incurriendo de ese modo en la mismas definiciones fragmentarias y parciales del hecho artístico que el mismo Maldonado se empeña en corregir. Por el contrario, creemos que su actitud constituye la deriva más coherente y esperable de una praxis artística en la cual se manifiesta la intención de contribuir efectivamente en la construcción del mundo real que habitan los hombres, en sintonía con el constructivismo ruso, que había postulado la muerte del arte, en un intento por transferir los valores de la creatividad artística al campo del diseño industrial.<sup>41</sup>

Sus constantes búsquedas y su compromiso con la actividad intelectual y artística lo llevarán a dirigir la Escuela de Diseño de Ulm y a convertirse en un teórico ineludible en los campos del diseño, la arquitectura y la comunicación, continuando su tarea más tarde principalmente en Italia. En nuestro país, tanto el desarrollo del diseño gráfico

---

<sup>39</sup> Blanco, Ricardo, *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*, Ediciones FADU, Buenos Aires, 2005, p. 48.

<sup>40</sup> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, op. cit., p. 77.

<sup>41</sup> Luego de varios años, en 1989, Maldonado revisa esta experiencia y afirma: “la parte que juzgo equivocada de tal concepción es justamente la de creer que el diseño industrial fuese sustitutivo del arte y que el diseñador industrial reemplazaría al artista. Confieso sin embargo que, durante mis primeros años en Alemania, fue precisamente este mismo error de evaluación lo que me llevó a creer que la salida lógica del tipo de arte por mi practicado fuese el diseño industrial”. Entrevista a Tomas Maldonado realizada por Giacinto Di Pietratonio, op. cit.

como el desarrollo del diseño industrial debieran considerarse en continuidad con el programa del arte concreto impulsado por Maldonado y su apuesta a la realización efectiva de un “arte para todos”, capaz de transformar la relación del hombre con el mundo.

## **Bibliografía**

- ARVATOV, B., Arte y Producción, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.
- BLANCO, Ricardo, Crónicas del diseño industrial en la Argentina, Ediciones FADU, Buenos Aires, 2005.
- BUCHLOH, B., Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX, Akal, Madrid, 2004.
- COLECTIVO COMUNICACION, Constructivismo, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.
- DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo veinte, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1968.
- DEVALLE, Verónica, “Un nuevo planteo conceptual sobre la tipografía. Maldonado y la revista Nueva Visión”, en revista Question N° 11, <http://perio.unlp.edu.ar/question/>, invierno de 2006.
- EGBERT, Donald Drew, El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética, Tusquets Editor, Barcelona, 1973.
- GOMEZ, Juan José (ed), Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917–1954, Circulo de Cultura Socialista, Sevilla, 2004.
- LAURIA, Adriana, “La tradición constructiva en el MAMBA”, en Obras del Patrimonio, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1998.
- LECLANCHE-BOULE, C., Tipografías y fotomontajes, Campgrafic, Valencia, 2003.
- LONGONI, Ana y LUCENA, Daniela, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, en revista Políticas de la Memoria, N°4, Buenos Aires, verano 2003-2004.
- LOZZA, Raúl, Retrospectiva 1939/1997, Museo de Arte Moderno, Bs. As., 1997.
- MALDONADO, Tomás, Escritos Preulmianos, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997.
- MALEVITCH, K., El nuevo realismo plástico, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975.
- MENDEZ MOSQUERA, Carlos, “Retrospectiva del Diseño Gráfico”, en revista Contextos, N° 1, Buenos Aires, octubre de 1997.

PELLEGRINI, Aldo, Panorama de la pintura argentina contemporánea, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967.

PERAZZO, Nelly, El arte concreto en la Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

PEVSNER, N., Pioneros del diseño moderno, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1958.

RIPELLINO, Angelo, Mayacovsky y el teatro ruso de vanguardia, Editorial Doble, Sevilla, 2005.