

América Latina, la otra sede de la HfG-Ulm

Latin America, the Other HfG-Ulm

Resumen. La Escuela de Ulm ha influido notoriamente en el desarrollo del diseño en Latinoamérica. Prueba de ello es la incorporación de metodologías ulmianas en los procesos de diseño, en la comprensión de estos como disciplinas científico-tecnológicas en gran parte de Sudamérica (Brasil, Chile, Argentina, Uruguay). Probablemente ambas características surgen en la temprana llegada —fines de los 50 y comienzos de los 60 del siglo xx— de las ideas ulmianas a centros universitarios donde se comenzaban a impartir cursos de diseño. Este hecho ha alimentado la idea de que ese intercambio se originó en ese contexto y que se trató de una rareza o de un absoluto pionerismo de arquitectos y artistas latinoamericanos. Se propone analizar la recepción de las ideas ulmianas en un medio privilegiado como fue la revista argentina *nueva visión* (1951-1957), dirigida en sus inicios por Tomás Maldonado. Se intentará mostrar que la escuela alemana llegó a tener una fuerte presencia en la región. Hay registro de intercambio previo entre el cono sur de Latinoamérica y Europa durante los años 20, 30 y 40 en los que asentó las bases de un modernismo cultural que incluyó —además de artistas, obras, bibliotecas, lecturas— una común percepción sobre la necesaria fusión de las artes. Ulm en sus primeros años resulta ser una respuesta a los anhelos de una vanguardia cultural latinoamericana que se remonta a décadas atrás.

Palabras clave: arte concreto argentino, diseño, Maldonado, revista *nueva visión*, síntesis de las artes.

Abstract. The School of Ulm has notoriously influenced the development of design in Latin America. Proof of this are both, the incorporation of “Ulmian” methodologies as part of the design processes, as well as the understanding of the different branches of Design as scientific-technological disciplines in a considerable portion of the countries of the region (Brazil, Chile, Argentina, Uruguay). Probably both characteristics have their origin in the early arrival —late 50s, early 60s of the 20th century— of “Ulmian” ideas to universities that were initiating the teaching of Design. This fact has fed the notion that that exchange was originated in the aforementioned context and it was a rarity or even that was absolutely pioneer from the Latin American architects and artists. This paper aims to analyse the arrival memento of “Ulmian” ideas in a privileged medium such as the Argentinian magazine *Nueva Vision* (1951-1957), directed in its initial times by Tomas Maldonado himself. It will attempt to show that, far from what is commonly understood, the German school that came to have a strong presence in the region, there is record of a prior exchange between the southern cone of Latin America and Europe during the 20s, 30 and 40 that laid the foundation of an important cultural modernism (particularly present in Chile, Argentina, Brazil and Uruguay) that included —besides artists, artworks, libraries, readouts— a common perception of the necessary fusion of the arts. Ulm in its early years turns out to be a response to the yearnings of a Latin American cultural vanguard that goes back a decade.

Keywords: Argentinian concrete art, design, Maldonado, *nueva vision* magazine, synthesis of the arts.

Fecha de recepción: 08/02/2015

Fecha de aceptación: 12/04/2016

Cómo citar: Devalle, V. (2016). América Latina, la otra sede de la HfG de Ulm. *RChD: creación y pensamiento*, 1(1), 53-63.

DOI: 10.5354/0718-2430.2016.44202

Revista Chilena de Diseño,

rchd: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2016, 1(1)

<http://rchd.uchile.cl>

Maldonado parte a Ulm

Mi idea era recorrer Europa y conocer a la mayor cantidad de artistas concretos. Fue así como, estando en Francia, le escribí a Max Bill que vivía en Suiza y concertamos una entrevista personal. Quedamos en vernos un determinado día. Luego recibo otra carta de Bill diciendo que ese mismo día lo visitarían dos jóvenes alemanes que querían conversar con él y que no tenía otro día para recibirlos. Me preguntaba si podíamos correr la fecha de nuestra entrevista. Yo no podía hacerlo porque tenía previsto muy pocos días en Suiza. Entonces quedamos en que yo participaría de la entrevista. Y así fue. Por cortesía, dado que yo no hablaba por entonces alemán, fue en francés. Esos dos jóvenes eran Inge Scholl y Otl Aicher que venían a proponer a Bill la creación de una escuela que continuara la labor de Bauhaus. Bill rechazó de plano el proyecto original que era con profesores y alumnos alemanes. Para Bill si era así, no había manera de desnazificar la enseñanza. La única forma posible era, tal como sucedió después, que la mitad de profesores y de alumnos fueran extranjeros. El proyecto de la escuela finalmente se hizo con esa condición como determinante. Ya ven, hay cosas fortuitas también en las biografías, quien iba a decir que yo iba a participar de esa reunión. También el requisito de excluir una mayoría de alemanes en la escuela hizo posible que me invitaran a incorporarme como profesor. (Devalle, 2014)

54

La HfC de la ciudad de Ulm es conocida, más allá de la historia de sus productos, por haber consolidado una definición técnico-científica del diseño y por haber iniciado tempranamente la reflexión sobre sus metodologías. Las razones por las cuales esas definiciones han prevalecido y se han impuesto sobre otras son múltiples y reconocen tanto la importancia a los diferentes proyectos editoriales como también el peso de la trayectoria de sus profesores y alumnos. En particular sobre estos últimos recayó la tarea —probablemente autoasignada— de “militar” en favor de una comprensión del diseño que terminó por imponerse a nivel internacional y que fue tan celebrada como (posteriormente) cuestionada. Lo cierto es que a partir de Ulm el diseño devino una práctica socialmente reconocible, ligada a la producción industrial, el desarrollo tecnológico y orientada hacia las necesidades de las sociedades de masas. También, como es sabido y tal como Maldonado sostiene en la cita precedente, Ulm fue la continuadora de Bauhaus con la que conservaba el interés por reformular el lenguaje visual y objetual de la cotidianeidad. Del mismo modo sobre Ulm pesaron restricciones económico-financieras y también un titubeante sostén político que resultaba vital para solventar los proyectos educacionales con inserción regional, como era el caso de la escuela. Evidentemente los tiempos no eran los mismos y el proyecto, queriendo ser el mismo, sería otro. En primer lugar, y tal como ha sido señalado por los mismos protagonistas, la creación de una escuela de diseño inscrita en una Alemania de posguerra con una economía en reconstrucción y dentro de un nuevo orden mundial con epicentro —para Occidente— en los Estados Unidos, colocaría a la industria en un lugar diferente al que había tenido durante los años veinte. El país vencedor de la Segunda Guerra estaba financiando

directamente el proceso de reconstrucción de Alemania Occidental. En ese marco la posibilidad de pensar un proceso de industrialización por fuera del capitalismo —como se soñó alguna vez en Bauhaus— era inviable y ello cuestionó el componente utópico que quedaría —por lo menos hasta los años setenta y con virulencia en América Latina— como parte de una protohistoria del diseño. En una segunda instancia, el haber capitalizado de la experiencia bauhausiana la necesidad de crear una escuela con posibilidades ciertas de desarrollar productos industriales alimentó ese “hambre de realidad” (Crispiani, 2011) como una de las características del trabajo en Ulm. Pero para poder llegar a esta instancia fue necesario sortear algunas dificultades y resolver algunos enfrentamientos que volvían puntualizar sobre qué tradiciones se estaba consolidando el diseño. El espíritu de Bauhaus estuvo presente durante el primer momento bajo la dirección —y la influencia— de Max Bill. En este sentido tanto en su etapa fundacional como durante los primeros años en Ulm prevaleció una concepción estético formal del diseño que bien puede asociarse con el funcionalismo técnico-formalista que, según Maldonado (1991, p.59), caracterizó a la figura de Walter Gropius en Bauhaus. Pero más allá de esta genealogía (trazada posteriormente por Tomás Maldonado) donde resulta claro el paralelismo entre Gropius y Bill como figuras cuasi formalistas por un lado, y entre Meyer y Maldonado como figuras técnico-productivistas por el otro, lo cierto es que los primeros años de Ulm estuvieron marcados por la herencia de la vanguardia constructiva, en particular el arte concreto que para aquel momento tenía varios epicentros a nivel internacional. Por el lado europeo Suiza, Italia y Alemania, y en América Latina lo desarrollado en Brasil y Argentina, países que se habían hecho eco del legado vanguardista chileno y uruguayo, en particular en materia de poesía y de plástica (García, 2011; Crispiani, 2011). A la distancia, aunque no en la inmediata posguerra, resulta llamativo comprobar cómo el Cono Sur de América Latina constituía la otra pata del concretismo en el mundo occidental.

Como bien se sabe, Max Bill —exalumno de Bauhaus— para los años cuarenta y cincuenta era una de las figuras sobresalientes del concretismo.¹ Su papel como hacedor y primer director de la escuela trajo dos consecuencias inmediatas. En primer lugar, ubicarla al interior de un legado concretista donde la Buena Forma y el Buen Diseño resultaban, en esa instancia, sinónimos. Y en segundo término y en ese momento fundacional, la recuperación de las concepciones concretistas sobre la forma desarrolladas simultáneamente y con interesantes diferencias tanto en Europa como en América Latina. Esto último resulta de particular interés en la medida en que, si bien se conoce la procedencia internacional de alumnos y profesores de la HfG latinoamericanos, esto suele ser considerado una suerte de reclutamiento de jóvenes y talentosos artistas y arquitectos que viajaban a Alemania buscando formación, lo cual es cierto. Pero también lo es el hecho de que con ellos viajaban ideas, discursos, proyectos y obras realizadas en América Latina en los años de entreguerras, cuando una buena parte de la vanguardia constructiva había mudado sede hacia América y allí había comenzado otro derrotero. Los jóvenes estudiantes que llegaron a Ulm procedentes de América Latina no llegaron cual *tabula rasa* a un intenso proceso formativo; llevaban con ellos una herencia que ya en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil había demostrado un fecundo recorrido. Ahora bien, ¿es esa la razón por la que fueron convocados? Probablemente no y la prueba más clara es la composición diversa de todos los estudiantes extranjeros de Ulm que no se circunscribe al Cono Sur de América Latina.

1. Efectivamente, Max Bill es reconocido como uno de los mayores referentes del arte concreto a nivel internacional.

2. La mayoría de los textos que dan cuenta de los vínculos entre la joven vanguardia latinoamericana con artistas y arquitectos europeos enrolados dentro de lo que se conoce como Movimiento Moderno y vanguardia constructiva son investigaciones muy valiosas como las de Alejandro Crispiani, María Amalia García, Ricardo Blanco y Carlos Méndez Mosquera y Nelly Perazzo. Estos últimos, en particular, editaron en 1999 el libro *Escritos preulmianos* donde se recopilan los textos escritos y publicados por Tomás Maldonado antes de su llegada a Ulm como profesor invitado por Max Bill. De su lectura puede comprenderse el estrecho vínculo entre el concretismo latinoamericano y el europeo, como así también la temprana mancomunidad del arte concreto invención latinoamericana con los principios de la Arquitectura Moderna.

En este sentido, resulta más factible pensar que la convocatoria a profesores y estudiantes extranjeros fue la consecuencia de la política de desnazificación de la enseñanza que implicaba “compensar” el probable peso del nazismo en los cuadros estatales formados y en actividades durante el Tercer Reich con colegas provenientes de otras tradiciones y fundamentalmente tributarios de otros valores y de otras ideologías, estableciendo una suerte de “cupos” para evitar que el imaginario nazi permeara el proyecto educativo. Esa restricción, requisito impuesto por Max Bill para hacerse cargo del proyecto y dirección de la Escuela (Maldonado y Obrist, 2010), fue la oportunidad para producir otros intercambios entre europeos y latinoamericanos que ya había tenido capítulos muy fecundos en lo relativo al concretismo y una de sus derivas hacia el diseño. Podemos afirmar entonces que ese fue un efecto no buscado pero no por menos rico que explica el recorrido que tuvo el diseño como disciplina en Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. Y para Ulm significó la consolidación de un vínculo que se había iniciado antes y del que poco se conoce a nivel internacional.²

Efectivamente, la relación suele ser pensada unidireccionalmente, esto es: la influencia de la HfG de Ulm sobre diversos proyectos educativos referidos al diseño en América Latina pero, con excepciones a las que hemos hecho referencia en nota a pie 2, fuera de América Latina suele desconocerse el modo en que hacia Ulm viaja, particularmente de la mano de Tomás Maldonado, un proyecto maduro de síntesis de las artes en donde el diseño era entendido como un saber específico cuya (utópica) misión sería la de apostar a una comprensión técnico-social del entorno humano. Es por ello que puede afirmarse que el Maldonado que en 1954 parte definitivamente de Buenos Aires hacia Ulm, si bien continúa siendo un artista concreto, ya empieza a sospechar de las limitaciones de una lectura predominantemente estética de la forma. El proyecto de síntesis de las artes, tal como había sido postulado por los artistas concretos tenía que poder albergar a la ciencia y la tecnología como hacedoras de un nuevo mundo. En ese mismo período el arte concreto demostró no poder alcanzar este propósito que sí fue alcanzado por la cristalización de una definición técnico-científica del diseño en la usina metodológica y conceptual que fue la Escuela de Ulm. En este derrotero el rol de Tomás Maldonado no fue menor. Para poder comprender ese recorrido es necesario el retrotraerse unos años antes y ver cómo emerge el arte concreto invención argentino liderado por Tomás Maldonado y qué posturas asumió en relación a una lectura estético-política y estético-social del arte.

Antes de Ulm. El proyecto de síntesis de las artes

En 1949 Tomás Maldonado escribe el primer artículo sobre Diseño Industrial en castellano en la Argentina. En el 51 Maldonado funda la revista *nueva visión*. Revista de cultura visual en el primer número y a partir del segundo número pasa a ser de Diseño, concepto de Diseño. *nueva visión* sale hasta el 57. En el 54 se va Maldonado a Ulm, entonces hay como un período preulmiano de la gran influencia de Maldonado, del Movimiento de Arte Concreto, entre otros de Alfredo Hlito, un gran artista y gráfico —poca gente conozca quizás su labor gráfica. Justamente muchísimas tapas de *nueva visión* fueron hechas por Hlito antes de su viaje a México a fin de los 50 y principios de los 60.

En cuanto a mí, en el año 1954 me recibo y fundo Cícero Publicidad y Ediciones Infinito. Con Lepera en el año 1956 creamos la materia “Visión” e incorporamos “Visión” a la currícula de la carrera de Arquitectura sustituyendo el viejo concepto de Plástica. Primero en la Escuela de Arquitectura de Rosario y luego en la Universidad de Buenos Aires, capitaneados por Ferrari Hardoy, socio de Kurchan y Bonet (autores de la BKF, que fue el mueble más importante como objeto de comunicación, que tuvo el Diseño Industrial argentino en el mundo, y hoy en día el MoMA lo tiene en exhibición). Ahí se incorpora Diseño dentro de Visión. Y hacíamos un esfuerzo, yo sobre todo, en las agencias de publicidad por llamar Departamento de Diseño Gráfico en vez de Departamento de Arte. (Devalle, 1996)

3. Posteriormente —y luego de una división interna— conocido como “Arte Concreto Invención”.

El testimonio de Méndez Mosquera reconstruye la serie de iniciativas y proyectos que durante fines de los años cuarenta y principios de los años cincuenta mancomunan a artistas constructivos, arquitectos, urbanistas enrolados en los principios de la Arquitectura Moderna, críticos de arte y coleccionistas de arte moderno en Buenos Aires, Santiago, San Pablo y Río de Janeiro. No sorprende sin embargo esta sintonía, pues responde conceptualmente a las importantes transformaciones en el campo cultural que se venían dando con anterioridad en las ciudades señaladas. Estos cambios, que se vertebran sobre un fuerte proceso de modernización, van más temprano que tardíamente a repercutir en las iniciativas vinculadas al arte, la vivienda, la ciudad y la transformación en el entorno cotidiano.

Aquí resulta clave subrayar la temprana emigración de artistas de las vanguardias constructivas hacia América Latina, en particular hacia Brasil, Argentina, Chile y Uruguay durante los años veinte y treinta. Más allá de las obvias razones de esa diáspora vinculadas con la persecución política y las dificultades económicas propias del período de entreguerras es interesante remarcar el destino de los emigrantes. No fueron lugares azarosos los elegidos, por el contrario, ciudades como Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago, Montevideo y luego San Pablo ya eran tempranas referencias de un modernismo cultural latinoamericano. En ellas se habían desarrollado las primeras vanguardias literarias, musicales y luego plásticas del siglo xx que se habían alimentado a la vez de una hibridación entre herencias europeas y reformulaciones locales. Una de las razones que explican este fenómeno es que durante aquellos años —que se proyectan hacia la Segunda Guerra Mundial— en Europa se había detenido, entre otras cosas, la vida artística y cultural. Fue así que durante los años treinta y cuarenta el arte concreto mantuvo a Suiza como bastión europeo y se refundó en América. El triángulo concretista Basilea-Río/San Pablo-Buenos Aires/Montevideo iba poco a poco activándose.

En ese contexto, en 1944 surge el grupo de vanguardia artística rioplatense Arte Concreto,³ que se propuso desarrollar —siguiendo los postulados de Theo van Doesburg en su manifiesto de 1930— una forma de arte libre de toda dimensión representativa y simbólica. Para el caso de la plástica las líneas y los colores son considerados concretos como lo es el espacio para la escultura y la arquitectura. El grupo, fundado por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Edgar Bayley, entre otros, desarrolló estos postulados bajo el convencimiento de que el concretismo era una forma superadora de

4. Efectivamente, en 1949 y luego de su primer viaje a Europa, Tomás Maldonado publica en el Boletín del Centro de Estudiantes (CEA) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires un artículo titulado "El diseño y la vida social". Se trata de la primera vez que aparece en la Argentina el término "diseño" en la acepción que posee actualmente el concepto.

la revolución que ya había desarrollado el cubismo (Perazzo, 1981). Se trataba de intervenir el lenguaje del arte y volverlo un lenguaje de la realidad, que no quisiera copiar el mundo sino modificarlo. El proyecto apuntaba —como la mayoría de las vanguardias constructivas— a la disolución del arte y su transformación en una práctica revolucionaria, que cambiase el mundo a la par del cambio de la percepción de la realidad. No está de más aclarar que una parte importante de las bases conceptuales del concretismo se asentaba sobre principios filosóficos del materialismo histórico y que algunos de sus integrantes —entre otros Maldonado y Hlito— estuvieron afiliados durante unos pocos años al Partido Comunista argentino (Lucena y Longoni, 2003-2004). A nivel plástico *strictu sensu*, el concretismo argentino maduró de una manera sólida y autónoma al punto de llegar hasta el coplanar como una de las manifestaciones más acabadas del movimiento.

En ese marco surge el concepto de "síntesis de las artes" como el programa que unificaría el desarrollo de la pintura y escultura concretista con los "avances" de la Arquitectura Moderna rioplatense (Devalle, 2009). Una de las consecuencias más interesantes de esta refundación del espacio artístico y arquitectónico es el modo en que se "traduce" a su vez en trabajos gráficos. Así podemos ver al joven artista Tomás Gonda trabajando como publicista para los laboratorios Gador, o al mismo Maldonado fundando la agencia de publicidad Axis junto a Carlos A. Méndez Mosquera y desarrollando su logo bajo la impronta concretista. Idéntico gesto lo encontramos en el símbolo de la editorial Ediciones Infinito, fundada también por Carlos A. Méndez Mosquera.

Ulm en la revista argentina *nueva visión*

De la comunión entre artistas concretistas y arquitectos modernos aparece a su vez una serie de proyectos liderados en su mayoría por Tomás Maldonado, entre otros la muestra plástica y arquitectónica "Nuevas Realidades" de 1948 —donde se incorporan los proyectos de arquitectos italianos exiliados como Ernesto Nathan Rogers— y exposiciones en las que participan arquitectos y artistas plásticos concretistas (Méndez Mosquera, 1997). En el ínterin —como es públicamente conocido— Tomás Maldonado para 1948 ya se había puesto en contacto con el artista concretista suizo Max Bill. A partir de ese vínculo y luego de su fortuita participación como testigo de la propuesta de reedición de Bauhaus, Maldonado es invitado a participar del proyecto de la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm en 1953 y se integra como profesor en forma definitiva en 1954.

Previamente, en 1951 Maldonado junto a Alfredo Hlito y Carlos A. Méndez Mosquera con la colaboración de prácticamente todos los miembros de la Asociación Arte Concreto Invención de la Argentina crean la revista *nueva visión* (nv) con el propósito de dar cuenta del proyecto de dilución de los espacios tradicionales de la arquitectura y del arte para apostar por la síntesis de las artes. El emprendimiento iba a tener ahora mayor fuerza porque su mentor —Tomás Maldonado— ya había echado a rodar en la Argentina una primera definición del diseño (Devalle, 2009).⁴

En este sentido puede decirse que en Argentina el primer discurso habilitante sobre el diseño como problemática general del hábitat pero también como práctica específica (en particular el Diseño Industrial) se presenta en la revista *nueva visión* (Devalle, 2009). Editada hasta el año 1957 sus nueve números lograron instalar, además del concepto de diseño, el de "cultura visual" que figura desde el primer número y que habla de la instauración de un campo

lo suficientemente amplio como para albergar las manifestaciones artísticas “modernas”, el Diseño (industrial) y la Arquitectura Moderna.⁵ En parte se trató de la actualización a nivel local del trabajo de escuelas como Bauhaus, el Chicago Institute of Design, las obras de arquitectos como Wright, Aalto, Nervi, Zevi, Gropius; artistas como Mondrian, Bill, Kandinsky, Moholy-Nagy conjuntamente con la difusión de los pioneros modernistas en el Río de la Plata: Bonet, Ferrari Hardoy, Williams, Casares, y los concretos: Maldonado, Hlito, Bayley, Prati, entre otros.

Si estos eran los referentes de una cultura moderna, el título de la revista no dejaba duda respecto de cuál era el anclaje específico. Efectivamente el término “nueva visión” aludía directamente al texto fundacional de Moholy-Nagy *The new vision* como al clásico *Vision in motion*. La tradición alemana y suiza en cuanto a la Buena Forma y el Buen Diseño era indiscutible, lo cual no excluía tributos al arte moderno constructivo en general y a la Arquitectura Moderna. En la revista *nueva visión* para 1953 Max Bill anticipa el programa fundacional de la HfG-Ulm. Interesa detenerse en la forma en que inscribe el proyecto educativo en una herencia bauhausiana a la que, evidentemente, hay que apelar pero también sobre la que considera necesaria una reformulación. Ese será, según Bill, el propósito educativo de la HfG.

5. A partir del segundo número, el subtítulo desparece en una enumeración que no deja de llamar la atención. La “cultura visual” deviene entonces “Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía”.

En 1918, después de la primera guerra mundial, W. Gropius fue llamado a Weimar, propuesto por Van de Velde para sucederlo. En un Weimar republicano, lanzó en 1919 el manifiesto de Bauhaus y fundó, mediante la fusión de las escuelas de educación artística de Weimar, el “Staatliches Bauhaus”. Por la fuerza de las circunstancias, la escuela tuvo que abandonar Weimar en 1925 y establecerse en Dessau, donde Gropius construyó los célebres edificios. Después de su partida en 1928, Hannes Meyer primero, y luego Ludwig Mies van der Rohe, continuaron su obra hasta 1933, año en que los nazis cerraron esta escuela que tanto había innovado. Bajo el gobierno de la República de Weimar, ninguna otra escuela ejerció una influencia más duradera. Ello se debió tanto al fin que se había fijado, enteramente orientado hacia el presente y el porvenir, como a la colaboración de los artistas de primer plano que trabajaron para crear los objetos de la vida cotidiana. En contraposición con el Bauhaus, que concentraba su principal esfuerzo sobre la educación creadora en correlación con el sentimiento de responsabilidad social, Wright desarrolló para sus alumnos de Taliesin un método de trabajo que plantea los problemas individuales y acentúa la formación de personalidades independientes. De otro carácter son la “Escuela de Arquitectura” y el “Institute of Design” anexados al “Illinois Institute of Technology”. Aunque la primera refleja muy netamente la influencia de su animador, Ludwig Mies van der Rohe, y el “Institute of Design” continúa la tradición del Bauhaus, ambas escuelas ignoran en sus programas la formación individual que desempeña un papel tan importante en el Taliesin de Frank Lloyd Wright. Se ha tratado repetidas veces, con mayor o menor éxito, de abrir instituciones análogas a Bauhaus, o de transformar escuelas ya existentes. Sin embargo, ningún proyecto ha sido llevado más lejos que el que propicia la creación, en Ulm, de una nueva

“Hochschule für Gestaltung” fundada por Inge Aicher-Scholl en memoria de sus dos hermanos asesinados por los nazis [...] El prospecto de la escuela se abre con la siguiente introducción: “La escuela es la continuación de la Bauhaus (Weimar-Des-sau-Berlín). Incluye en sus programas tópicos que no tenían hace veinte o treinta años la importancia que revisten actualmente. [...]. La escuela se esfuerza por dirigir el espíritu de empresa que caracteriza a la juventud, de cultivar su sentido de la responsabilidad en la vida en común, de llevarlo a resolver problemas de importancia social, y a practicar las formas de vida de nuestra época tecnificada”. (Bill, 1953, p.8)

No es extraño que Bill hubiese elegido un medio como *nueva visión* para la difusión del proyecto educativo de la Escuela. Era un activo asesor y colaborador de la revista al punto de haber contribuido, cuando no impulsado activamente, el cambio de tapa a partir del número 2. Por su parte, en *nueva visión* se difundía además de la obra plástica billiana, sus textos traducidos y editados al español. Quizás como ninguna otra, la revista *nueva visión* en sus primeros números evidencia la estrecha amistad y la convergencia de intereses artísticos y conceptuales entre Max Bill y Tomás Maldonado que a partir de 1955 cambiaría de rumbo marcando una paulatina distancia y un posterior enfrentamiento. En estos primeros números el espacio destinado a Ulm y a las referencias artísticas, arquitectónicas y críticas de la Escuela es muy importante. Para 1955 y en el número 7 de la revista se presenta el nuevo libro de Tomás Maldonado *Max Bill* y el lanzamiento de la primera etapa de Ulm. Allí el poeta concretista boliviano Eugen Gomringer —que entre 1954 y 1957 trabajó como secretario de Max Bill en la HfG— escribía:

En una colina al sudoeste de la ciudad de Ulm (Alemania), con vasto panorama sobre el valle del Danubio, están construyéndose actualmente los edificios de la “Escuela Superior de Diseño” [...] Desde la disolución del “Bauhaus” en 1933, se trató repetidas veces de fundar instituciones semejantes. El hecho de que estas tentativas no tuvieran éxito se debió a que tomaban en cuenta solo algunas partes de la idea del “Bauhaus” que por sí solas no podían llevar a una unidad de Arte y Vida. Max Bill, que en 1951 fue designado rector de la escuela y que tomó además a su cargo la sección de Arquitectura, se refiere a la diferencia entre el “Bauhaus” y la “Escuela Superior de Diseño” en estos términos: La generación de los maestros del “Bauhaus” estaba aún dividida entre artistas y técnicos. Mi generación produjo el tipo del diseñador para el cual el arte es una necesidad vital, pero que ve en la colaboración, destinada a resolver los problemas diarios de la sociedad, parte de su tarea vital. La “Escuela Superior de Diseño” está dividida en las secciones: Información, Diseño visual (Produktform), Arquitectura y Urbanismo.

En estrecha relación con esta enseñanza, se imparte al alumno una cultura general sobre Sociología, Economía, Política, Psicología, Historia General e Historia del Arte [...] A poco menos de un año de la inauguración, en el verano de 1955, y todavía en ambientes provisorios, trabajan docentes de siete países y se

inscribieron estudiantes provenientes de otros ocho [...] Colaboran en el curso 1953-1954 de la “Escuela Superior de Diseño” los siguientes profesores: Max Bill, Josef Albers, Peterhans, Max Bense, H. Schmidt-Nonne, Otl Aicher, Walter Zeischegg, Hans Gugelot, Hans Curjel, Berthold Hackelsberger. Los profesores del curso 1954-1955 son los siguientes: Max Bill, Friedel Vordemberge-Gildewart, Max Bense, H. Schmidt-Nonne, Otl Aicher, Walter Zeischegg, Hans Gugelot, Berthold Hackelsberger, Charles Eames, Hans Curjel, H. von Baravalle, Konrad Wachsmann, Tomás Maldonado. (Gomringer, 1955, pp.7-10)

6. Lo que permitió que la difusión del proyecto educativo de Ulm en Hispanoamérica fuese tan temprana, en sincronía con lo que estaba sucediendo en la Escuela.

La mayoría de los profesores de Ulm de estos primeros ciclos fueron asiduos colaboradores de la revista, o bien, fueron objeto de análisis de la misma. Lo cierto es que *nueva visión* poco a poco dejaba de ser un órgano de análisis y de crítica del arte moderno para sumarse a un espacio donde se trazaban las herramientas conceptuales de una comprensión del diseño que se instalaba sin ninguna clase de problemas al interior del lenguaje científico y técnico de la Modernidad. Era el primer medio en español en hacerlo⁶ y, junto a la propia revista de la Escuela, prácticamente el único. La sintonía con el proyecto ulmiano era absoluta y dentro del mismo —no puede sorprender— con Tomás Maldonado.

Al recorrer sus nueve números se comprende entonces cómo el programa de síntesis de las artes deviene diseño y el modo en que este se aleja de una referencia formal estética para comenzar a plantearse al interior de un universo técnico-social. De ahí la familiaridad con la Arquitectura y el Urbanismo modernos, que también tuvieron importantes entradas en la revista. Pero otro elemento se sumaría para contribuir a la caracterización del diseño y a su diferenciación respecto de las tradicionales formas del hacer artístico y artesanal. En este sentido, del mismo modo en que en Bauhaus hubo una clara conciencia respecto del rol de la industria en la vida cotidiana, en Ulm existía el convencimiento del rol protagónico del diseño en las sociedades de masas y ello incluía una lectura sociopolítica del universo objetual y comunicacional. *nueva visión* en la figura de su fundador, Tomás Maldonado, ahora como profesor de la Escuela, daba cuenta de ello:

La “Escuela Superior de Diseño” que hoy estamos construyendo en Ulm, se propone redefinir los términos de la nueva cultura. No se contenta —como Moholy-Nagy en Chicago— solo con educar hombres capaces de crear, de expresarse a sí mismos. Esta nueva escuela, sin duda, señala el mejor camino para lograr el más alto nivel de fecundidad creadora, pero también, y en igual medida, enseña qué formas son socialmente legítimas; en última instancia, qué formas merecen ser creadas o no. Es decir, el acento no se pone más sobre lo moderno “en general” ni sobre la necesidad de una creación “en general”; el acento se pone ahora sobre el contenido moral de la creación. Hay un ejemplo que puede aclarar la naturaleza de los fenómenos que estamos refiriendo. La opinión más difundida, al menos en algunos sectores particularmente recalcitrantes, es que el creador de formas para la industria, el diseñador o artista que trabaja para la producción en serie, tiene una sola función que

7. Se parafrasea aquí el título del primer artículo de Tomás Maldonado sobre el diseño, publicado en 1949, "El diseño y la vida social". Ver nota 5.

cumplir: prestar servicio al programa de ventas de las grandes empresas, activar los mecanismos de la competencia. En contra de esta opinión, la "Escuela Superior de Diseño" hace suya la tesis de que el artista, aun trabajando para la producción en serie, tiene que defender siempre sus deberes para con la sociedad. En ninguna circunstancia sus deberes para con la industria podrán ser opuestos a sus deberes para con la sociedad. Es urgente, en efecto, propiciar un nuevo tipo de artista que, en las actuales condiciones adversas de la competencia, sepa crear, defender y llevar al éxito un determinado repertorio de formas sanas y eficientes, de formas concebidas al margen del oportunismo o del profesionalismo [...] En el fondo, y una vez más, de lo que se trata es de favorecer la invención de formas que puedan llegar a actuar como arquetipos, como situaciones guías, para el progreso social y cultural del hombre. (Maldonado, 1955, pp.6-7)

El artículo, que era una toma de partido, apostaba por una lectura no ingenua como tampoco meramente técnica del ciclo "proyecto-producción" en las sociedades capitalistas de masas que, a ritmo creciente y luego de la posguerra, se estaban transformando en sinónimo de sociedades de consumo. Este texto abonaba una línea editorial en donde se difundían los principios del Buen Diseño cuya usina, nuevamente, era Ulm.

Al interior de la Escuela y en las voces de Aicher, Gugelot y Maldonado ya se comprendía que la continuación de Bauhaus implicaba necesariamente su transformación. De lo contrario se corría el riesgo de abonar una lectura esteticista del diseño que, incluso siendo tributaria de sus principios fundamentales, perdiera de vista el carácter transformador que este debía desplegar en la vida social.⁷ El ciclo que se abrió tras la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial asumía al capitalismo como modo de producción en la mayor parte del mundo occidental y a lo masivo como una lógica social. En ese marco, el desafío consistía en no renunciar al componente transformador del diseño que implicaba, en los nuevos tiempos, una lectura tensionada y tensionante entre producción y accesibilidad, entre el consumo y la necesidad, entre las demandas de los mercados y la posibilidad de pensar el desarrollo con valores críticos y humanistas. La apuesta por la tecnificación de la vida cotidiana y por el desarrollo tecnológico en términos macro parecía ser el camino para cubrir las necesidades sociales. Esta conciencia de un nuevo tiempo para el diseño marcaría el destino de la HfG que, a la par de leer con agudeza el presente que les tocaba vivir, hacía una fuerte apuesta por el desarrollo de las metodologías del diseño. Aquellas que unos años después constituirían las bases conceptuales de "lo proyectual" entendido como un dominio autónomo.

Bibliografía

- Blanco, R. (2004). El diseño en la Argentina (1945-1965). En *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo x. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Bill, M. (1953). Educación y creación. *nueva visión*, (4), 7-8.
- Borthagaray, J.M. (1997). Universidad y política. 1945-1966. *Contextos*, (1), 20-29.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, ediciones ARQ.
- Devalle, V. (1996). Entrevista inédita a Carlos A. Méndez Mosquera, realizada el 27 de Noviembre de 1996. Buenos Aires.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Devalle, V. (2014). Entrevista a Tomás Maldonado. Entrevista en vías de edición para el programa de televisión *Diseñadores argentinos*, realizada el 23 de Enero de 2014. Milán.
- García, M.A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gomringer, E. (1955). La Escuela Superior de Diseño de Ulm. *nueva visión*, (7), 7-10.
- Lucena, D. y Longoni, A. (2003-2004). De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948. *Políticas de la Memoria*, (4), 118-128.
- Maldonado, T. (1955). La Escuela Superior de Diseño de Ulm. *nueva visión*, (7), 6-7.
- Maldonado, T. (1991). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. & Obrist, H.U. (2010). *Tomás Maldonado. Arte e artefatti. Intervista di Hasn Ulrich Obrist*. Milán: Feltrinelli.
- Méndez Mosquera, C.A. (1997). Retrospectiva del Diseño Gráfico. *Contextos*, (1), 46-53.
- Méndez Mosquera, C.A. y Perazzo, N. (1999). *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Infinito.
- Perazzo, N. (1981). *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone.