



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ LA ABSTRACCIÓN EN EL RÍO DE LA PLATA. SU INCIDENCIA EN EL DISEÑO ARGENTINO

Ricardo Blanco

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Blanco, R. (2013). La abstracción en el Río de la Plata. Su incidencia en el Diseño argentino. *Anales del IAA*, 43 (2), 151-168. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/115/103>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

LA ABSTRACCIÓN EN EL RÍO DE LA PLATA. SU INCIDENCIA EN EL DISEÑO ARGENTINO

THE ABSTRACTION IN THE RÍO DE LA PLATA. ITS EFFECT IN ARGENTINE'S DESIGN

Ricardo Blanco *

Anales del IAA #43 - año 2013 - (151-168) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 27 de noviembre de 2013 - Aceptado: 19 de mayo de 2014.

■ ■ ■ El comienzo de las manifestaciones de la abstracción en nuestro país puede ubicarse en la obra de Torres García en Uruguay y continúa con el grupo Arte Concreto Invención, el Grupo Madí, para luego instalarse con la revista *nueva visión* que tuvo en la figura de Tomás Maldonado a su principal ideólogo. Se puede considerar que el BKF marca el comienzo del diseño en Argentina por sus características, que lo vinculan a la Modernidad proyectual de los productos de diseño. Estos rasgos son: la participación de las corrientes estéticas del momento, resolución con la tecnología posible y una preocupación por las diversidades utilitarias. Estas modalidades se perciben en la continuidad que se manifiesta en las obras de las empresas de diseño Harpa, Six, CH y Stilka, y que llega hasta la instalación de la disciplina en las universidades argentinas.

PALABRAS CLAVE: Concretismo. BKF. Diseño. Cultura.

■ ■ ■ The beginning of the demonstrations of the abstraction in our country has its place in Torres García's work in Uruguay and it was developed continuing with the Concret Art Association, invention and the Movement (Madi), to settle it then with the magazine *nueva visión* with Tomás Maldonado as an ideologue. We can consider that BKF marks the beginning of design in Argentina due to its characteristics, which are: the involvement of the aesthetic groups of the moment, the resolution with the available technology and with a concern about the utilitarian varieties. These modes are perceived in the continuity which was demonstrated in design companies' works, such as Harpa, Six, CH and Stilka until this discipline was installed in Argentine's universities.

KEY WORDS: Concreteness. BKF. Design. Culture.

* Diseño de Mobiliario (DIMO). Secretaría de Posgrado. FADU-UBA

En el período comprendido entre 1933 y 1953 surgieron en el Río de la Plata diferentes facetas del arte abstracto que, tomando como referencia al constructivismo ruso y al neoplasticismo holandés en sus postulados de *arte total*, reinterpretaron el concepto de totalidad en pintura, arquitectura y escultura. Este mismo programa, que buscaba la síntesis de las artes, se extendió al universo de la producción de objetos cotidianos.

El criterio de totalidad involucraba una toma de posición sobre la percepción de las obras, que asumía la exigencia de una mirada intelectual y que, como contrapartida, rechazaba la emoción en la apreciación del arte. Cabe aclarar que las variantes y diferencias del arte abstracto en el Río de La Plata se verificaron en la manera en que cada movimiento resolvió la articulación con el concepto de *arte total*.

En muchos casos, particularmente notable en el Arte Concreto, un criterio racionalista dominaba la construcción de la forma y de su análisis, cuya descripción apelaba a términos reales y concretos, desechando la ilusión subjetiva. El diseño de esta época, nacido en el seno de estas ideas, posee una fuerte filiación con estas vanguardias artísticas y con una producción visual novedosa.

En este contexto, el diseño de mobiliario surge como una actividad destacada dentro del diseño de objetos y esto se debe a varios motivos, entre ellos su cercanía con la arquitectura en términos de la problematización del espacio, la posibilidad de utilización de nuevos materiales y la importancia dada a la función entendida como un valor *per se*, cuya supuesta objetividad descansaba en una enunciación inteligible para todos los usuarios.

Las transformaciones descriptas en el Río de la Plata reconocen una serie de referentes entre los que es necesario mencionar en Uruguay a la Asociación de Arte Constructivo (AAC) con Torres García y su posterior Taller del Sur, y en Argentina a la Asociación de Arte Concreto y sus posteriores escisiones, el Grupo Madí con Gyula Kosice, el perceptismo con Raúl Lozza y en particular el grupo de Arte Concreto Invención con Tomás Maldonado como ideólogo.

Este último grupo se destaca, entre otros tantos e importantes motivos, por la publicación de la revista *nueva visión* –editada entre 1951 y 1957–, hoy en día considerada uno de los órganos más importantes en términos teóricos, de reflexión y de discusión de la cultura visual y del diseño. En forma paralela, se dan una serie de iniciativas vinculadas al posterior despliegue del diseño como profesión, en particular las iniciativas de grupos cercanos a los artistas concretos, como el grupo Organización de Arquitectura Moderna (oam) y posteriormente la creación de las empresas de publicidad y diseño Axis y Harpa.

La historización de estos movimientos requiere un análisis tanto de los contextos en los que emergieron como de aquello que hoy consideramos fueron sus antecedentes. Dicho de otra forma, el modo en que sus influencias resultaron fundacionales para la constitución del campo del diseño. Tal como lo expresa J. L. Borges: “[...] el hecho es que cada escritor ‘crea’ a sus predecesores; su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro [...]” (1960, p. 137).

Uruguay

Torres García y la Asociación de Arte Constructivo

El artista uruguayo Joaquín Torres García funda en 1934 la Asociación de Arte Constructivo (AAC) al año de regresar a Montevideo después de una larga estadía en Europa. La AAC

reunió a un grupo de artistas con la idea de generar un lenguaje plástico propio, que aunque estaba basado en algunas corrientes del arte europeo (Circle et Carré) iba en búsqueda de una identidad americana.

Torres García publica en mayo de 1936 la revista *Círculo y Cuadrado* y ya en el primer número expresa su visión respecto del arte constructivo europeo: "No hay que olvidar que Theo Van Doesburg fue el que formula con Mondrian la teoría neoplasticista [...] [que] no se acepta más que el plano de color, rechazando toda expresión morfológica" (Torres García, 1936, p. 1). Esta visión sobre el arte abstracto impregnará tanto su actividad artística como su actividad en la producción de objetos cotidianos.

Resulta importante destacar que Torres García encuentra afinidades entre la abstracción y el arte precolombino. En ese sentido, su lectura del arte americano lo lleva a vincular estas tradiciones con el constructivismo de vanguardia, y desde un punto de vista ideológico posiciona las culturas indígenas en el mismo nivel estético que las europeas. Este posicionamiento es asumido como la base teórica de la AAC y del Taller del Sur, sugiriendo la existencia de un constructivismo indígena, anterior a la presencia europea en Sudamérica.

Torres García organizó un taller de artes y oficios en el que desarrolló la enseñanza de las artesanías y las artes gráficas con un abordaje cercano al del arte abstracto. El espíritu del taller era la reunificación de las artes y oficios, en oposición al concepto burgués decimonónico que validaba al arte por el arte. En el taller se buscaba acercar el arte a lo utilitario a través de lo artesanal, y al mismo tiempo, se rechazaban los arquetipos industriales de la cultura moderna (Barnitz, 1991).

El proyecto de refundación de las artes y su deriva hacia la producción de objetos se verifica en la búsqueda de unidad entre las obras y la vida cotidiana, entre el rechazo a la producción masiva y la creación de una tradición para el sur de América, basada en la incorporación del arte indoamericano y sus materiales. El taller crea un estilo cercano al romanticismo sustentado en la visión de un humanismo no contaminado por la industria a la manera de los *Arts and Crafts* (Buzio de Torres, 1991, p. 16).

En *Universalismo Constructivo* (1944), Torres García expresa que el arte y el progreso no van de acuerdo. Por un lado, deseaba hacer del arte un vehículo cultural para el gran público, pero por otro, consideraba que la industrialización conllevaba una vulgarización del arte.

Ya en Europa, Torres García había comenzado a utilizar madera para producir objetos y extendido su labor hacia la realización de mobiliario para su familia. Su silla de 1927 tenía un diseño sencillo y racional pero con aspecto un tanto rústico, que puede interpretarse como una construcción formal. Esto se aprecia mejor en la mesa, ya que el sistema estructural constructivo de la base presupone una interesante racionalidad cercana a las concepciones del holandés Gerrit Rietveld.

Otro de los trabajos en madera fueron los juguetes Aladdin (Fig. 1). En ellos se percibe una acción muy propia del diseño industrial, esto es: la modularidad de componentes y las piezas intercambiables.

La diferencia entre Torres García y los artistas del grupo concreto de Buenos Aires en relación con la creación de las formas, se puede definir por el criterio platónico que utilizó el uruguayo, mientras que en los argentinos se percibe más una concepción de utopía social internacionalista. Torres García propuso formas al combinar un sentido de identidad cultural indoamericana con las abstracciones contemporáneas. El Arte Concreto Invención se orientó a la participación de las formas en los postulados sociales de un futuro imaginario, en el cual

existiría una cultura internacional sin diferencias étnicas ni sociales, y Torres García postuló una identidad regional (indoamericana).

Buenos Aires

La abstracción en Buenos Aires. Antecedentes

El Grupo Austral

Al comienzo de la década de 1930 las ideas racionalistas ya estaban presentes tanto en Europa como en EE.UU., pero ausentes en América Latina. En ese sentido, fue el denominado "Grupo Austral" el que en Buenos Aires en 1939 instala nuevos conceptos teóricos en la práctica arquitectónica con la publicación de su manifiesto en la revista *Nuestra Arquitectura* (1939). Este grupo, integrado por los arquitectos Antoni Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Juan Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Samuel Sánchez de Bustamante, Horacio Vera Barros, Itala Fulvia Villa e Hilario Zalba, impulsó los principios de la Arquitectura Moderna y fundamentalmente la reivindicación del carácter estilístico de la creación arquitectónica.

Hasta ese momento, la teoría funcionalista se había desarrollado basándose en la causalidad (forma-función). En ese marco, la modernización estética era producto de las nuevas técnicas, nuevos materiales, nuevas formas. No obstante, sin abandonar esta postura, el Grupo Austral invierte la premisa y plantea que a partir de una nueva estilística que permitiera una manipulación de la teoría técnica, se podrían resolver los problemas modernos; es decir, primero la estilística será lo que permita utilizar las nuevas técnicas y resolver los problemas de la Modernidad. Se intentaba potenciar la libertad creadora y el ejemplo más contundente de esta libertad artística estaba expresado por el surrealismo, como puede leerse en el manifiesto: "9° La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación".¹ (Manifiesto Austral, inserto en la revista *Nuestra Arquitectura*, junio de 1939).

Manifiesto Austral

En este sentido, resulta oportuno señalar que el Manifiesto Austral, bilingüe en francés y en español, contiene imágenes de obras de Marc Chagall, el *Aduanero* Henri Rousseau, Salvador Dalí y Giorgio De Chirico, referencias que reafirman la filiación del Grupo Austral con el surrealismo² (Fig. 2).

El reconocimiento al surrealismo y a la apertura creadora de las imágenes del subconsciente se vuelve extensivo hacia toda una concepción que intenta reunir nuevamente la arquitectura con el pensamiento artístico, o sea que el Grupo en sus manifestaciones está de acuerdo con la concepción de creatividad del surrealismo pero no con su estilística.

El BKF

En agosto de 1938, en la Exposición de Artesanía Italiana realizada en Buenos Aires, se muestra una silla plegable³ (Fig. 3). Es el embrión de uno de los asientos más famosos del siglo: el BKF,⁴ (Fig. 4) llamado así por los nombres de sus autores, pertenecientes al Grupo Austral: Antonio Bonet, Juan Kurchan y José Ferrari Hardoy. Todos ellos habían participado en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) y habían trabajado en el estudio de Le Corbusier en París. Cuando vuelven a la Argentina desarrollan el sillón con un concepto cercano al funcionalismo arquitectónico. En perspectiva histórica, el BKF se convierte en una pieza anticipatoria de las esculturas de los artistas concretos en el Río de la Plata. En el caso del sillón BKF, la forma total de la silla no solo se vincula visualmente con los planteos de la escultura abstracta, en la línea de lo desarrollado por Vantongerloo, sino que su concepción responde más a una solución racional de la estructura en pos de acentuar la calidad estética de un producto, una postura ya presente en el manifiesto del Grupo cuando habla de la esteticidad de la arquitectura.

El análisis de los dibujos de estudio (Fig. 5) para el BKF pone en evidencia que el proyecto está planteado en geometral, y este tipo de gráfico refleja una operación racional en el proyecto que tiende a la síntesis, estipulando una única función: la de sentarse, que no implica ni plegarse, ni trasladarse. La síntesis también se aplica a la morfología, resuelta con elementos puros, como la línea y la lámina, y también a la economía de materiales: el hierro y el cuero. Con el BKF también se materializó uno de los conceptos vertidos en el Manifiesto Austral: "la esteticidad" de los objetos de la arquitectura, exponiendo una visión moderna del mobiliario que postula la integración estética de la época, basada en una concepción de los objetos en el espacio como materia escultórica. Esta concepción formal está sin dudas en sintonía con las propuestas de artistas como Antoine Pevsner y Naum Gabo.

La nueva arquitectura, aquella pensada para el "nuevo hombre", necesitaba también de nuevos objetos, entendibles desde el razonamiento objetivo y no apegados a las imágenes del pasado ni a significados espurios y, dentro de lo posible, con los materiales del momento, del lugar y con las imágenes de la época.

Antonio Bonet, además de ser uno de los creadores del BKF, asume un compromiso firme con los once puntos del Manifiesto Austral, que se evidencia en el planteamiento de una manera orgánica y coherente del equipamiento, presente en su propuesta de diseño de interiores. Una búsqueda que apunta a la integración entre el urbanismo, la arquitectura y la arquitectura de interiores. (Como ejemplo se puede considerar la obra de Bonet, Hostería Solana del Mar, en Punta del Este, Uruguay).

Es importante destacar que en esos años, concretamente en 1928, llega al Río de la Plata, para radicarse en Buenos Aires, Wladimiro Acosta. Formado como arquitecto e ingeniero en Berlín, había trabajado en Roma y era conocedor temprano de la obra de Walter Gropius, que influiría en su propio trabajo. Ya en la Argentina desarrolló una gran labor tanto profesional como teórica, vinculada con las propuestas de la vanguardia moderna. La Segunda Exposición de los artistas concretos en 1945 se realizó en una casa proyectada y dirigida por Wladimiro Acosta; se trataba de la casa de los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern (quienes habían participado de la Bauhaus en Alemania), situada en la calle Ascasubi 1173, en Ramos Mejía, provincia de Buenos Aires.

Acosta, ya antes de su estancia en Berlín, había proyectado una silla usando un tubo curvado en el mismo momento en que se desarrollaban los sillones de Mart Stam o Marcel

Figura 1 (izquierda): Juguete de la firma Aladdin. Fuente: <http://lostonsite.files.wordpress.com/2011/01/joaquin-torres-garcc3ada-figura-1930.jpg>.



Figura 2 (derecha): Grupo Austral. Fuente: <http://hasxx.blogspot.com.ar/2013/08/el-regreso-de-bonet-espana-1958-1964.html>.

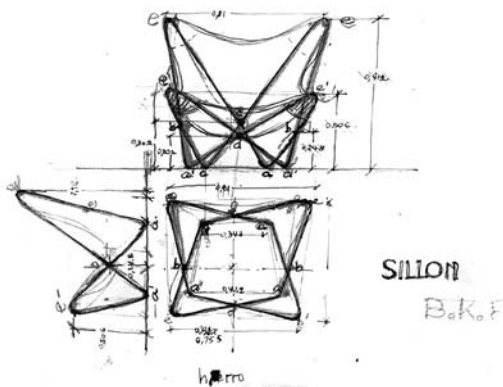


Figura 3 (izquierda): Silla *Tripolina*. Fuente: http://shard1.1stdibs.us.com/archivesE/upload/9129/74/9129_1319043033_1_1.jpg.



Figura 4 (derecha): Sillón BKF. Fuente: <http://makeartdiseno.wordpress.com/2013/11/21/silla-bkf/>.

Figura 5 (abajo): Bocetos para el sillón BKF. Fuente: <http://tectonicablog.com/?p=20852>.



Breuer; luego, en Buenos Aires, diseñó asientos usando láminas de terciado, caladas y unidas, generando ideas de articulación laminar enroladas en los conceptos espaciales de Max Bill o en las propuestas Gerrit Rietveld.

Mientras esto sucedía en cuanto al desarrollo de la Arquitectura Moderna, el arte de vanguardia también iniciaría un fructífero recorrido durante los años 40. Para el desarrollo del diseño resulta capital comprender el modo en que se llega a las formulaciones del arte concreto rioplatense. En este sentido, el camino desde la abstracción hacia el concretismo puede considerarse como una sumatoria de elementos conceptuales que se fueron desplegando en el seno de las corrientes Madí y Concreto. El detalle de sus aportes es el objeto del próximo apartado.

Arte Concreto Invención y Grupo Madí

El primer y único número de *Arturo*, "revista de arte abstracto",⁵ (Fig. 6) editada en 1944, fue la carta de presentación de la Asociación de Arte Concreto. En ella aparecen reproducciones de obras de Tomás Maldonado, autor de la gráfica y de la tapa (Perazzo, 1983); en este caso, Maldonado realiza una gráfica expresionista abstracta.

Dos años después, en agosto de 1946, sale el primer número de la revista *Arte Concreto-Invención*, (Fig. 7) dirigida por Tomás Maldonado, donde se presenta el Manifiesto Invencionista. Allí se establecen los parámetros del pensamiento concreto: "[...] la materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión, ilusión del espacio, ilusión de expresión, ilusión de realidad, ilusión de movimiento." [...] "La era artística de ficción representativa toca a su fin" [...] "las exigencias estéticas del hombre nuevo" y "la estética científica reemplaza a la [...] estética especulativa idealista"⁶ (Maldonado, 1997, p. 24).

Al poco tiempo aparecen las primeras controversias y del núcleo original de la Asociación de Artistas Concretos surge el Grupo Madí, que aboga contra la representación, la expresión y la significación del arte. Frente a los avatares estéticos del onirismo (como faceta del surrealismo), el arte Madí se basa en la idea de invención, en la idea de la zona artística abierta. Su propuesta alcanza diversas disciplinas, incluidos la danza, el cine y la televisión, aunque no se refiere al diseño (Kosice, 1982).

Madí propuso un arte de todos y no para todos. También fue precursor en el uso de nuevos materiales: el acrílico, el tubo de neón, la luz y el agua. Sus propuestas utilizaron notablemente a los objetos, pero estos fueron pensados desde la estructura plástica, no desde la razón utilitaria. En el Manifiesto Madí los temas funcionales, de los que se vale el diseño, no forman parte de sus preocupaciones, y la integración entre arte y diseño no se verifica en la práctica.

Del arte concreto al diseño

Los postulados expresados por la Asociación Arte Concreto Invención dan cuenta de una concepción de la pintura como un hecho que solo sucede en el espacio concreto de la producción artística. Esta concepción creadora constituyó el camino que vincula a este movimiento con el diseño, de donde surgen las evidentes relaciones conceptuales que existen entre el arte concreto y el diseño de productos.

El Manifiesto Invencionista, publicado en 1946, postula la función social del arte como una necesidad humana, además de considerar el hacer estético como un hecho colectivo y de proponer que el arte oficie como “un medio estético común” comprensible para la mayoría. “Los artistas condicionan su hacer al nivel mental, son enteramente racionalistas y desde ese nivel el espectador puede y debe entender sus obras” (Perazzo, 1983, p. 27). En lectura retrospectiva, este concepto se puede entender como parte de un manifiesto de diseño industrial, esta relación también emerge en las prácticas, donde los artistas del movimiento concreto se conectan con naturalidad con el diseño, dado que las esculturas y ciertos objetos participan de una estética similar, como por ejemplo en la escultura *Royi* de Gyula Kosice (Fig. 8).

Se puede inferir que los parámetros importantes para el movimiento moderno, como la función y la naturaleza de los materiales, son medios *reales* para producir las obras y que la función y sus materiales no deben tener otra significación que su propia expresión. Estas definiciones bien pueden enrolarse en cualquier descripción de diseño de la época, análogas a las manifestaciones fundantes del pensamiento racionalista.

Declaraciones como: “Por un arte que sirva desde su esfera propia” y “Contra todo arte de elites, por un arte colectivo”, marcaron una conceptualización en dirección al diseño. “Matar la óptica dicen los surrealistas. Exaltar la óptica, decimos nosotros”. “Lo fundamental es rodear al hombre de cosas reales y no de fantasías”. “El arte concreto establece la relación directa de las cosas y no con las ficciones de las cosas” (Maldonado, 1977, p. 93). En esos momentos el diseño tendía a que la forma se definiera por la función que cumplía el artefacto.

La versión concreta del movimiento abstracto ha sido la que más ha influido en el desarrollo del diseño, en especial, el industrial y el gráfico.

Se puede afirmar que el diseño es el hijo dilecto del concretismo, no por nada el llamado “buen diseño” encarna mejor que ninguno los ideales del arte concreto. El pensamiento “la forma sigue a la función” puede parecer un tanto esquemático si se piensa como un axioma, pero puede ser visto como síntesis si se lo considera dentro del pensamiento concreto, dado que la forma tiene diferentes maneras de generarse, y la forma definida así, es una de esas maneras y lo que se pretende es que los objetos expresen para qué sirven.

Tal vez sea posible considerar al diseño como la continuidad del movimiento concreto más allá de las formas utilizadas y la manera de concebirlas. Ese arte para todos que proponían los artistas abstractos tomó cuerpo en los objetos masivos generados por el diseño industrial en este estado postindustrial en el que los objetos condicionan y determinan la estética del momento tanto o más que el propio arte.

Nuevas realidades

En 1948 se realizó en la galería Van Riel de Buenos Aires la exposición *Nuevas Realidades*, que contó con 28 participantes. Se vieron obras de Ennio Iommi y Claudio Girola con esculturas espaciales, pero también se observaron fotografías de obras de los arquitectos Eduardo Catalano, César Jannello y del estudio italiano BBPR. En esa instancia, el arquitecto Rogers, por aquel entonces director de la revista *Domus* de Italia, dictó la conferencia titulada “Ubicación del arte concreto”. En todas las obras expuestas se observa un “esquema coherente” (Perazzo, 1983, p. 96).⁷ Ese mismo año aparece la revista *Ciclo*, con diseño gráfico de Maldonado, en la que es publicada la conferencia de Rogers.

En esa época, la escultura utilizaba materiales preproducidos industrialmente: chapa metálica, aluminio, acrílico y alambres. “Se abandona el volumen y se hace valer la construcción, las transparencias, la intersección de planos. Forma y espacio se compenetran” (Perazzo, 1983, p. 92).

En 1949, Maldonado comienza a reunirse con estudiantes de arquitectura entre los que se encuentran Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Horacio Baliero, Eduardo Polledo, Jorge Grisetti, Jorge Goldemberg, Pino Sivori, Marcos Winograd y Carlos Méndez Mosquera, y entablan conversaciones sobre artes visuales, espacio y diseño industrial (Méndez Mosquera, en *Summa*, N° 15).⁸ En ese mismo año, Maldonado publica en el N° 2 del *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* un artículo sobre diseño industrial, posiblemente el primero que habla sobre el tema en la Argentina, y también allí utiliza la nueva tipografía *sans serif* (Futura) traída por él mismo al país de su viaje a Europa.

En 1951 aparece *nueva visión*, revista de cultura visual de la que se publicaron nueve números entre 1951 y 1957, dirigida por Tomás Maldonado y con la colaboración de Alfredo Hlito, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Grisetti y Carlos Méndez Mosquera, entre otros. La revista se convierte en el órgano teórico y de difusión de las ideas del arte concreto, de la nueva arquitectura y de la “Buena Forma” (el *Good Design* o la *Güte Form*), bajo los auspicios de las concepciones de Max Bill y los concretos europeos.

El N° 1 de *nueva visión* tiene diseño gráfico de Hlito, pero a partir del N° 2 se cambia por una estructura de diseño realizada por Tomás Maldonado, muy emparentada con las concepciones formales organizativas del arte concreto.

Es posible trazar una evolución del diseño gráfico de las publicaciones mencionadas que permita analizar los cambios y las relaciones con los movimientos artísticos. Para la tapa del N° 1 de *Arturo*, Tomás Maldonado realiza una ilustración emparentada con la abstracción expresionista y, aunque en 1941 ilustra el libro *Tratado del amor*, poemas de Elías Piterbarg, ya con viñetas de corte concreto, en ambos casos las realizaciones permanecen dentro del campo de la ilustración. En *Ciclo* (Fig. 9) y en *nueva visión*, la concepción de las tapas ya participa de un criterio constructivo en términos formales y de corte funcional respecto de la comunicación, razón por la cual se pueden encuadrar estas producciones en el ámbito del diseño gráfico. La tapa es tratada como plano compositivo equilibrado, sin tensiones, en el que se reconocen con claridad el título, el sumario, los temas, la fecha, etcétera.

El diseño gráfico de *nueva visión*, si bien ha sido interpretado como tardío en su aparición y de poca influencia en la modernidad argentina (Crispiani, 1997), tiene una innegable incidencia en el diseño gráfico argentino.

En los años 30, revistas como *Nuestra Arquitectura*, entre otras, ya utilizaban los principios de la gráfica suiza. No obstante, si bien se puede reconocer que el concepto de tapa de *Nuestra Arquitectura* respondía a las características del momento gráfico, el contenido interior del texto está comprometido en demasía con la necesidad de la publicidad de esos momentos, lo que hace que estas piezas no tengan interés para el concepto del diseño gráfico. Por el contrario, *nueva visión* estaba comprometida con las propuestas del arte concreto como lo había expresado en sus manifestaciones, no solo en su diagramación sino también en sus avisos y en sus textos.

Teniendo en cuenta que la imagen en tapas desde el N° 2 de *nueva visión* se asemejaba a la concepción de *Ciclo* (en razón de haber nacido del mismo cuño), cabe reconocer que uno de los conceptos gráficos clásicos, el de diagramación libre, es reemplazado en este caso



Figura 6: Portada de la revista *Arturo*. Fuente: <http://petalo-arte.blogspot.com.ar/2010/04/tomas-maldonado-disenador-pintor.html>.



Figura 7: Portada de la Revista *Arte Concreto-Invención*. Fuente: <http://www.delinfinitearte.com.ar/muestras/detalle.php?id=16#>.

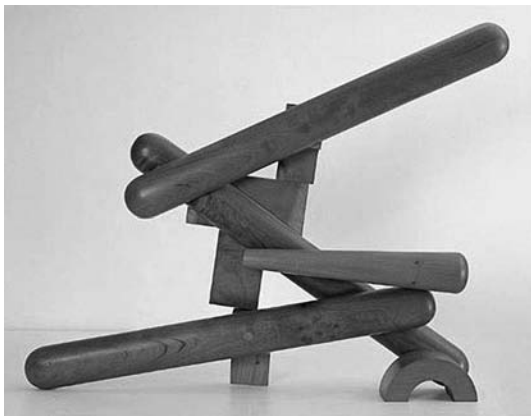


Figura 8: *Roiy*. Escultura de Gyula Kosice (1944). Fuente: <http://blogs.infobae.com/bellas-arte/2012/12/11/lo-que-me-estuvo-pasando-en-buenos-aires-la-aventura-abstracta/>.

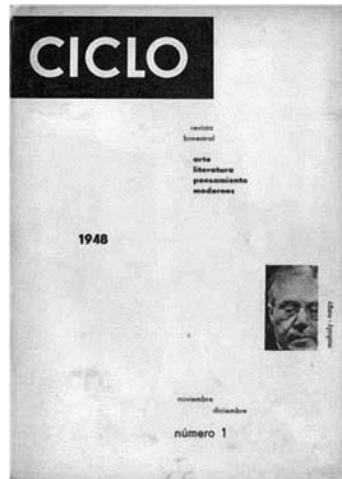


Figura 9: Portada de la revista *Ciclo*. Fuente: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/arte/tomas-maldonado-y-el-desarrollo-de-los-disenos-en-argentina/>.



Figura 10: Portada de *nueva visión*. Fuente: <http://thisisdisplay.tumblr.com/post/40228471857/founded-in-1951-by-tomas-maldonado-nueva-vision>.



Figura 11: Logotipo para la firma Comte diseñado por Carlos Méndez Mosquera.

por la incorporación de una grilla virtual, en pos de un criterio de equilibrio visual. También es nuevo el sentido de color pleno como un sistema de reconocimiento de mayor identidad gráfica en el sentido de diagramas interiores y, muy especialmente en el N° 4, la innovación en cuanto al sangrado de las columnas. Ya no se comienza con un cuadratín en blanco, sino que se margina a la derecha el último renglón de la frase, lo que permite un blanco más dinámico y sintético en la página, que pueden tener una, dos o tres columnas, siempre combinadas con equilibrados blancos y priorizando la legibilidad.

La tapa no solo tiene una buena composición gráfica en términos visuales, sino que desde lo comunicacional aporta conceptos fuertes de claridad; la numeración, el nombre de la revista y la editorial se alinean a la derecha; al centro, el sumario y la fecha, y a la izquierda, la procedencia y la orientación temática. Incluso la contratapa está diseñada del mismo color de la tapa para lograr unidad visual, aportando la información complementaria, como el precio y la imprenta (Fig. 10).

El diseño de mobiliario en la Argentina

Un caso importante en el desarrollo del mobiliario moderno en Buenos Aires fue el llevado a cabo por Nordiska, empresa de origen sueco que se instala en el país, trayendo su sucursal de Moscú en los años 20, y contratando en su *staff* a un decorador francés, Pierre Groisil, egresado de Beaux Arts de París. Con el correr de los años, la empresa va cambiando su orientación hacia lo moderno, alejándose de los estilos tradicionales y con cierta vinculación al Art Decó. Su edificio fue proyectado por el ingeniero Antonio Ubaldo Vilar, y ya en los 40 los modelos de mobiliario estaban acordes con las tendencias del momento.

El caso de la firma fabricante de muebles Comte es emblemático. Gestada por Ignacio Pirovano, conocedor del arte y entusiasta de las vanguardias, fue coleccionista de obras de Vantongerloo y propició, alrededor de los años 40, como miembro de la Comisión Nacional de Cultura, la creación de un museo de “la buena forma” con la colaboración de Horacio Baliero y Juan Manuel Borthagaray, que luego devino en el Museo de Arte Decorativo.

La empresa Comte encaró varias orientaciones. Por un lado, producía los aviones en madera Deledele. Simultáneamente, realizaba en 1936 todo el equipamiento del hotel Llao Llao en Bariloche, proyecto del arquitecto Alejandro Bustillo. Y a nivel de productos, trajo al país el sistema modular *Mendivil*, que servía para realizar equipamientos a partir de planos y elementos de conexión, logrando un objeto neutro de uso variado, no estilístico, con crecimiento y flexibilidad como resultado de los aportes del diseño contemporáneo. También era anunciante en la revista *nueva visión* y la empresa tenía un logotipo diseñado por Méndez Mosquera (Fig. 11).

En el hotel Llao Llao, Bustillo propuso una serie de asientos y conjuntos de dormitorio a base de fuertes secciones, retomando datos formales anecdóticos, como el uso del cuero de ciervo, de Aberdeen Angus o de potrillo en las sillas, que generaba una imaginería vinculada a la búsqueda de un estilo rústico nacional (Levisman de Clusellas, 1992, p. 10).

También gracias a Comte se conoció la obra de un gran decorador francés venido a la Argentina: Jean Michel Frank, quien colaboró en ciertos diseños del Llao Llao. Frank era un participante de las vanguardias francesas y en algunos de sus modelos, como el *sillón Elefante* para el hotel, se percibe un manejo de las formas con una contundencia visual

que lo aleja de cualquier estilismo o neoestilo. La incidencia de Frank en el mundo de la decoración fue importante, pero contraria a las propuestas de los grupos abstractos, que venían de la arquitectura y que transfirieron su impronta entre los objetos del equipamiento. Aquí es donde se empieza a separar la decoración como algo que se incorpora al espacio arquitectónico específico del diseño de productos que pueden ser utilizados en distintas ambientaciones.

Muchos de los estudiantes de arquitectura (de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA), entre los que se encontraban Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti, Eduardo Polledo, Francisco Bullrich y Gerardo Clusellas, se reunieron para formar el grupo oam (definido por ellos, así, en minúscula: Organización de Arquitectura Moderna) en la década de 1950 en el mismo edificio donde estaba la editorial *nueva visión*. Allí desarrollaron, produjeron o representaron piezas de mobiliario de su grupo y la silla W de César Jannello, que pueden interpretarse como representativos de los postulados del movimiento concreto.

Es interesante analizar las obras de diseño de mobiliario propuestas por el grupo oam, que si bien estaban publicadas en avisos con anterioridad, se presentaron orgánicamente en *nueva visión*, N° 7, en un artículo firmado por Horacio Baliero titulado “Muebles de diseño argentino”, en el que se postulan los criterios que deberían prevalecer en el diseño producido en Argentina. En el artículo no se hace ninguna apología a una imaginería nacional, regional, histórico-cultural, etc.; no se apela tampoco a un arte aplicado con mirada indoamericana como lo había planteado Torres García, sino que se propone la práctica del diseño desde una concepción universalista. Aunque el escrito no hace una referencia concreta, este despojo conceptual respecto de las simbologías y tradiciones mantiene vínculos con los postulados del arte concreto. El texto menciona el BKF, piezas de Amancio Williams, de Jannello y de miembros del grupo, como Clusellas y Baliero.

Cabe destacar la inclusión de un sillón de Amancio Williams –arquitecto reconocido como un maestro de la Arquitectura Moderna–, denominado “Una versión moderna de un modelo popular”, basado en el *Safari* –asiento africano– que había sido desarrollado por Kaare Klint en Dinamarca en 1935, pero que Williams reformula en 1943, mejorando sus cualidades formales. En este sillón el autor refleja una validación estética de la pieza por sobre ciertos condicionantes constructivos; la forma ahusada de sus patas, la calidad visual del cuero al cromo elegido y la voluntad con que están puestas las cinchas, demuestran la mano de un maestro en la configuración de un objeto.

Gerardo Clusellas fue el integrante del grupo que más se ocupó del diseño de muebles entre todos sus colegas de oam y, aunque le interesaba el rigor de las resoluciones de los productos en el plano técnico, ergonómico y formal, es posible percibir que su obra se encuentra fuertemente emparentada con los postulados del movimiento moderno, con el cuño del constructivismo. Su silla *Anticorodal* (Fig. 12) inaugura una morfología estructural constructiva y por su lógica formal se convirtió en un paradigma de las sillas metálicas de los años 50. En los dibujos y bocetos para sus objetos se evidencia desde el punto de vista gráfico la estructura concreta. El sentido formal de la estructura de sus sillas se presentaba como una composición constructiva debido a la claridad de las pautas. En el sillón *Pampinini* (Fig. 13), la articulación entre la lámina de asiento-respaldo y la estructura lineal de la base permiten visualizar una síntesis tal que se podría obviar su función y comprenderla como una composición abstracta.

Con respecto a la obra de Horacio Baliero, pueden analizarse dos piezas interesantes que realizó en distintas épocas pero con un mismo sentido. Una es el *Sillón de mimbre* (Fig. 14) que aparece en *nueva visión*, N° 7, en el que se observa como concepto el análisis de las diversas posiciones del sentarse para obtener el máximo confort del usuario. Así, las curvas contenedoras preanuncian la comodidad y la libertad de movimiento para el cuerpo, y el gran respaldo, por su lado, permite apoyar los brazos en él. Desde el punto de vista formal, la estructura se arma en el juego espacial de círculos que van interceptándose, expresando una geometría que encuentra en este modelo la mejor síntesis. Aparecen tres pares de círculos: el primero tangente en el respaldo, otro interceptándose en los transversales y el otro en paralelo en el asiento. Este juego da la estructura espacial que permite generar concavidades, superficies y líneas con un exultante equilibrio. No es una composición concreta llevada al espacio que casualmente tiene uso; por el contrario, comienza como silla, como artefacto de confort, al servicio del usuario, y culmina como una construcción espacial.

El otro modelo bocetado en esos años y desarrollado por Stilka recién en 1970 es el *sillón Madrid*. (Fig. 15) En él, Baliero también trabajó con círculos en el espacio: uno que determina la zona para sentarse, otro que lo vincula a la base y el último de apoyo en el piso. Estos dos asientos con articulaciones espaciales de círculos remiten a un concepto de proyecto que utiliza los argumentos de la geometría concreta en los elementos compositivos y constructivos del modelo.

En el trabajo de Baliero junto a Justo Solsona, el *sillón de oficina*, se percibe una intención de articular el sillón a partir de dos láminas que se encuentran en el brazo, como un pasaje de la posición de lámina horizontal a lámina vertical, a la manera de los característicos juegos de cintas en el espacio que practicaron artistas como Max Bill. Estas acciones permiten imaginar una influencia en la concepción plástica del modelo, sin por ello dejar de mantener la tipología de ese objeto.

En 1946, el arquitecto César Jannello diseñó la *silla W*, la más lograda de las variaciones que desarrolló. Mientras que la versión anterior (Fig. 16) es una estructura continua de tres patas, lo que la hace un poco inestable, la versión definitiva pasa a ser de cuatro patas y el respaldo curvado contiene en su espesor los extremos de la barra, que funciona como llave de la estructura continua y le da rigidez al conjunto sin necesidad de soldaduras (Fig. 17). Tiene la particularidad de ser flexible en su respaldo, y la continuidad y la manera de apoyarse del asiento la convierte en una estructura espacial muy rica en posibilidades para el recorrido visual, rompiendo con el canon de proyectar una silla desde su vista lateral, marcando un ritmo generativo sin perder la simetría y con una gran elegancia.

En otra versión, desarrollada en 1950, la estructura vuelve a ordenarse en lados paralelos, en mayor sintonía con lo aceptado por el mercado, pero se aleja de la cualidad espacial de la versión anterior en la que la calidad de proporciones le otorgaba una característica particular al no dejar de ser una silla en tanto objeto tipológicamente reconocible, pero participando de los lineamientos estilísticos formales de la escultura de ese momento, en afinidad con los miembros del grupo concreto. La diferencia entre los escultores y el diseñador consistió en producir, por parte de este último, un objeto de uso claramente definido, pero perteneciente por derecho propio al universo estético, es decir, no se hizo una escultura para sentarse sino una silla que puede admirarse como una escultura.

Si bien la incidencia de oam en el mobiliario argentino es importante, no tuvo la presencia en los medios como otras empresas posteriores, como Six o Harpa. Estas nuevas empre-

sas corrigieron uno de los problemas claves de oam: sus dificultades para insertarse en el mercado. Este problema no estaba dado por el supuesto elitismo en el diseño, sino por los criterios de comercialización, ya que la oam no tuvo un local de ventas y solo publicitaba en la revista *nueva visión*.

En 1953 se constituye Harpa, el grupo integrado por los arquitectos Jorge Ferrari, Hardoy, Eduardo Aubone, Jorge Rey Pastor y Leonardo Aizemberg (sus iniciales le dan el nombre), al que se agrega, en 1954, el arquitecto Carlos Méndez Mosquera.

Las piezas de mobiliario de Harpa participan, en lo conceptual, de los lineamientos del arte concreto, trasladando estos conceptos a los hechos. Lo formal se caracteriza por poner en valor el rigor de las secciones, la claridad constructiva y la lectura de las leyes de configuración del objeto. Así, Rey Pastor define al asiento 500, como “[...] una especulación de las leyes generativas [y] de todas ellas, las curvas, las formas curvilíneas de generación geométrica, no arbitrarias sino derivadas de la forma más fuerte, el círculo” (Rey Pastor, 1963, p. 177).

Su lámpara de ónix apela a la estructura morfológica del cubo generado por sus caras, constituyéndose en una síntesis de la concepción constructiva de un objeto.

A fines de los 50 se configura la empresa Six, formada por los integrantes de Urbis, estudio de arquitectura y urbanismo de los arquitectos Juan Kurchan, José Bacigalupo, Jorge Riopedre, Alfredo Guidali y Néstor Ugarte. En su local de la calle Santa Fe desarrollaron un mobiliario de características funcionales y con una tipología que hacía referencia al imaginario concreto. Así, todos los proyectos de la línea 1000, resueltos con perfiles metálicos y placas de multilaminado, modulares y con crecimiento, responden a los lineamientos teóricos conceptuales constructivos.

En este punto (finales de los 50) comienza a declinar la influencia del pensamiento abstracto en la configuración de los objetos en el mobiliario. No obstante, varios modelos posteriores de Leonardo Aizemberg y otros diseñadores retomaron el concepto de los lenguajes formales constructivos para la realización de sus propuestas. En los años 70, ya desaparecido Harpa, Aizemberg realizó una serie de banqueta, silla y silloncito sobre la base del triedro Red Blue, cambiando la escala y la sección pero reteniendo la síntesis constructiva de la estructura. La línea seguida por el BKF, Jannello, Six y Harpa fue, desde el punto de vista de coherencia con sus postulados, más importante que la línea que desde otras empresas orientaron al diseño argentino, ya que su influencia se sintió en los futuros proyectistas, que a su vez influyeron en el mercado.

Un significativo asiento posterior es el *sillón Cinta* (Fig. 18) del diseñador Alberto Churba, diseñado en 1970, construido mediante una simple lámina cortada y articulada en el espacio que constituye el sillón en sí, ofreciendo una claridad en la lectura de sus partes –respaldo, brazos, asiento– que recupera en su génesis ciertas piezas de Rietveld.

Este diseño participa de modo similar en el espacio, pero se actualiza formalmente, mientras que una de sus versiones también produce una relación con el movimiento concreto desde el material: el acrílico transparente utilizado de manera reiterada por los concretos y los Madí (como los artistas Ennio Iomi o Gyula Kosice).

Al realizar el análisis de las piezas de mobiliario, en especial de las décadas del 40 y el 50, emergidas de la creatividad de los grupos vinculados directamente a los participantes del movimiento abstracto, se ha querido poner en evidencia las influencias que este movimiento tuvo en el ambiente argentino del diseño. Sin embargo, esta lectura puede presuponer que estos grupos tenían una empatía total con los teóricos o con las teorías del grupo concreto y



Figura 12 (izquierda): *Silla Anticorodal*. Diseño de Gerardo Clusellas. Fuente: http://www.dos26.com/silla_anticorodal_clusellas.html. Figura 13 (derecha): *Sillón Pampanini*. Diseño de Gerardo Clusellas. Fuente: <http://dos26.tiendanube.com/productos/silla-pampanini/>.



Figura 14 (izquierda): *Sillón de mimbre*. Diseño de Horacio Baliero. Fuente: http://www.dos26.com/sillon_mimbre_baliero.html. Figura 15 (derecha): *Sillón Madrid*. Diseño de Horacio Baliero. Fuente: http://faunaweb.com.ar/images/productos/sillones/grandes/30_madrid.jpg.

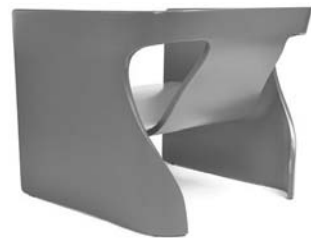


Figura 16 (izquierda): *Silla W* (tres patas). Diseño de César Jannello. Fuente: http://arq.clarin.com/disenio/iconovigente_0_608339386.html. Figura 17 (centro): *Silla W* (cuatro patas). Diseño de César Jannello. Fuente: <http://weblogs.clarin.com/itinerarte/files/2011/11/silla-w-4-retro.jpg>. Figura 18 (derecha): *Sillón Cinta*. Diseño de Alberto Churba. Fuente: http://www.dos26.com/images/productos/sillon_cinta_01.jpg.

es necesario aclarar que esto no fue exactamente así. Si bien se conocían y coincidían en los conceptos, no se podría afirmar la existencia de una conjunción o de intenciones de integración como la de los constructivistas rusos o neoplasticistas holandeses. Sí se puede afirmar que las intenciones de los diseñadores representaban fielmente los lineamientos del pensamiento concreto: síntesis constructiva, calidad de lectura, fuerte esteticismo, armonía formal entre las partes y el todo, y la oposición a la re-presentación, la significación o el simbolismo, al generar propuestas con sus propias leyes. Pero los artistas se expresaban con manifiestos y obras y los diseñadores con la intención de insertarse en el medio de la producción, que es el principio del Diseño Industrial. No era solamente por una cuestión económico-productiva, sino también por la función social que debía cumplir el diseñador en tanto productor de objetos; principios que ya estaban en los manifiestos concretos y que se trasladaron a las prácticas del Diseño.

NOTAS

1 "1º [...] el funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica; 2º [...] la libertad completa que ha permitido [...] a la pintura [...] llegar al surrealismo [...] no ha sido comprendida por el arquitecto dudoso de su formación [...] 8º [...] el arquitecto [...] falto de un verdadero concepto artístico, se ha separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas [...] la integración plástica con la pintura y la escultura, [...] este es el camino trazado a nuestra acción" (Manifiesto Austral, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junio de 1939).

2 Se le atribuye a Antonio Bonet la relación del grupo con el surrealismo, por el conocimiento de la obra de sus compatriotas Miró, Gaudí, Buñuel, y también por la relación que él tuvo con los primeros freudianos de la Argentina (Liemur, Francisco "Arquitectura moderna, el grupo Austral", SCA, N° 172, Buenos Aires).

3 La empresa Paolo Viganó de Trípoli (a la sazón colonia italiana) presentó en la exposición una silla de origen inglés. Su creador, Joseph Fenbey, la patentó en 1859, luego la utilizó el ejército colonial inglés y cuando la colonia pasó a ser italiana es llamada "Trípolina". Esta silla es analizada con profundidad por Peter Blake en "Una silla muy significativa", donde la denomina "pre-Hardoy" (*Arquitectura Plus*, mayo de 1993). Si bien todo hace suponer que los autores del BKF conocieron la Trípolina (en la comisión ejecutiva de la exposición estaban el Arq. M. Cappagli y Jorge Hardoy, ambos profesionales conocidos de los autores), la exposición fue pública e importante. Es de hacer notar que en conversaciones tenidas con el Arq. Bonet y el Arq. Ferrari Hardoy muchos años después ninguno reconoció esa influencia (Catálogo de Exposición de Artesanía Italiana, Bellas Artes, Buenos Aires, 1938).

4 El asiento *Austral*, luego llamado objetivamente BKF. En Europa se lo denominó "AA" por *d'aujourd'hui*, pero también semánticamente "*Butterfly*" (mariposa) y "silla murciélago".

5 En relación a la revista *Arturo*, véase Perazzo, Nelly (1983), *El arte concreto en la Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires.

6 "La era artística de ficción representativa toca a su fin" se refiere a "las exigencias estéticas del hombre nuevo" y profetiza "la estética científica reemplaza a la [...] estética especulativa idealista". (Tomás Maldonado, 1977, *Vanguardia y racionalidad. Manifiesto invencionista*, Barcelona, G. Gili).

7 Méndez Mosquera, Carlos, Revista *Summa*, N° 15. Citado por Nelly Perazzo (1983, p. 96).

8 "J. M. Borthagaray, F. Bullrich, H. Baliero, E. Polledo, J. Grisetti, J. Goldemberg, P. Sivori, M. Winograd y C. Méndez Mosquera" (Méndez Mosquera, Carlos, Revista *Summa*, N° 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Arquitectura Plus*, mayo de 1993.
- Barnitz, J. (1991). El Taller Torres García. Madrid, España: separata de *La escuela del Sur*. Catálogo de exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- Borges, J. L. (1960). "Kafka y sus predecesores". En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Buzio de Torres, C. (1991). *La Escuela del Sur*. Madrid, España: Catálogo de exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, p. 67.
- *Catálogo de Exposición de Artesanía Italiana* (1938). Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.

- Crispiani, A. (1997). Belleza e invención. *Block, Revista de Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, N° 1, agosto, p. 61. Buenos Aires, Argentina: Centro de estudios de Arquitectura Contemporánea. Universidad Torcuato Di Tella.
- Kosice, G. (1982). *Arte Madí*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Levisman de Clusellas, M. (1992). The Bariloche Style. *The Journal Decorative and Propaganda Arts*, N° 18.
- Liernur, F. (1994). Arquitectura moderna, el grupo Austral. *Revista SCA*, N° 172, Buenos Aires.
- Maldonado, T. (1977). *Vanguardia y racionalidad, Escritos 1946-1974*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- ----- (1997). En Perazzo, N, y C. A. Méndez Mosquera (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Manifiesto Austral. *Revista Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina, junio de 1939.
- Méndez Mosquera, C. (1968). 20 años de diseño gráfico en la República Argentina. *Summa*, N° 15.
- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Perazzo, N. y C. A. Méndez Mosquera (1997). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Piterbarg, Elias, Bazán Armando, Maldonado Tomás. (1944). *Tratado del amor*. Buenos Aires: Cenit Buenos Aires.
- Rey Pastor, J. (1963). Diseño de muebles contemporáneos argentinos. *Summa*, N° 2.
- Torres García, J. (1936). Segunda época de "Cercle et Carré" Fundada en París. *Círculo y Cuadrado. Segunda Época*. N° 1. Montevideo.
- Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992). *La Escuela del Sur*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Acosta, W. (1947). *Vivienda y ciudad: problemas de arquitectura contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Anaconda.
- ----- (1987). *Vivienda y clima*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión
- ----- (2012). *La arquitectura como instrumento biológico y el proyecto de Villa Maciel*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Ballent, A. (1995). *El diálogo de los antípodas. Los CIAM y América Latina: refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la FADU-UBA.
- Blanco, R. (2003). *Sillas argentinas*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Argentina.
- ----- (2006). *Crónicas del diseño industrial en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones FADU.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Quilmes y Prometeo Editores.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas Visiones*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Gaite, A. (2007). *Wladimiro Acosta. Textos, proyectos y obras. Testimonios sobre el maestro*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gradowczyk, M. (1985). Joaquín Torres García. *Colecciones Artísticas de América*, N° 1. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca, P. (2010). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes y Prometeo, Colección Las ciudades y las Ideas.
- Moller, R. (1963). Crónicas del diseño industrial en Argentina. *Summa*, N° 2.
- *Revista nueva visión*, N° 1-9 (1951-1957). Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.
- Rodríguez, E. B. (1960). *Del surrealismo a la abstracción*, en 150 años de arte argentino. Buenos Aires, Argentina: Catálogo de la Exposición del Sesquicentenario.

Ricardo Blanco

Doctor de la UBA, Área Diseño Industrial. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor Emérito en la FADU-UBA. Se destaca su participación en la creación de la Carrera de Diseño Industrial (UBA) y su dirección durante veinte años, así como la creación de las carreras de Posgrado Diseño de Mobiliario y Diseño de Productos para la Arquitectura (FADU-UBA), siendo director de ambas. Profesor de Diseño Industrial en las universidades

nacionales de La Plata, Mar del Plata, Cuyo, Córdoba, San Juan, Santa Fe y Nordeste. Miembro de la Comisión de Doctorado en Ciencias del Diseño en la Universidad Nacional de Córdoba y de FADU-UBA. En el campo profesional, realizó el equipamiento de la Biblioteca Nacional, de hospitales y escuelas municipales. Obtuvo las siguientes distinciones: Premios *Konex de Platino 2002*, "*A la Trayectoria*" en Puro Diseño 2004 y Presentes 2004; jurado en las Bienales de Quito y de Diseño Brasileño. Curador General de la Colección de diseño del MAMBA. Publicaciones destacadas: *Sillopatía*, también editado en Italia; *La silla, ese objeto del diseño*; *Cátedra Blanco, 20 años*; *Crónicas del diseño industrial argentino*; el capítulo "Diseño Industrial en Argentina", para la *Historia general del Arte en Argentina* (ANBA) y *Diseño Industrial argentino*, de Ed. Franz Viegener.

Carrera de Especialización en Diseño de Mobiliario (DIMO) Secretaria de Posgrado
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires
Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

riblan@fadu.uba