

IDAS Y VENIDAS DE LA ESTÉTICA MATERIALISTA: ALGUNAS DILUCIDACIONES POLÍTICAS E HISTÓRICAS A PARTIR DE LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y TEÓRICA DE TOMÁS MALDONADO

Ana Contursi
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
ana_contursi@yahoo.com.ar

Palabras clave: arte – industria – producción cultural – modelos organizativos.

Introducción

Tras las sucesivas crisis y fracasos de las prácticas artísticas orientadas por una concepción política que hoy se ve desde diferentes perspectivas como problemática, resulta interesante la dilucidación de los presupuestos y las premisas que constituyeron el sustrato de algunos movimientos cuyos programas intentaban ligar el arte a la política y, con ello, a la vida. A partir de la segunda posguerra, la lógica de las vanguardias artísticas argentinas responde, en general, a planteos surgidos de la racionalidad política de la militancia marxista internacional. Esta traspelación entre campos de actividad y entre fronteras geopolíticas, con sus aciertos y desatinos, dio como resultado no solo un importante acervo de arte nacional (concretismo, invencionismo, madí, nuevo realismo, conceptualismo, etc.), sino también la apertura, dentro del campo artístico, de un espacio primero de réplica y apropiación inmediata, pero luego de crítica y reelaboración que llevó, sin exageraciones, a que el campo de la reflexión en arte (la estética, la filosofía y la historia del arte) tuviera mucho que pensar y que decir sobre la praxis política y sus vínculos con la práctica artística. Es en estas coordenadas que la figura del pensador argentino (y es en estos dos últimos aspectos que se lo rescata aquí) Tomás Maldonado, referente actual e internacional del diseño y otrora militante comunista y artista de vanguardia, fundador del Invencionismo, cobra especial relevancia. En esta empresa, la trayectoria de Maldonado se vuelve testigo y testimonio de la transformación del paradigma político-crítico de las vanguardias históricas y de los marcos de pensamiento y práctica artística que ligaron el desarrollo de los primeros dos tercios del siglo XX a las exigencias del programa moderno en su versión más dogmática e idealista. El presente escrito forma parte de la investigación llevada a cabo para la elaboración de una tesis de grado, en la opción por el título de Licenciatura en Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP). Se trata del fragmento final del proceso investigativo, tras una primera parte donde se realiza un acercamiento crítico a la tradición marxista clásica, y tras una segunda parte donde se estudia la posible correlación entre el marxismo y una estética materialista derivada de sus bases teóricas, en el marco de un fenómeno general de réplica y aplicación de dicho paradigma en el caso específico de la actividad de Maldonado, sobre todo en los movimientos de vanguardia del concretismo y el invencionismo a partir de los 40's. Esta tercera parte de la investigación se ocupa, en cambio, de dar cuenta de la culminación de ese proceso de transformación del paradigma crítico materialista a través de las idas y venidas teóricas y prácticas del trabajo de Maldonado, gracias a su acercamiento al campo del diseño industrial, primero en vínculo con la escuela alemana de arte y oficios de ULM y luego en asociación con el mundo de la industria cultural contemporánea y sus variantes organizativas.

Virajes críticos en ciernes: apertura del horizonte político-cultural hacia el diseño y su confluencia de arte y oficios en la industria cultural

A partir de la década del 50 y de manera progresiva, el itinerario de Tomás Maldonado describe un viraje crítico y programático que no estará exento de tensiones e idas y venidas entre un viejo y un nuevo paradigma en vías de consolidación. En 1951 se publica el N° 1 de la revista Nueva Visión, fundada por Maldonado, Alfredo Hlito, Carlos A. Méndez Mosquera y dirigida por el primero hasta 1954. El Comité de Redacción fue integrado por Borthagaray, Bullrich, Grisetti, Goldemberg, sumándose luego Baliero, Hlito, Bayley¹. Esta publicación inaugura una afirmación no solo del cambio en el paradigma crítico-teórico de la vanguardia, sino que representa también la cristalización temprana de los logros más interesantes del modernismo internacional en Argentina. Una apertura desde la plástica hacia un horizonte cultural más abarcativo que incluía no solo la arquitectura, sino el diseño gráfico y la tipografía, se despliega en este emprendimiento editorial, considerado como bisagra para la historia del diseño en nuestro país. La imaginaria doctrinaria de izquierda deja lugar a una perspectiva racionalista basada en el rigor científico que ayudará al desarrollo de una crítica sustancial acerca de las relaciones entre arte y sociedad, con correlato en el reconocimiento de la necesidad de un cambio sustancial, tanto en la teoría como en la práctica

En su primer número, encontramos el artículo de Maldonado “Actualidad y porvenir del arte concreto”, en el que el teórico-artista iniciará un camino explícito de autocritica respecto de la lógica vanguardista que lo irá ligando a otros fundamentos teóricos y a corrientes artísticas poco visitadas hasta el momento. En un pequeño prologo incluido en *Vanguardia y racionalidad*² Maldonado comenta las razones de aquellas reflexiones del 51:

Este texto representa un intento –por lo demás no logrado- de huir de una manera de teorizar meramente retórica, literaria; es decir, poco rigurosa, y que siempre ha sido típica de la vanguardia histórica; y a la vez, un intento –tampoco logrado- de preservar la ilusión del que el arte concreto era capaz de incidir subversivamente en la realidad social, de cambiar la vida mediante unas “ideas que se inculcan sutilmente en el espectador”. (...) La esperanza – con argumentos realmente poco convincentes- de que un día el arte concreto conseguiría colmar el abismo que lo separa del pueblo³.

El dogmatismo y la ausencia de rigurosidad en el programa de vanguardia, además de un posicionamiento que podríamos vincular, con Rancière⁴ con la construcción y defensa de una estética de los efectos (ese afán de “inculcar ideas en el espectador”, autoritarismo pedagógico), son los blancos claros sobre los que dispara ahora Maldonado, pero ya en aquel artículo de 1951 se iniciaba una contundente revisión de principios cuando, por ejemplo, decía respecto de las “viejas modalidades teóricas de vanguardia”: “ya no son formas de subversión o de diseño como eran antes, sino de conservación; ya no son

¹ Devalle, V. (2010). “Nueva visión (nv): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad”, *Revista LIS - Letra-Imagen-Sonido - Ciudad Mediatizada*, Año 3, N° 5, Mar-Jun de 2010, Buenos Aires, UBACyT, Cs. de la Comunicación, FCS, UBA.

² Maldonado, T. (1955). “Max Bill”, en *Vanguardia y racionalidad Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona: Ed. G. G.

³ Maldonado, T. (1955). “Max Bill”, en *Vanguardia y racionalidad Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona: Ed. G. G., p.41

⁴ Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

formas de coraje, sino de conformismo fácil.”⁵ Pero la crítica abre obviamente problemas y preguntas, pues deja un vacío que hay que llenar con nuevas tesis, pero ante todo, incógnitas: “Pero ¿cuál puede ser la actitud de los artistas concretos frente a esta crisis evidente de la primitiva patria mística del arte de vanguardia? ¿Acaso insistir en los artificios retóricos de una realidad que sospechamos desvitalizada? ¿Acaso declararnos hostiles a todo pensamiento teórico, adoptando una especie de oscurantismo, y recogernos en el mundo del hacer, sin pensar?”⁶

Sin embargo, un resabio anti-dialéctico aún impulsa a Maldonado a querer eliminar las contradicciones, como si eso fuera posible, y así llegar a una verdad unívoca:

Este es el camino que nos señala la tradición racionalista del arte concreto. (...) El secreto del difícil y antiguo oficio de ver claro. (...) En una palabra, hemos de superar de una vez y para siempre la contradicción flagrante que todavía existe entre nuestra manera de inventar el arte y nuestra manera de explicarlo. Que nuestras teorías sean coherentes con la probidad de espíritu que siempre ha existido en nuestras obras⁷.

Un afán hegeliano que busca la correspondencia armónica entre espíritu y materia, al modo visto en los clásicos, cuando justamente vimos que la liberación moderna consiste en dar lugar a cierto desorden, a un caos y dualismo inherentes a la vida, recorre estas palabras, aunque ahora el tono dogmático ha dejado lugar a uno democrático:

Cada período histórico se ha diferenciado del precedente por una manera distinta de “limitar al hombre”, de prohibirle el acceso a unos bienes (o recursos) que le pertenecían; gracias a estas maneras diferentes de empobrecer, de desrealizar –como se dice a partir de Hegel- la condición humana. (...) no hay duda de que nuestra tarea esencial es extender y difundir la cultura⁸.

La tensión entre un imaginario anti-dialéctico y una nueva forma de ver se hace patente en este texto. Maldonado define luego al arte concreto como un método, no cualquiera, sino “el mejor método para realizar un arte real y no mistificado”, volviendo así a dar lugar a una distinción jerárquica que no le permite ver sus propios descubrimientos: no es en la democratización para el consumo y el disfrute de las formas y los colores del arte, ni siquiera de sus ideas, donde se encuentra el punto fuerte de la modernidad, sino en la posibilidad de la liberación de las relaciones entre esas formas y los múltiples sentidos y actores disponibles, existentes ya o por crear, para asociarse a ellas; esto es lo que Jacques Rancière renombra, para dar una cuenta más cabal de lo que constituye al fenómeno moderno en el arte, como su régimen estético⁹. La coexistencia de subjetividades y su concomitante variedad de hechos y verdades implica el estallido de la antigua distribución de lugares exclusivos y comunes, y de voces habilitadas para definir los objetos propios y las materialidades de esos sitios. Por otro lado, al ver al arte concreto como la consecuencia lógica de los postulados más avanzados de la revolución

⁵ Maldonado, T. (1955). “Max Bill”, en *Vanguardia y racionalidad* Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974, Barcelona: Ed. G. G.

⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial; (2011) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

cubista”, cuando allí se intentaba la representación de lo esencial, como en el purismo, descartando así lo efímero y aparente, la liberación de las formas es vista equívocamente (solo) como un camino hacia la auto-referencialidad, interpretación sesgada y ya legendaria de la parcialidad historicista greenbergiana. La idea de que un “absoluto representativo” (la representación cubista de las esencias) condujo a un “absoluto pictórico” (el abandono de la representación y, por ello, creación de mayor estatus) en el post-cubismo de los constructivistas rusos, el neoplasticismo holandés, el purismo francés, húngaro, suizo y alemán, hace caer nuevamente en la falacia formalista de un arte sin contenido, de un arte autónomo, quiérase o no con ello acompañar la revolución socialista o al mercado del arte internacionalizado. Pero el contrapunto entre una y otra perspectiva (la que se liga a esquemas evolucionistas, deterministas y jerarquizantes y la que asume las particularidades democráticas de lo contingente e igualitario en el régimen estético moderno) es la clave de este momento teórico de Maldonado, lo cual puede verse claramente, si es que hacen falta más ejemplos, cuando afirma, luego de aquellas declaraciones acerca de los “absolutos”: “No existe el arte puramente formal ni el arte puramente esteticista. La pura esteticidad es imposible. La esteticidad lleva infusa en sus articulaciones más recónditas una eticidad, alguna eticidad. Porque el quehacer artístico – como cualquier otro- equivale a tomar partido, no solo en relación a unos valores determinados –por ejemplo, estéticos- sino a todos los valores y a todas las realidades posibles”¹⁰.

Esta vinculación inherente de estética y ética puede reconducirnos a la idea foucaultiana de una política de la interpretación¹¹, ya que la interpretación, en tanto productora de relatos, es siempre representativa y ficcional, en el sentido de que se instala como constructo y como intervención en un terreno cultural habitado por otros discursos, también construidos, junto a los que se presenta como alternativa o como complemento. Es esta base que Foucault nos ha ofrecido, junto a su noción de “régimen de verdad”, y a su concepción de la interpretación como algo de “carácter estructuralmente abierto” e inacabado¹² sobre la que podemos impugnar cualquier intento de establecer una versión absoluta de lo políticamente relevante, bueno, malo, etc., tanto en el arte como en cualquier otro campo de la práctica humana. El sencillo hecho de poder trocar siempre una práctica o un objeto artístico en un relato o una interpretación, liga a esas prácticas y objetos a la relación inseparable entre estética y ética; en palabras de Eduardo Grüner: “Los textos artísticos nunca son fenómenos puramente estéticos; o, mejor: su estética es inseparable de su ética y de su política, en el sentido preciso de un ethos cultural que se inscribe (consciente o no) en la obra, y de una politicidad por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad”¹³. Sin lugar a dudas, es esta faceta de lo artístico (su relación con lo estético y con lo ético) la que introduce a la tensión como elemento central, casi motor, de todas sus prácticas. Por último, Maldonado realiza una crítica del “arte crónica” o el “arte alegato”, aquel arte que intenta mediante representación de hechos y razones una defensa de alguien o de algo. Pero al criticar ese tipo específico de práctica artística, apunta al corazón mismo, sin saberlo, de todo arte en su régimen estético: (...) la contradicción fundamental del arte alegato: no sabe si salvarse como arte, debilitando el poder anecdótico de la imagen, y contentándose con un

¹⁰ Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. G. G., p. 46.

¹¹ Grüner, E., (s/f) “Foucault, una política de la interpretación”, Prólogo en Nietzsche, Freud, Marx, de la traducción: Carlos Rincón, *Revista Eco* n° 113/5, Bogotá, Colombia, 1969, ed. Argentina.

¹² Foucault, M. (1967). Nietzsche, Freud, Marx, de la traducción: Carlos Rincón, *Revista Eco* n° 113/5, Bogotá, Colombia, 1969, ed. Argentina, p. 41.

¹³ Grüner, E. *Op. cit.*, p. 11.

contenido simbólico, alusivo, no demasiado legible, y, en definitiva, inofensivo; o bien orientarse hacia un naturalismo absoluto, tan legible como un libelo”¹⁴.

Si se da lugar a lo anecdótico (al realismo o naturalismo), piensa nuestro pensador, se debilita lo poético y con ello su poder, pero si se da lugar absoluto a lo poético (a la opacidad) lo anecdótico se diluye y el arte se vuelve inocuo. Estas son las correspondencias que dejan a la comprensión de la dualidad estética en la encrucijada. Es justamente esa tensión entre una y otra modalidad de las obras (la anecdótica y la poética) la que caracteriza a las imágenes del arte en su régimen estético. Por otro lado pero en vínculo con lo anterior, la “cantidad de analogía” (*Bellour, 2008*) de una imagen, lo que contiene de anécdota, ha sido tema y problema para el arte desde siempre. La definición, la decisión acerca de la cantidad de información y el modo de metaforizarla en una obra es el corazón de las operaciones poéticas, diferentes de las meramente comunicacionales. Además, amplios estudios semióticos han demostrado que no solo el arte figurativo puede crear metáfora (la referencia a un objeto mediante el recurso a otro objeto por semejanza de algún tipo), y esto puede afirmarse sobre todo teniendo en cuenta la variedad que puede darse en los usos de la imagen visual, la metáfora plástica, por ejemplo, desde lo directamente denotativo, basado en convenciones estables, ampliamente compartidas y por ello fácilmente reconocibles, hasta el recurso a las connotaciones más difusas, de sentido restringido y generalmente asociadas a fracciones ideológicas específicas¹⁵. Maldonado no advierte nada de esto, lo cual lo lleva aún a sostener ideas que no le permiten asumir el estatus de igualdad, más allá de los gustos particulares y de las eficacias específicas, que el arte abstracto, el concreto y el figurativo comparten. Es así que las discusiones en torno al estatus del arte en la nueva sociedad será una de los puntos fuertes de Nueva Visión.

En su trabajo “Nueva Visión: una revista de arte en los años 50, una revista de diseño en la actualidad”, Verónica Devalle advierte que en esta publicación se da un fuerte despliegue crítico como clave para la transformación paradigmática y disciplinar del diseño y, refiriéndose a una nota de Romero Brest del doble número 2/3 de la revista, afirmará:

Casi al modo de la anticipación de lo que serán las líneas conceptuales por las que transitará la misma publicación, Romero Brest desanda los caminos de Kandisky para evidenciar la serie de contradicciones que las vanguardias—especialmente las constructivas— hallaron en su despliegue. En efecto, lo que prueba —y con éxito— Romero Brest es que la contradicción no sólo respondía a la búsqueda de una ruptura en los modos de significación del arte, conviviendo con la inexorable asimilación social de los mismos (su rápida codificación, su transformación en estilo) sino antes bien, que la contradicción era más de índole filosófica. Repasando la serie de fantasmas que inquietaban a Kandinsky como uno de los tantos representantes de la vanguardia, se encuentra la difícil articulación entre la recusación romántica y la espiritualidad como motor de la creación. Asimismo, el zigzaguo entre la postulación de un fundamento objetivo — crítica del subjetivismo mediante— y la sospecha de que la ciencia pueda llegar a proveerlo, ubican —al decir de Brest— a Kandinsky

¹⁴ Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. G. G., p. 48.

¹⁵ Barthes, R. (1973). *Elementos de semiología*. Madrid: A. Corazón; Eco, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen; Oliveras, E. (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.

en una encrucijada constante del arte moderno. Se trata de buscar en instancias extra artísticas el fundamento de lo artístico (la lógica científica gobernando el arte, lo social como fin del arte) o, por el contrario, instrumentalizar dichas instancias como medio de la creación artística. En definitiva, o liquidar el autotelismo del arte en un marco teleológico, que asume como suyo el ordenamiento matemático del mundo, o seguir considerando que algo del orden de lo artístico es irreductible y por lo tanto, las otras lógicas pueden bien ser parte de sus instrumentos¹⁶.

Contradicción y tensión entre autonomía y servicio extra-artístico, entre subjetivismo y objetividad, etc.; vemos reaparecer en los dichos de Romero Brest las cuestiones propias del debate del arte en su régimen estético, aunque aún en el tono de un combate a dirimirse entre uno y otro polo de la lucha. La extensa cita precedente nos permite constatar que efectivamente el trayecto de Maldonado y su mutación programática son parte de un cambio más amplio que incluye una transformación del estatuto del arte en su régimen estético, moderno, y que también incluirá el surgimiento del diseño como disciplina autónoma anclada en la “formación proyectual” asumida como la enseñanza-aprendizaje en la planificación estratégica de la producción cultural para el mundo contemporáneo. Es altamente significativo que en las portadas de Nueva Visión aparezca, aislada, a modo de una etiqueta que subsume todo el contenido de la revista, la expresión “cultura visual”, concepto que pareciera hoy nuevo y que, sin embargo, se aplica a todo el desarrollo de la cultura moderna de la mano de su industrialización. Es así que se da cabida en las páginas de esta publicación pionera a toda una trama de debates y temáticas ligadas a las problemáticas europeas que abordaban, ya cinco décadas antes, las relaciones entre arte, industria y transformación social. Los protagonistas del funcionalismo, el racionalismo, el modernismo y las escuelas de arte y oficios visitan asiduamente estas páginas. Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Max Bill, entre muchos otros, serán evocados con el objeto de dar lugar a esta nueva forma de ver la cultura; advertimos que:

El número 4 (1953) es uno de los números más acabados de la revista y quizás el que mejor responde al precepto de la síntesis de las artes. Si bien, no existe un trabajo específico sobre este punto, lo cierto es que el número cubre —tomando como tema el homenaje a Gropius— el espectro que lleva del arte a la arquitectura, pasando por el diseño, el cine y la comunicación. Con excepción de la reproducción del proyecto de Miës van der Rohe para el Teatro Nacional de Mannheim, el resto de la revista no toca en ningún momento la problemática arquitectónica. En el número se destaca “Educación y creación” en donde Max Bill construye los antecedentes de la escuela de diseño HfG (Hochschule für Gestaltung) para marcar la íntima sintonía que existía en instituciones como Bauhaus, los congresos de la Deustcher Werkbund, las escuelas de artes y oficios, las utopías de Ruskin y Morris en su afán por crear objetos de la vida cotidiana. El artículo invita a comprender a la nueva escuela como una verdadera continuadora de Bauhaus, tarea que no pudieron

¹⁶ Devalle, V. *Op. cit.*, p. 2.

llevar a cabo completamente ni siquiera aquellos que en su momento fueron sus protagonistas¹⁷.

La tensión conceptual entre la atención sobre la forma estética y la atención sobre la funcionalidad de los objetos es ya conocida desde aquellos ataques de Adolf Loos a la Werkbund austríaca. Sin embargo, se trata de un problema no resuelto, y ojalá nunca lo sea, pues ya vimos que constituye la expresión más dialéctica de las dualidades irresolubles que motorizan la importancia y la politicidad de todo arte.

Siguiendo con el recorrido de Maldonado, nos encontramos con una entrevista que le realizan en 1954, publicada en el nº 4 de la revista *Letra y Punto*, donde ya abandona por completo la distinción, falaz desde nuestro punto de vista, entre lo representativo y lo presentativo en arte. Al realizar una distinción entre “ideas artísticas” e “ideas no artísticas”, sin embargo, de nuevo, no nota que no se trata de absolutos, sino de relaciones. Para nosotros, lo que el arte hace en relación al mundo, vehiculizado por lo que Maldonado llama “idea artística”, no es más que la nueva realidad surgida del choque entre varios órdenes de cosas: las formas, la materia, la actividad práctica e intelectual, sobre la vida y el mundo, pero también sobre el arte mismo (parte, ¡cómo no serlo! de esa vida), pero el teórico dice: “Por ideas artísticas no entiendo, que quede esto bien claro, la ilustración por medio del arte de ideas ajenas a su dominio. Conviene no confundir, a esta altura, las ideas artísticas con las que no lo son. (...) la vigencia cultural de una obra se cumple a través de las nuevas ideas artísticas que promueve, y no de las nuevas (o viejas) ideas religiosas, filosóficas, políticas o científicas a que alude”.

Esta declaración deja ver que aún no ha descubierto Maldonado, y acaso no llegue a hacerlo plenamente, la contradicción entre autonomía y ligazón que el arte moderno implica en relación con el mundo “extra-artístico”. Sin embargo es un fenómeno que ya intuye, como venimos viendo, hace años, y que la experiencia de Nueva Visión y su relación directa con Max Bill, le ayudarán a seguir profundizando. Se inicia por estos años su período ulmiano, una etapa en la que se dará lugar a reflexiones de corte pragmático, ligadas a las problemáticas concretas de la práctica artística en el seno de la sociedad capitalista. En *Max Bill*, libro escrito por Maldonado en 1955 y publicado por Ediciones Nueva Visión (el emprendimiento de la revista fue coherentemente acompañado por una iniciativa editorial como órgano de difusión de las nuevas corrientes y tendencias), nos encontramos frente un abordaje que, si bien guarda aún ecos retóricos vanguardistas (sobre todo por cierto “totalitarismo” en las definiciones), se inserta en coordenadas conceptuales que han virado de objetivo. El nuevo paradigma del diseño se asoma a la disyuntiva entre totalidad y fragmento, control y descontrol, tan característica ya del vaivén moderno; dice Maldonado: “Max Bill ha sabido hacer efectiva una de las aspiraciones más ambiciosas del dilatado programa del espíritu moderno: la práctica de la totalidad de las artes visuales con un mismo y único sentido. Pintor, escultor, arquitecto, gráfico, diseñador, es el tipo moderno del “artista total”, anticipo del “hombre total” que todavía debe conquistarse”¹⁸. El afán por superar las escisiones y alienaciones de la actividad humana en la vida industrial moderna lleva aquí a nuestro autor a ver en la autonomía misma de las esferas de la praxis, producto de la división del trabajo, tan importante y a la vez tan cara para la modernidad, un factor negativo contra el que el diseño debe instalar sus nuevas directrices. Y es en este espectro de consideraciones que se inscriben las reflexiones en torno a las relaciones entre forma y función, del arte y del objeto de diseño. Citando a Max Bill en el mismo texto, afirma: ““Es evidente que no hemos de considerar la

¹⁷ Devalle, V. *Op. cit.*, p. 3.

¹⁸ Maldonado, T. (1955). “Max Bill”, en *Vanguardia y racionalidad Artículos, ensayos y otros escritos*: 1946-1974, Barcelona: Ed. G. G., p. 67.

belleza como un desarrollo de la función. En cambio hemos de exigir que la belleza, procediendo a la par con la función, sea ella misma función (...). En Bill, forma y función no tienen una relación lineal, sucesiva y continua, sino paralela, simultánea y discontinua” (Ibídem: 68). El asunto de sus reflexiones se ha desplazado, la creación pura deja lugar a un funcionalismo dialéctico en el que arte, objeto ya de la vida cotidiana, diseño e industria se entrelazan con el objeto de contribuir a la transformación social. Pero este alejamiento respecto de las miradas más críticas y anti-capitalistas, ligadas a su juventud comunista, lo llevará a retomar la aguda reflexión en torno a los peligros de insertarse en la lógica misma del capital; en “ULM”, primer escrito luego de su traslado a Alemania en 1954, opone a las formas mercantilizadas “nefastas”, que solo responden a la lógica del aumento de ganancias, las formas producidas en función del bienestar y la comunicación:

Es una opinión corriente, al menos en algunos sectores, que el diseñador industrial, el proyectista que trabaja para las producción en serie, solo tiene una función a cumplir: servir al programa de ventas de la gran industria y estimular el mecanismo de la competencia comercial. En contra de esta opinión, la HFG hace suya la tesis según la cual el proyectista, aun trabajando para la industria, ha de continuar asumiendo sus responsabilidades frente a la sociedad¹⁹.

La tradición ética del racionalismo-funcionalismo, que ya habíamos observado, por ejemplo, en Loos a comienzos de siglo XX, es una de las claves del despliegue teórico de Maldonado en su etapa ulmiana, ya no ligado a una ética dogmático-doctrinaria marxista, sino a una mirada pragmática que busca “cabalgar el tigre”. Estas tensiones y opciones éticas, tomarán la forma, en “El diseño y las nuevas perspectivas industriales” de 1958, de la disyuntiva entre “enriquecer o empobrecer la vida cotidiana”²⁰ de los sujetos mediante la producción cultural en la industria, cuestión que ya desde la conflictiva década del 30 europea había comenzado a ser estudiada por la Escuela de Frankfurt, con contrapuntos optimistas-pesimistas entre un Benjamin y un Adorno abocados a la crítica tanto del sistema como de las concepciones tradicionales acerca del mismo.

Saltando algunos años, nos encontramos ahora en 1984, en la Facultad de Arquitectura de la UBA, donde Maldonado dará una conferencia a raíz de su designación como Profesor Honorario de esa casa de estudios. Allí, un Maldonado ya reconocido internacionalmente y consagrado gracias a sus años precedentes en Alemania e Italia, dará cuenta de la ampliación de su antigua perspectiva gracias al trabajo de autocrítica y revisión sobre los postulados marxistas y vanguardistas que, ahora, son asumidos como partes de un mismo “Proyecto moderno”:

El llamado Movimiento Moderno, como luego veremos, es una de las tantas expresiones del Proyecto Moderno, que tiene una acepción mucho más amplia. El Proyecto Moderno, para decirlo en pocas palabras, no es otra cosa que el proyecto democrático, proyecto que parte de la convicción de que una sociedad democrática no solo es deseable sino también factible; que una sociedad democrática, asegurando a sus miembros el pleno ejercicio de la libertad y de la justicia, así como la equidad en la distribución de la riqueza, puede abrir un proceso de

¹⁹ *Ibídem*, p. 70.

²⁰ *Ibídem*, p. 71.

emancipación respecto a los valores y a las creencias del pasado
y contribuir a una transformación en la vida cotidiana de los
hombres²¹

Aparece en este discurso, valga la atención sobre el contexto post-dictadura en el que se pronuncia, la mención a hitos del trayecto moderno occidental, tales como Francis Bacon, Pierre Montesquieu, Diderot, Baudelaire, Walt Whitman, Marx, Freud, Sarmiento, el constructivismo ruso, el surrealismo, Le Corbusier y Gropius, entre otros. La alusión a una variedad tan amplia de miradas y soluciones para la realización de aquel proyecto da cuenta de su complejidad y de la complicación, y esta es en parte nuestra hipótesis, de una resolución homogénea, de una salida libre de contradicciones, ya que eso implicaría no solo una imposibilidad lógica, sino también la imposición de un solo punto de vista en un mar de posiciones contrapuestas. La dilucidación, con Freud (1929-1930), de secciones incontrolables, inconcientes, del sujeto y de la cultura y, con Castoriadis²² del carácter dual de un sujeto entre el deseo individual e irracional, la capacidad de creación y la represión en el proceso de socialización e institución de lo común, da cuenta de que la realización total de aquel proyecto en la medida en la que se plantee como la posibilidad de una vida social totalmente armónica, es una quimera irrealizable. Y esto es comprobado de manera contundente por la práctica y la teoría política contemporáneas, en las que el antagonismo como signo inherente dentro de las democracias actuales no solo es insoslayable, sino considerado como expresión de la “buena salud” política²³. Lo cual no quiere decir que cierto conjunto de valores humanos y sociales concretos no deban establecerse como horizonte ético. Maldonado advierte dos grandes áreas en las que se ha de realizar esa “utopía humanista” en la vida contemporánea: por un lado, “en la conciencia siempre mayor de los derechos civiles y los derechos humanos”²⁴, asumidos como letra (en su carácter abstracto, que vimos tan lúcidamente advertido en Marx) que ha de realizarse en la vida cotidiana de los sujetos concretos²⁵. Por otro lado, el área del “mundo material”, el ambiente construido y el impacto que sobre él ha tenido el desarrollo industrial. Respecto del área de los derechos, el autor enumera muy significativamente lo que considera “los mejores logros históricos” en la materia: emancipación de la mujer (temática ausente, agregamos, en el discurso de izquierda clásico y en los programas de vanguardia, fuertemente masculinizados y emparentados con la lógica patriarcal); divorcio; aborto; derecho a optar por conductas no hegemónicas, como la homosexualidad o la elección de vivir al margen de las instituciones; el derecho a huelga; vivienda; ciudadanía; al trabajo; a la libertad de culto; al aire, el agua y el suelo no contaminados, etc. y concluye: “Es impensable la propuesta de todos estos derechos en sociedades pre-burguesas, o en la misma sociedad burguesa que se caracterizaba, en su primera fase, por una gran tensión ideológica y positiva en relación al futuro de los hombres”²⁶. Es evidente ya cómo Maldonado ha advertido el quid totalitario de aquellos programas, cuando el proyecto moderno tambaleaba en su aspecto democrático (carga negativa que la democracia, dicho sea de paso, arrastra desde sus asociaciones con las ideologías liberales). La modernidad de la que habla nuestro autor es la del ejercicio y la

²¹ En *Es la arquitectura un texto y otros escritos* (2004), p. 61 y 62

²² Castoriadis (2006). *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

²³ Laclau, E. et al. (2010). *Tres pensamientos políticos*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2010.

²⁴ Maldonado, T. (2004), p. 62.

²⁵ Contursi, A. (2014). “La práctica artística como praxis política de distribución estética. Hacia un abordaje post-marxista y post-estructuralista de los fenómenos culturales”, Ponencia publicada en Actas del VII Seminario Internacional de Políticas de la Memoria “Presente y tradición del pensamiento emancipatorio”, Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

²⁶ Maldonado, T. (2004), p. 64.

lucha por esos derechos; ya no estamos frente a un dogma, estamos frente a una matriz (el Proyecto Moderno) que, al modo de un prisma, multiplica sus posibilidades de realización, siempre que esté en vínculo con un funcionamiento social democrático. En este sentido, lo democrático no puede dejar de ser diverso y, por ello, tenso y conflictivo. Y si para el área de aplicación del proyecto vinculada a los derechos, se ve un desarrollo positivo en la actualidad, no así en el área de la realidad material, que aún precisa una transformación profunda, al decir de nuestro autor. En este punto es asombrosa la coincidencia del planteo de Maldonado con aquel que realizara Marx en 1844, respecto de la Revolución Francesa y la declaración del Estado laico en Alemania, cuando en discusión con Bauer asumía el avance de los logros políticos con consecuencias jurídicas, pero su carácter incompleto en materia de aplicación en la vida cotidiana, concreta, de los hombres. En este sentido, el caso de la arquitectura moderna, asumida como revolución estilística, formal, morfológica, muestra esta insuficiencia. Ya que si bien ha formado parte en los planteos de algunos importantes urbanistas, el énfasis en su vínculo con el derecho universal a la vivienda no ha sido encarado con el necesario ímpetu (o, para decirlo sin eufemismos, con la necesaria decisión político-ética). La problemática de la vivienda popular y de la necesidad del diseño y la planificación urbanas (gran cuestión que muestra la confluencia moderna entre arte y vida), ha sido objeto de estudio para grandes personalidades del movimiento moderno, y la crítica a las diferentes tendencias ha salido a la luz desde las entrañas mismas del movimiento, gracias a sus tensiones intrínsecas, tantas veces soslayadas. Ejemplos de ello son las grandes discusiones entre, por ejemplo, Meyer y Gropius en el seno de la Bauhaus y en torno a los peligros formalistas; o entre los arquitectos y urbanistas rusos de los años veinte, disputa histórica entre formalismo y funcionalismo²⁷ o, agregamos, el debate pionero, en la Austria de fin de siglo XIX entre Adolf Loos y los miembros de la Secesión Vienesa. Maldonado se para fuertemente en una posición de responsabilidad frente al lugar que, ya en 1984 y en el contexto de una gran crisis social post-dictadura, lo obliga a revalorizar la democracia y a revisar los errores que llevaron al fracaso revolucionario como parte del Proyecto Moderno. Dice al respecto, refiriéndose a las aplicaciones foráneas de la arquitectura moderna internacional:

Tenemos, por ejemplo, el problema de los grandes conjuntos de vivienda de habitación popular (...) grandes monobloques donde las condiciones de vida de la gente son insostenibles (...), donde no hay ninguna sensibilidad por el tejido social en el cual esas realidades, esos objetos, vienen a incorporarse. Muchos de estos monobloques, de estos conjuntos, han sido hechos absorbiendo o capitalizando experiencias y propuestas formales de la arquitectura moderna²⁸.

Es así que ya no se trata de la retórica anti-tradición o anti-estatal a favor de la toma de un poder político, o la creación de lo nuevo como posibilidad de autonomía, etc., propia del comunismo en el que el propio Maldonado militaba cuarenta años antes, sino de ese “más acá” ético, cotidiano, de lo sensible y las pequeñas-grandes acciones, no tan universales como una revolución proletaria, pero realizables, al alcance de cualquiera, del común de los sujetos. Ya se habían dado cuenta de ello, podemos reconocer ahora, el funcionalismo fuertemente ético de un Loos en la Austria socialista y el constructivismo ruso que promovía desde la vanguardia ese viraje hacia las cercanías de la vida diaria.

²⁷ *Ibidem*, pp. 66-67.

²⁸ *Ibidem*, p. 67.

En esta tónica, dirigiéndose a los estudiantes de arquitectura que presenciaban su discurso, y en relación a la importancia de la formación proyectual, Maldonado dice:

Y les digo, ahora, aquí, que hay responsabilidades muy concretas en un ambiente como el argentino; porque no es posible que ustedes se dejen confundir por ejercicios teórico-estilísticos muy atractivos para grupos muy selectos y para elites de Milán y Nueva York. Lo que me preocupa es que, ocupados por asuntos que tal vez sean importantes en Milán o en Nueva York, se pierda el contacto con los reales, urgentísimos problemas de un país como este que la dictadura a transformado en un país en ruinas²⁹.

Acaso aquella juventud de Maldonado como militante comunista no lo había dejado entrever las posibilidades de un peronismo democrático enfrentado a una izquierda que, por lo demás, ya daría muestras suficientes de su autoritarismo (en el régimen soviético estalinista y, sin ir más lejos, en la expulsión por parte del PC argentino de Maldonado y demás miembros del arte concreto-inventorista, cuando se bajó la línea de censura desde Rusia hacia todo arte no “realista”). Un Maldonado doblemente exiliado (de su militancia de izquierda y de un país peronista que aquella izquierda no le había ayudado a comprender) durante treinta años tuvo el tiempo suficiente para advertir el profundo problema de desigualdad que no dejó triunfar al proyecto vanguardista, a pesar de sus buenas intenciones. Es por ello que ahora introduce nuevas cuestiones vinculadas a lo que denominamos con Rancière “el reparto de lo sensible”, como por ejemplo, cuando se refiere al problema del conocimiento y el monopolio del saber y dice:

(...) el conocimiento individual en la sociedad industrial, en la sociedad en que vivimos, es bajísimo, mientras es extraordinario, enorme, el conocimiento; el saber individual y el saber social tienen en nuestro contexto social una distancia enorme. Esto no era una verdad para el hombre primitivo (...) que en contacto con la naturaleza tenía un enorme conocimiento individual (...) pero era paupérrimo desde el punto de vista del conocimiento social. (...) Es necesario tratar de reforzar en la medida de lo posible el conocimiento individual, o la conciencia científica y técnica individual, para evitar ese delicado problema por el cual los hombres tienen que delegar a determinados miembros de la sociedad algunos saberes operativos (...). Muchas de las complicidades inconscientes populares con respecto a las cosas que ocurren en la sociedad actual, se deben precisamente a esa debilidad del conocimiento individual³⁰.

“Saber es poder” dice Maldonado citando a Bacon y haciéndose eco de un extraordinario cambio de perspectiva. No se trata aquí del viejo “educar al proletariado”, sino de igualar, mediante modos democráticos de organización productiva (material y simbólica, los saberes también son producidos) la participación social en los diferentes ámbitos de la vida. Por ello es que el paso hay que darlo “contra las grandes operaciones de apropiación de los saberes, la información y el conocimiento”³¹. Maldonado llama

²⁹ *Ibidem*, p. 68.

³⁰ *Ibidem*, p. 70.

³¹ *Ibidem*, p. 71.

“movilización proyectual de masa” a la movilización creativa del colectivo social, concepción que implica un amplio programa pedagógico-crítico. La exhortación a “cabalgar el tigre” en lugar de querer eliminarlo, es la metáfora que Maldonado elige para aludir al cambio de paradigma. No están dadas las condiciones para aquella revolución anti-capitalista global, a gran escala, pero sí, en una escala más humilde, y más real, por ser potestad de cualquier en el más acá cotidiano, se pueden ir transformando los fundamentos de la desigualdad, como decía Linares, en el “Estado internalizado”. Y allí la propuesta de reforma universitaria, con la apertura de las carreras de diseño antes inexistentes, con modelo en la Bauhaus y en ULM. Diseño industrial, Comunicación social, Diseño de Imagen y Sonido, Diseño Gráfico, Diseño Multimedial, etc., fueron carreras surgidas de esta impronta ético-crítica de nuestro artista-teórico. La radicalización de la democracia, Ley de Medios mediante, nos inserta hoy en una coordenada alentadora respecto de la reanudación, post-dictadura y post-noventas, del proyecto moderno, tal y como lo define Maldonado.

Diseño: técnica, trabajo, arte, industria y modelos organizativos. La afirmación del nuevo paradigma ¿post-materialista?

Será necesario volver siete años atrás para advertir algunos de los pormenores que llevarán a Maldonado a sus concepciones más transformadoras acerca del diseño y sus posibilidades sociales. En 1977 Maldonado publica *El diseño industrial reconsiderado*. Se trata de una de sus iniciativas teóricas más importantes, pues allí realiza un repaso historiográfico por los desarrollos del pensamiento moderno en torno a la producción industrial, sus relaciones con el mundo del trabajo, la técnica, la naturaleza, el arte y la cultura. Semejante empresa era necesaria, obviamente, para sortear la falta de rigurosidad que décadas atrás era moneda corriente en los programas culturales de impronta militante. Es el mismo año de la primera edición de *Vanguardia y racionalidad*, donde se compiló una serie de artículos y ensayos suyos con la misma intención crítica, siempre teniendo como horizonte la realización de democrático asociado a lo productivo y a la vida cotidiana, elementos ambos que nos permiten asociarlo a una perspectiva materialista en transformación, que se distancia cada vez más, aunque parte de allí, de aquella reconocible en los programas de vanguardia. En *El diseño...* Maldonado comienza su genealogía de la reflexión sobre la industria aludiendo a las contribuciones del proto-funcionalismo, de la mano de Hume en Inglaterra ya en el siglo XVII, y de Weinbrenner en la Alemania del siglo XVIII. La noción de concordancia entre forma y función como resorte a la belleza es ya una idea que busca ser aplicada a la arquitectura de manera temprana, a través de la investigación sobre los objetos de uso. Por otro lado, atribuye a Adam Smith, David Ricardo, Hegel y Marx el descubrimiento, desde fines del siglo XVIII, del carácter sistémico de la relación necesidad – trabajo – consumo, lo cual permitió, a partir de allí, el desarrollo de una nueva forma de interpretar la cuestión de la creación/producción de objetos técnicos. Estos ya no serán vistos como elaboración humana arbitraria, sino como desarrollo natural, resultado de la interacción compleja entre cuestiones antropológicas, sociales y económicas. Es así que lo que apenas se intuía en la economía clásica, la relación profunda entre invención técnica, división del trabajo y relaciones de producción, es asumido con plena conciencia en el naturalismo humanista marxiano, fuertemente influenciado, en su faceta “materialista”, por el aporte de Hegel. Este último llega a ver las “invenciones humanas” como instrumentos producidos para someter la hostilidad de la naturaleza y que, en tanto “creaciones del espíritu” (léase “razón”) con fines prácticos, se elevan más allá que la naturaleza misma³². Marx retoma,

³² Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. G. G.

mejorándola, esta concepción que, como advertía Merleau Ponty³³ respecto del “marxismo de Hegel”, se distingue del punto de vista marxiano más por consideraciones políticas (por ejemplo, la atención a las contradicciones de clase ausente en Hegel o, en este, la interpretación de su presente histórico (burgués) como culminación de la Historia) que por consideraciones estrictamente filosóficas. En efecto, uno y otro enfoque coinciden sustancialmente, según Maldonado, en las consideraciones respecto del trabajo humano como anulación de la intuición subjetiva, es decir, como objetivación del sujeto (aquella alienación que en Marx se ve como natural, necesaria y auto-provocada) y del correlato, en el capitalismo, de la transformación del producto de esa actividad en mercancía. Ya en Hegel, los fenómenos económicos no son autónomos y se presentan dentro de una compleja trama de relaciones e interdependencias. Discutiendo con interpretaciones sesgadas y poco rigurosas de Marx, ahora que Maldonado ha examinado personalmente el contenido de *El Capital*, alude a un equívoco marxista que desemboca en el rechazo de “la máquina” y la visualización de una sociedad sin clases que, para ello, es también sin tecnología, negando así cualquier contenido o posibilidad emancipatoria a la innovación científica y técnica. Si bien Marx fue un crítico de la función alienante de la máquina, no cayó en la condena totalitaria de todo artificio; el doble proceso de humanización de la naturaleza y de naturalización del hombre, conlleva el desarrollo de un equipamiento extracorpóreo (utensillos, armas, alojamientos, vestidos) para la supervivencia y la autoproducción vital. En este sentido, advierte Maldonado, la técnica tiene tanto valor retrospectivo (lo que nos “trajo” hasta aquí) como prospectivo (en tanto potencialidad de desarrollo); desde esta perspectiva, tanto marxiana como hegeliana, Maldonado sostiene que la artificialización de la naturaleza (atiéndase a que la categoría de “naturaleza” incluye a los humanos mismos y que la de “artificio” designa al hacer humano en general, en términos de producción de cultura) constituye la clave antropológica de las posibilidades humanas (Ibídem: s/p). Para Marx, el advenimiento de una sociedad sin clases iría acompañado de una reestructuración de la función técnica, que viraría desde su efecto alienante en contextos de explotación y desigualdad a la reconciliación entre sujeto y sujeto y entre sujetos y entorno. Pero Maldonado advierte el trayecto de esta cuestión dentro de las consideraciones y temáticas propias de un enfoque romántico que devendrá moderno en artes y, sobre todo, en literatura y así advierte que en las perspectivas dieciochescas de, por ejemplo, un Poe, un Dickens, un Ruskin o un Baudelaire, aparece una fuerte crítica, a veces apocalíptica, sobre la intervención de lo maquinal y artificial en la naturaleza. La contraposición entre lo orgánico (asumido como pureza) y lo artificial – mecánico (asumido como intervención humana contra-natura), llevará a la constitución de esas miradas oscurantinas y nostálgicas propias de la primera literatura moderna (en las que el marxismo, e incluso por momentos Marx, ha caído tan asiduamente).

Será de manera progresiva que la nueva visualidad del paisaje moderno, con sus ingredientes técnicos, irá siendo objeto de consideraciones estéticas positivas. Así se advierte una primera valoración conciliadora por parte del poeta Walt Whitman quien, a mediados del siglo XIX, en su poema *To locomotive on winter* nos ofrece el aviso de una nueva belleza derivada de la tecnificación del paisaje industrial. Luego se pasará a la exaltación de un nuevo hombre, visto como impulsor y usuario del nuevo objeto técnico, y esta será la perspectiva que ya en el siglo XX acogerán ciertas vanguardias como la del futurismo italiano, donde se asociará esa transformación técnica-visual con la promesa de un cambio global en la cotidianeidad humana. Maldonado ve allí la radicación de la “estética de la velocidad” de Marinetti, o la más tardía fusión entre biotopía (énfasis en lo

³³ Merleau-Ponty, M. (1954). “El existencialismo y el marxismo de Hegel”, en *Existencialismo y marxismo*. Buenos Aires: Editorial Deucalión.

orgánico) y tecnopía (preponderancia de un presente y un futuro técnicos) en obras tempranas de Duchamp, como *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus solteros, incluso), generalmente denominada *Le grand verre* (El gran vidrio), 1915-1923; o también en trabajos de Picabia, como *Tableaux et dessins mécaniques* (Pinturas y diseños mecánicos), 1915-1920³⁴. Y, justamente, será en la Francia de la década del veinte donde Le Corbusier y Ozenfant mostrarán, en el manifiesto de *L'Esprit Nouveau* (1920) una tendencia a incluir la estética mecánica en el contexto más amplio de las relaciones entre arte y producción. Maldonado cita el manifiesto inaugural de esta corriente que se instala con contundencia en la estética moderna: "(...) Ni los artistas ni los industriales se dan suficiente cuenta de ello. El estilo de una época se encuentra en la producción general y no, como se cree con demasiada frecuencia, en alguna rara producción hecha con fines ornamentales"³⁵. El número y el orden, presentes en el desarrollo técnico, serán los generadores de la nueva belleza. La mirada racionalista impulsará así la "tecnización de la obra de arte" como medio de mejoramiento de la vida cotidiana. Hemos visto ya el hecho de la convivencia dialéctica de esta tendencia con su contraparte, la "estetización de la técnica", lo cual nos ha llevado a interpretar ese doble movimiento como la coexistencia, inherente a la modernidad, entre impulsos del orden y del caos, entre lo regulado y lo incontrolable, entre razón y pasión, regidos por la lucha entre Apolo y Dionisios³⁶. Pero Maldonado verá en los futuristas rusos la culminación de aquella perspectiva de la corriente italiana. Maiakovsky, líder y promotor del movimiento, impulsará una "revolución cultural" como cambio directo de la vida cotidiana, ya no desde el arte como esfera autónoma, sino desde la confluencia de la creatividad artística con la producción socialista. Esta será la línea continuada por las tendencias del arte aplicado y el arte productivo en Rusia, más proclives a la eliminación del arte como expresión de la cultura burguesa dominante que a una "fusión". Son los casos de O'Brik, Gan y Arvatov, quienes impulsaban un enfoque sobre la "creación de la cultura material proletaria", ampliando así los alcances de lo artístico en lugar de eliminarlo, como buscaban. Podemos inferir que no se atendía allí a lo que Rancière advierte como el punto neurálgico de la cuestión moderna: la inauguración del arte en su régimen estético implica la tensión inherente, irresoluble (no nos cansaremos de subrayarlo), entre un arte que se inmiscuye en la vida (y en el que la vida se inmiscuye), generando así un auto-anulación, y un arte que se repliega sobre sí como esfera autónoma, pero que no deja de "recibir" a la vida en su seno. Esta es la mirada dialéctica que la vanguardia eludió, razón de su absolutismo y su agotamiento, como cuando un Gan rezaba: "Muera el arte / naturalmente ha nacido / naturalmente se ha desarrollado / naturalmente está a punto de desaparecer / los marxistas han de procurar explicar científicamente la muerte del arte y formular los nuevos fenómenos del trabajo artístico en el nuevo ambiente histórico de nuestro tiempo"³⁷. Sin embargo, es interesante ver cómo Maldonado no termina de vislumbrar las razones concretas de la "no realización" de los programas vanguardistas:

En definitiva, esta ha sido la más dura y humillante derrota de la vanguardia histórica rusa. No solamente rusa. Aunque los historiadores no se hayan puesto todavía de acuerdo en cuáles han sido las causas de lo sucedido, y es evidente que las teorías formuladas en

³⁴ Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. G. G.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Contursi, A. (2015b). "Adolf Loos y la profundización de un antagonismo clave de la modernidad a comienzos del siglo XX: La industria cultural entre la estetización des-controlada de la vida y su racionalización", trabajo a presentar en las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, CABA.

³⁷ *Ibidem*

aquel momento resultan particularmente útiles en los problemas que hoy tenemos que abordar³⁸.

Unos incipientes capitalismo tardío y crisis ambiental serán los marcos para repensar estas problemáticas, pero ya no a la luz del dogma totalitario (aunque aún estamos en 1977), sino bajo lo que podemos denominar como una nueva epistemología de la complejidad³⁹. La tensión, la incertidumbre, el conflicto permanente y la negatividad serán factores implicados en todo fenómeno y, más aún, en toda teoría. Cuando en el capítulo “Desing caliente vs. Desing frío”, de El diseño industrial reconsiderado, Maldonado realiza la distinción entre un diseño dirigido a la producción industrial y destinado al consumo de masas, y un diseño de alcance más restringido y localizado (y no por ello, como se verá, elitista), “subjertivizado” y ligado al corte artesanal que ha sido desterrado de la producción a gran escala, está intentando dar una respuesta pragmática, situada, al problema de la despersonalización, de la alienación y explotación de que son objetos los productores culturales en la gran industria, además de brindar un modelo inclusivo, que permita una mayor participación. Es a este respecto que se distingue entre modelos organizativos antagónicos, cuyas lógicas se diferencian y dan así lugar distintas modalidades productivas y a transformaciones significativas en las posibilidades sociales de la industria cultural. La perspectiva sistémica ha brindado a Maldonado, con los años, una mayor profundidad de análisis, hecho que se hace evidente cuando lo descubrimos realizando distinciones que tienen asidero, posibilidades y consecuencias concretas en la realidad económica y cultural. La mimetización doctrinaria y la apropiación discursiva a-crítica de sus primeros momentos han dejado lugar al examen profundo y a la opción realizable. Es así que distingue tres modelos organizativo-sistémicos básicos que coexisten, como ya dijimos, de manera antagónica, al menos en dos de sus casos. Se trata de los llamados “modelos de Barans”⁴⁰: uno, “modelo centralizado”, correspondiente a la lógica capitalista en su estructura piramidal y su exceso de control “de arriba hacia abajo”, ligado al diseño frío; luego, el “modelo descentralizado”, cuyos orígenes, actores, procesos y métodos se distinguen de los del modelo anterior por presentar líneas de fuga a aquella lógica de centralización y acumulación, repartiendo de manera más igualitaria, permitiendo una mayor diversidad en la producción y sus características. El diseño independiente a pequeña escala, el arte callejero, el universo de la industria cultural autónoma con protagonismo de grupos auto-gestionados, son algunos casos de este tipo organizativo. Hasta aquí, la oposición alternativa se da entre un diseño frío, propio de la lógica industrial que responde al modelo clásico de organización y gestión centralizada, es decir, monopólica, y un diseño caliente, cuyo antecedente histórico es pre-capitalista y su modelo organizativo es democratizante, gracias a su orientación des-centralizadora. Se trata de dos lógicas enfrentadas de la distribución sensible, cada uno con un modo opuesto de circulación del poder: lógica monopólica de la exclusividad vs lógica democrática de la participación libre. Es clara la consonancia de esta segunda opción con la visión marxiana de la autonomía. Sin embargo, se trata de una oposición dentro de un sistema cuya hegemonía es la del primer tipo, y en el que los modos de organización jerárquica, si bien cambian de grado, se mantienen. Por ello es que aparece como horizonte interesante el tercer tipo organizativo, llamado “modelo distribuido”; es el que corresponde, por ejemplo, al funcionamiento de Internet, y es el que contradice de manera

³⁸ *Ibidem*

³⁹ Morin, E. (1999). “La epistemología de la complejidad”, en L’Intelligence de la complexité, París, L’Harmattan. Traducción de José Luis Solana Ruiz. Disponible en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html> [Febrero 2010]

⁴⁰ Marrera Expósito, C. (2005). “Nuevas tendencias en diseño. Comentarios de texto Dormer vs. Maldonado”, Universidad de la Laguna, Tenerife, 2005. Disponible en: http://www.chr5.com/investigacion/investiga_teoría/investigacion_dormer_vs_maldonado.pdf, p. 12.

más radical el modelo centralizado. Maldonado lo aplica al diseño cuando se refiere al “modelo de la calidad total”, considerado políticamente incorrecto para el protocolo capitalista liberal⁴¹ ya que destierra por completo el principio de “aumento de ganancias” promoviendo una distribución igualitaria de las capacidades productivas, de mando y control, e imponiendo la calidad como valor supremo, altamente humanista por transferir el valor social desde el dinero y la ganancia hacia el productor, el usuario y el consumidor, con una perspectiva fuertemente ética. En la medida en que se profundicen y extiendan los casos que responden al modelo distribuido, tanto la forma de concebir el diseño como la de considerar a los sujetos cambiarán; tendremos una noción de diseño ampliada, vinculada a una concepción de sujeto a la vez social e individual, cuyas necesidades vitales se complementan con otras simbólicas, complementariedad que da lugar e impulso a la producción material e inmaterial planificada y a pequeña escala. Para cada necesidad, entonces, corresponderá un tipo diferente de diseño, y esto, en un contexto de modelo descentralizado o, mejor aún, distribuido, da lugar, como se habrá intuido ya, a una profusa y diversa producción democrática.

Las consideraciones precedentes constituyen la plataforma desde la que Maldonado iniciará durante los ochentas, noventas y en el cambio de milenio, una travesía teórica actualizada, en la que las nuevas tecnologías, el problema ambiental, la realidad comunicacional, los planes de formación académica y la fusión entre forma artística, sentido y funcionalidad social (práctica y económica), serán las coordenadas de sus reflexiones y propuestas. En “Todavía la técnica. Un “tour d’horizon””, artículo publicado en 2002 en una compilación llevada a cabo por él mismo en 1979 en Milán, reeditada en el cambio de milenio y cuyo título Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar nos habla de las inacabables travesías teóricas de nuestro autor en sus idas y venidas europeas; respecto de su cambio de mirada dirá:

En una época como la nuestra, especialmente después del advenimiento de las nuevas tecnologías, la técnica emerge como una realidad que incide prepotentemente en todos los aspectos de nuestra vida. Hoy nos plantea interrogantes que ya no son, como antes, de naturaleza predominantemente filosófica, pero sí, y puede que sobre todo, de gestión concreta de problemas éticos, sociales y culturales –sin excluir los políticos– concernientes al diseño de digitalización global de nuestra sociedad⁴².

Al intentar “cabalgar el tigre” y utilizar la realidad polifacética, tantas veces condenada, para la transformación misma, afirmará: “No hay acción cultural que no sea, en cierto sentido, acción técnica. La cultura técnica, vista antes como proceso temerario, ya es una realidad”⁴³. Y al asumir la modernidad como un proceso inconcluso, y sumarle a esto una mirada cada vez más dialéctica, Maldonado logra una perspectiva sumamente interesante desde un punto de vista tanto disciplinar como político y, aunque no lo quiera, filosófico. Sus reflexiones y propuestas se insertan en el corazón de antiguas disputas y las devuelven al presente, dándoles profundidad, seriedad, actualidad y carácter material. La fusión que ha logrado entre aquel materialismo esquemático que asumía muy restringidamente “lo concreto” y la perspectiva conceptual de la lucha teórica por el sentido lo acercan, apostamos a ello, a la complejidad del naturalismo humanista marxiano, enriquecido con los desarrollos más fructíferos de los estudios culturales en el siglo XX y XXI. Es así que, debatiendo en su texto con Bruno Latour, sociólogo y antropólogo de la ciencia, aborda la noción de “red” como nueva variante de la vieja sistémica, noción transpolable de la informática a la sociedad para el abordaje sobre las formas organizativas en pequeña y en gran escala. Pero discutiendo con Latour, advertirá

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² Maldonado, T. (2002). “Todavía el diseño. Un “tour d’horizon”, en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*. Buenos Aires: Infinito, p. 277

⁴³ *Ibidem*, p. 283.

un hecho que nos interesa remarcar para cerrar, ya que aquí, en 2002, se lo relaciona de manera muy interesante, con la problemática de las tecnologías y la utilidad de sus modelos para el pensamiento y el diseño sobre la realidad social:

Para él, la característica más destacada de la modernidad está representada por la tendencia a liberarse de las dicotomías que, desde siempre, han obsesionado al pensamiento filosófico occidental (y no solo occidental): naturaleza-sociedad, naturaleza-cultura, naturaleza-historia, naturaleza-técnica, objeto-sujeto, objeto no humano-objeto humano. A su juicio, nosotros nos encontramos hoy frente a un irrefrenable proceso de hibridación de todas las realidades contrapuestas, a un proceso de simetrización de todas las asimetrías. Lo que no llevaría, contrariamente a lo que se podría pensar, al nacimiento de un universo caótico de híbridos aislados, de casi-entidad incomunicables. Hay que decir que en la teoría de la hibridación, aún si Latour lo excluye, está Hegel al acecho. En realidad cualquiera se puede dar cuenta de que esta hibridación de los mundos contrapuestos (y conflictivos), no es muy distinta de la “unidad de los opuestos” de la dialéctica hegeliana. A pesar de ello, en Latour y también en M. Callon, el concepto de hibridación no se refiere solo a la superación de las antinomias, pero es considerado fundamental, como veremos, para la comprensión del proceso generativo de la red⁴⁴.

Si bien no profundizaremos aquí en el análisis de estas nuevas-viejas teorías y abordajes, cabe destacar la actualidad de la herencia filosófica moderna como parte de un proyecto moderno inconcluso y la utilidad de las categorías actuales que permiten afrontar la complejidad de los fenómenos contemporáneos. Las nociones de “colectivos híbridos”, “solidaridad técnica”, “traducción” e “inscripción”, que encontramos más adelante en este texto de Maldonado como nuevas ideas operativas centrales para pensar lo cultural, recuerdan a aquellas “cadenas equivalenciales”⁴⁵ de Laclau, cuando intentando superar la nociones rígidas de dominación y hegemonía, proponía una radicalización de la democracia bajo el signo de la “articulación social”. La explosión de las identidades tradicionales va dejando paso a perspectivas dinámicas y móviles que, asociadas a formas organizativas democráticas y a los valores centrales del horizonte democrático moderno, van, no generando una revolución proletaria a gran escala bajo el modelo político clásico, pero sí generando pequeñas revoluciones micro-políticas localizadas en el “más acá” que constituyen verdaderas transformaciones en la vida cotidiana. Es así que concluimos con la idea de un diseño expandido que, desde el punto de vista de la producción, constituya una práctica proyectual estética, artística y técnica que alcance los ámbitos más variados de la vida y que se ejerza por los grupos más diversos, anclándose en modelos organizativos democráticos, distribuidos o descentralizados, alternativos a las lógicas hegemónicas y puntales para la construcción de una nueva hegemonía productiva más justa y ética. Un ejercicio productivo de esta índole implica una importante actividad de resistencia que apunta a transformar también las prácticas de recepción y consumo cultural, pues se imponen valores como la calidad y se vehiculizan significados, sentidos y contenidos simbólicos múltiples, provenientes de ámbitos identitarios también variados,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 294.

⁴⁵ Laclau, E. *Op. cit.*

desplazando así el predominio de los grandes monopolios culturales. Se trata de un diseño que ya confunde sus fronteras con el arte, pues se ha asociado con él hace rato para dar batalla en la industria cultural, de la que hoy forman parte, si apelamos a la honestidad, los museos y las galerías, las academias y las escuelas de estética, las ferias de arte independiente y los talleres sociales de producción cultural. Todos los oficios vinculados al arte implican este tipo de diseño, así como los llamados “diseños” en sentido restringido (de imagen y sonido, industrial, gráfico, etc.) implican la práctica artística, es decir, poética, y dan como resultado objetos, acciones e imágenes disponibles para la experiencia estética. Agradecemos enormemente a Maldonado su inconmensurable trabajo que ha ido ayudando a la conformación de este nuevo paradigma, en el que confluyen la teoría y la práctica de forma concreta, pues se trata de un fenómeno que ya está ocurriendo pero que precisa de continuo impulso, tanto político (en el sentido restringido de las esferas político-administrativas) como académico y comunitario, es decir, institucional y de la sociedad, la gente, en su conjunto.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1973). *Elementos de semiología*. Madrid: A. Corazón.
- Bellour, R. (2008). “La doble hélice”, en *Artes y Medios audiovisuales II, Un estado de situación*, MEACVAD.
- Castoriadis (2006). *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Contursi, A. (2014). “La práctica artística como praxis política de distribución estética. Hacia un abordaje post-marxista y post-estructuralista de los fenómenos culturales”, Ponencia publicada en Actas del VII Seminario Internacional de Políticas de la Memoria “Presente y tradición del pensamiento emancipatorio”, Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Contursi, A. (2015a). “Idas (y venidas) de la estética materialista: algunas dilucidaciones políticas e históricas a partir de la trayectoria artística y teórica de Tomás Maldonado”, Actas de las VI Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporáneas, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, ISSN 2313-9609. Disponible en: http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com.ar/2015/06/textos-eje-tematico-estetica-y-politica_21.html
- Contursi, A. (2015b). “Adolf Loos y la profundización de un antagonismo clave de la modernidad a comienzos del siglo XX: La industria cultural entre la estetización des-controlada de la vida y su racionalización”, trabajo a presentar en las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, CABA.
- Devalle, V. (2010). “Nueva visión (nv): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad”, *Revista LIS - Letra-Imagen-Sonido - Ciudad Mediatizada*, Año 3, N° 5, Mar-Jun de 2010, Buenos Aires, UBACyT, Cs. de la Comunicación, FCS, UBA.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1967). Nietzsche, Freud, Marx, de la traducción: Carlos Rincón, *Revista Eco* n° 113/5, Bogotá, Colombia, 1969, ed. Argentina.
- Freud, S. (1929-30). *El malestar de la cultura*. Psikolibro. Disponible en: <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/El-malestar-en-la-cultura/pdf/view>.
- García Linera, A. (2010). “La construcción del Estado”, conferencia pronunciada en la Facultad de Derecho de la UBA el 8 de Abril de 2010, en *Tres pensamientos políticos*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2010.

- Grüner, E., (s/f). "Foucault, una política de la interpretación", Prólogo en Nietzsche, Freud, Marx, de la traducción: Carlos Rincón, *Revista Eco* n° 113/5, Bogotá, Colombia, 1969, ed. Argentina.
- Hobsbawm, E. (1975). "La unificación del mundo", en *La era del capital. 1848 – 1875*, Crítica, Buenos Aires, 2005.
- Laclau, E. et al. (2010). *Tres pensamientos políticos*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Maldonado, T. (1954). Entrevista, en *Revista Letra y Línea*, N° 4, Buenos Aires, 1954.
- Maldonado, T. (1955). "Max Bill", en *Vanguardia y racionalidad Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona: Ed. G. G.
- Maldonado, T. (1955). "ULM", en *Vanguardia y racionalidad...* Ibídem op. cit.
- Maldonado, T. (1958). "El diseño y las nuevas perspectivas industriales", en *Vanguardia y racionalidad...* Ibídem, op. cit.
- Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Ed. G. G.
- Maldonado, T. (1984). "El proyecto moderno", en *Es la arquitectura un texto y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito.
- Maldonado, T. (2002). "Todavía el diseño. Un "tour d'horizon", en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*. Buenos Aires: Infinito.
- Marrera Expósito, C. (2005). "Nuevas tendencias en diseño. Comentarios de texto Dormer vs. Maldonado", Universidad de la Laguna, Tenerife, 2005. Disponible en: http://www.chr5.com/investigacion/investiga_teorias/investigacion_dormer_vs_maldonado.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1954). "El existencialismo y el marxismo de Hegel", en *Existencialismo y marxismo*. Buenos Aires: Editorial Deucalión.
- Morin, E. (1999). "La epistemología de la complejidad", en *L'Intelligence de la complexité*, París, L'Harmattan. Traducción de José Luis Solana Ruiz. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html [Febrero 2010]
- Oliveras, E. (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible, estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.