

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Historia del Arte con orientación Artes

Visuales

Aspirante al título:

Ana Laura Contursi

DNI: 29654329

Legajo: 58.231/4

Correo: ana_contursi@yahoo.com.ar

Directora:

Lic. Paola Belén

Tema: La trayectoria de Tomás Maldonado como caso paradigmático de la metamorfosis de la estética materialista en el régimen estético del arte

Título: *Tomás Maldonado: del dogma revolucionario en la vanguardia artística a la resistencia post-idealista en la industria cultural*

Índice

| | |
|---|----|
| La trayectoria materialista de Tomás Maldonado | |
| Uno: El período dogmático en la vanguardia moderna | 3 |
| Dos: La transición paradigmática en ULM | 16 |
| Tres: Diseño, técnica, trabajo, arte industria y modelos organizativos. | |
| La afirmación del nuevo paradigma ¿post-materialista? | 23 |
| Conclusión | 30 |
| Bibliografía | 31 |

Propuesta metodológica y corpus

La metodología de abordaje del presente trabajo es de tipo cualitativo: hermenéutica-interpretativa. Se han llevado a cabo un amplio relevamiento bibliográfico que ha dado lugar a definiciones conceptuales y categoriales. El corpus analizado está constituido por una serie de textos (manifiestos, artículos, conferencias y entrevistas) del propio Maldonado y de algunos otros artistas cuyos escritos resultan relevantes para la investigación. La selección de dicho corpus se ha hecho sobre la base de la hipótesis que se detalla más abajo, y se han tomado así los textos que resultan significativos para la dilucidación de las transformaciones programáticas y conceptuales del autor, intentando abarcar su recorrido desde 1946 hasta 2002 a través de diez fuentes-textos producidas durante ese arco temporal que se detallan en la bibliografía.

Resumen

Como indica el tema escogido, el presente plan proyecta la dilucidación de una transformación, de un cambio general, a través de la trayectoria particular de Tomás Maldonado. Por un lado, se busca aquí dar cuenta del agotamiento y la ineficacia de ciertas categorías históricas ligadas a la perspectiva marxista tradicional para el abordaje de los fenómenos culturales contemporáneos, o para el tratamiento contemporáneo de los fenómenos culturales modernos. En este sentido, algunos conceptos clásicos del análisis marxista deberán ser cuestionados en su versión unívoca para ser vislumbrados en su complejidad, polisemia y posibles significaciones actuales. Tal es el caso, por

ejemplo, de las nociones de “materialismo”, “estética materialista”, “cultura”, “técnica”, “lo político”, “industria cultural”, “arte”, “experiencia estética”, “autonomía”, “democracia”, “revolución”, “invención”, “creación”, “praxis”, “alienación”, “producción”, “capitalismo”, y “trabajo”, entre otras¹. Para ello, se dará entrada a algunos conceptos clave del posestructuralismo y de la crítica neo o post marxista, en correspondencia con las necesidades de reestructuración de los marcos teóricos en la línea de los estudios culturales más interesantes, desde Gramsci y su viraje materialista hacia lo cultural, pasando por la escuela de Frankfurt y Foucault, hasta Castoriadis y Rancière. En esta empresa, la trayectoria de Tomás Maldonado, reconocido mundialmente como uno de los padres del diseño industrial, artista, diseñador, docente y teórico argentino de gran envergadura, se nos presenta como un caso clave 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 camino trazado por Maldonado entre la década del 40’ y el cambio de milenio nos dará la pista y las huellas de estos devenires, para lo cual nos servirá identificar tres grandes momentos que, aunque no realicemos aquí un análisis pormenorizado de cada uno, nos guiarán para dar cuenta de aquella transformación. Primero, una breve dilucidación del programa vanguardista de Arturo y la Asociación Arte Concreto-Invención, autodefinido como marxista-leninista y materialista, atendiendo allí a la participación de Maldonado y a los problemas que implicaron el posterior fracaso, abandono y cambio en sus posturas prácticas y teóricas. En segundo lugar, el gran proceso de cambio que parte de la etapa alemana de nuestro artista en su rol teórico y docente en Ulm, ya ligado a las redefiniciones acerca de sus intereses artísticos y a la operación de construcción y legitimación del diseño industrial en relación con sus posibilidades sociales, desembocando en la afirmación de un nuevo paradigma en lo que identificamos como un programa post-idealista, y esto en el contexto de las democracias contemporáneas y de la mano de un avance importantísimo del diseño en la industria cultural, etapa desplegada ya en el albor del siglo XXI, en vínculo con un rol más internacional de Maldonado gracias a su participación en el mundo del diseño italiano.

¹ En el presente trabajo se sostiene la distinción entre las adjetivaciones “marxiano”, por un lado, y “marxista”, por otro. La primera refiere a las proposiciones y teorías del propio Marx en escritos y cartas de su autoría, mientras que la segunda abarca los desarrollos e interpretaciones posteriores de sus ideas impulsados por otros pensadores o movimientos.

La trayectoria materialista de Tomás Maldonado:

Uno: el período dogmático en la vanguardia moderna

En 1944 sale el primer y único número de la revista “Arturo”, edición de corte vanguardista cuyo objetivo fue el de introducir en el debate porteño sobre arte y poesía el universo de las artes no figurativas como parte de un programa fuertemente político de transformación social (Fig. 1). Maldonado, Edgar Bailey (hermano del primero), Rhod Rothfuss, Camilo Arden Quin y Gyula Kosice fueron sus integrantes. Liana Wenner, en su escrito introductorio a una versión facsimilar de la revista editada en 2014 por la Biblioteca Nacional, destaca la iniciativa editorial como “la primer publicación sudamericana consagrada al arte no figurativo” (Wenner, 2014: 11) y asegura que los principios que guiaban a aquellos artistas eran pocos aunque sólidos: rechazo del expresionismo, el surrealismo y cualquier arte mimético que basara su práctica en la representación, ya que a esta última los jóvenes artistas la consideraban como un fatal automatismo. Estas ideas acerca de la liberación de un supuesto automatismo en las artes figurativas respondieron a la consideración de las mismas como ilusorias, reflejos esclavos de la naturaleza, alejamientos de lo real. Wenner interpreta como origen de esta postura al creacionismo huidobriano y su *Non Serviam*, que, llevado al extremo por la propuesta de estos jóvenes, dio lugar al *invencionismo* como nueva propuesta emancipatoria desde el arte y a la “punta del ovillo de nuestra vanguardia post- martinfierrista” (op. cit: 12), compuesta por jóvenes de condición bastante marginal, hijos o nietos de inmigrantes y autodidactas, es decir, no académicos. Esto explica en parte sus lecturas no rigurosas y fragmentarias de Marx, el psicoanálisis y los manifiestos artísticos europeos, de amplia circulación buenosairina por la época. Las “lecturas apuradas sobre el materialismo histórico” (Ibídem, op. cit.) llevaron a una sistematización del mismo muy sesgada y filtrada por las tendencias fuertemente reduccionistas que estaban en pugna en el régimen soviético. Lo que Wenner ve como “pocos pero sólidos principios” es desde nuestra perspectiva una traspolación dogmática no solo de las teorías estéticas soviéticas, sino, antes, una traspolación esquemática de algunas categorías sueltas del materialismo histórico y dialéctico al terreno artístico. El programa de Arturo incluyó entre sus opositores a toda la tradición artística anterior, impresionista y post-impresionista, pero también a la de las vanguardias históricas, europeas y americanas, por considerarlas no radicales en cuanto a la liberación de lo ilusorio. El *Invencionismo* se pretendió “presentativo” en lugar de representativo,

condenando incluso los logros más interesantes del cubismo, lo cual recuerda aquella intención racionalista de un Le Corbusier y un Ozenfant cuando en su manifiesto Purista (1920) exaltaban el afán de orden, pureza, autonomía, eternidad, realidad y esencialidad, contra lo transitorio y efímero de las representaciones figurativas. La pintura como un espacio y no como una superficie, la necesidad de extender el arte a la vida cotidiana y la voluntad de adecuarse a los tiempos corrientes emparentan profundamente el devenir de este primer posicionamiento de Maldonado en Arturo al desarrollo modernista, fenómeno y proceso amplísimo, más que al programa constructivista ruso. Sin embargo, las declaraciones y filiaciones explícitas que pueden encontrarse en la revista son pocas y omiten esta constelación de influencias. En su afán de ir contra todo modelo europeo (occidental), es solo a algunas influencias de allí y sudamericanas a las que se da entrada: constructivismo, rayonismo, neoplasticismo, suprematismo, abstracción y concretismo, así como a Huidobro, Murilo Méndez, Pierre Reverdy y César Vallejo en poesía (Wenner, op. cit: 12). Al recorrer las páginas de la revista, se hace patente la tensión entre la voluntad de autonomía y la reproducción dogmática de recetas importadas. El manifiesto de Arden Quin que abre la edición reza: “(...) Arte como superestructura ideológica que se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad” (Arturo, ed. Facsimilar, 2014: 25), lo cual constituye un contrasentido teniendo en cuenta justamente la propuesta de un arte autónomo y real como liberación de los automatismos. No así la mención, en el mismo manifiesto, del materialismo dialéctico para la interpretación histórica: se adopta allí, muy consecuentemente con el programa, la versión hegeliana de una consecución progresiva del arte primitivo de la expresión, pasando por el clásico, realista y representativo y desembocando en el simbolismo decadentista, cuyo énfasis fuera la significación. Una concepción circular, como aquella que se encuentra en algunos momentos de Marx, presenta una historia que retorna, como superación dialéctica, a una etapa primitiva pero de nuevo signo: “Así, la expresión, que en arte, ha sido el fundamento del primitivismo natural, vino a ser reemplazada por la INVENCION, en el primitivismo moderno, científico. Sus artistas, más que intuitivos puros han sido *inventores*”. (Ibídem op. cit: 26). En la espiral ascensional de la historia, deviene el arte como creación pura... pero esto ¿no se contradice acaso con la necesidad, tan puesta en práctica, de argumentación y justificación discursivas y programáticas? Cuando Arden Quin dice “El automatismo no dio nunca una criatura viva” (op. cit: 27), vemos claramente un posicionamiento jerarquizante que lleva a la desvalorización de cualquier antecedente y a la

sobrevaloración de la propia propuesta como única válida. Nada hay aquí de dialéctico, y menos de marxiano. Lo que es puesto en escena, aunque no se advierta, es la contradicción inherente que Rancière ({2004}, 2011 y {2007} 2011) advierte como constitutiva del arte en su régimen estético: cuando se constituye como esfera autónoma de la praxis humana (siglo XIX; piénsese en la creación de la novela naturalista de un Zola o en la pintura realista de un Courbet como ejemplos), al mismo tiempo que deja entrar en sus dominios al flujo de las cosas del mundo, aboliendo jerarquías temáticas y genéricas, liberando las formas que, en un doble movimiento, se resisten imponiendo la distancia estética propia ahora de toda imagen y ligándose a la vida en cada momento de su producción y su recepción; y esto gracias a la multiplicación también de los discursos regulatorios que antes hacían de garantía entre el arte y lo representado (el discurso ético-platónico o el mimético-aristotélico). En la modernidad, la unión entre arte y vida, tan buscada por la vanguardia, es un hecho. Pero se trata de un hecho que paga el precio de su propia anulación en el momento mismo de su acontecimiento: el arte que ahora se liga libremente a cualquier elemento vital (debido a la expansión de sus límites y al estallido de sus cánones), solo logra esto al constituirse como Arte, con mayúscula, como esfera autónoma y diferenciada. Nada de esto es vislumbrado tampoco en el texto de Bailey, cuando dice más adelante en la revista:

“La preocupación por una significación exterior a la imagen existió en todas las épocas de la historia del arte, es decir que la imagen nacía como signo de una realidad personal, natural, conceptual, etc., pero nunca como una realidad independiente y autónoma, como una verdadera vivencia. La obra de arte nacía así como re-presentación, (...). Pero nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, *novedad*, vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen. Se ve, entonces, que el valor estético no es incumbencia del acuerdo con una realidad sino de la condición de la propia imagen” (Arturo, op. cit.: 29 y 30)

Si bien las consideraciones asombran por su lucidez y concordancia respecto de cierta identificación histórica del arte al servicio de tal o cual realidad y el fenómeno moderno de la liberación de las formas, al que atendíamos más arriba con Rancière, la imagen es asumida de manera totalmente anti-dialéctica en la idea de la posibilidad de su total autonomía. Cosa que no ofrece sentido razonable al considerar el propio programa invencionista, que pone la práctica artística como medio de emancipación mediante la

creación. El debate en torno a la necesidad de una imagen mimética o una autónoma-presentativa es subsidiario de la pervivencia de las dicotomías platónicas que han sido tan bien acogidas por el discurso cientificista del marxismo ortodoxo, al distinguir entre el mundo de las apariencias (falsa conciencia, ideología, superestructura) y el de lo real (la verdad oculta del funcionamiento de las cosas, solo accesible a unos pocos, mediante el ejercicio de la razón). La jerarquización cientificista-iluminista de la razón alcanza al materialismo mecánico que no ha sabido leer el naturalismo humanista de Marx. Verdad y apariencia siguen en pugna, aunque no se decide si la primera está en el mundo físico o en el de las ideas... la ambigüedad de estas teorizaciones se debe, en parte, a aquella confusión engeliana de origen entre los planos ontológico (lo que es, lo que existe, lo real) y gnoseológico (lo que el ser humano puede conocer) del mundo y la experiencia (Lobkowitz, 1975: 118). De todos modos, la voluntad invencionista de superar la imagen representativa incurre en aquella distinción jerarquizante (que deja a todo “otro” fuera de la capacidad de verdad y creación), además de no asumir el sentido etimológico e histórico de la “imagen”, que proviene del latín *imago*, figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa en su sentido originario; representación sensorial de un concepto en su acepción lingüística; y representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje en su sentido retórico (Enciclopedia Espasa Calpe, Tomo 21, 2005: 6151). O sea que pretender una imagen presentativa resulta también una falacia, ya que la *imaginación* en el sentido que hemos definido a la imagen, constituye la principal herramienta humana para figurar el mundo y, con ello, crearlo.

A este respecto, cabe aquí introducir el concepto foucaultiano de “política de la interpretación” (Foucault, 1967 y Grüner, s/f), ya que las disputas de vanguardia y sus retóricas se inscriben en un marco en el que las *representaciones* tan vapuleadas por el invencionismo y otros, constituyen piedras angulares de las diferentes posiciones en pugna que sobre todo luchan en torno a construcciones discursivas de sentido. Aquella declaración de Edgar Bailey que afirmaba el carácter obsoleto de la imagen ligada a su exterior para pasar a constituir una creación pura, quitaba el peso y la relevancia concreta del programa al ponerlo en jaque desde adentro, achatando justamente el *significado*, negado, del arte concreto como cristalización de su capacidad de producción y creación de nuevas formas que, en definitiva, *representaban* su política artística y *expresaban* sus ideas y prácticas. Las contradicciones y los puntos ciegos del grupo en Arturo se muestran también en un texto de Kosice, cuando declara: “Es un

error creer que toda escuela edificada sobre doctrinas y definiciones (las definiciones exactas en su inmovilidad no ayudan mucho) subsistirán indefinidamente” (Arturo, op. cit: 35). Ideas que se oponen netamente a la actitud de vanguardia a la que Rhod Rothfuss alude en las mismas páginas cuando rescata las herencias de un Cezanne, un Gauguin y al cubismo como puntapiés para el desarrollo del arte hacia la abstracción, por haber guiado sus investigaciones con el afán de “expresar las realidad de las cosas” (op. cit: 59). Postura confusa de estos artistas en relación al problema de la representación, y de lo real, desde un punto de vista filosófico al que han querido llegar tan ambiciosamente, en lugar de declararse simplemente en contra o como alternativa de las escuelas figurativas para la práctica de un arte parcialmente autónomo que buscaba la transformación de lo que veía mal en el mundo.

Luego de la separación del grupo en sus dos vertientes, Asociación Arte Concreto-Invención² con Maldonado a la cabeza y Arte Madí con Kosice³, nos encontramos en 1946 con un “Manifiesto invencionista”, redactado por Maldonado y publicado con motivo de la primera exposición grupal realizada en el Salón Peuser en marzo de ese año, en el único número de la Revista *Arte Concreto invención* (Fig. 2), que sigue la línea anti-representativa de *Arturo*. Con apoyo aún en las dicotomías platónicas arrastradas por el marxismo, que oponían “verdad” a “apariencia”, se opone aquí una “integración” a una “separación” del hombre y la naturaleza. El acceso a la verdad por parte de los sujetos es la única forma de integrarse a la naturaleza, no ser fatalmente separados de ella y quedar así atrapados en el mundo de las apariencias. “Ver” y “contemplar”, actividades fundamentales de casi toda experiencia humana, aparecen como modalidades que “sacan del mundo”. La retórica evolucionista es también patente en este escrito: “La era artística de la ficción representativa toca a su fin”, reza la primera línea, “se clausura así la prehistoria del espíritu humano”, concluye el primer párrafo. También se opone en el texto un “arte de elite” a un “arte colectivo”,

² El proyecto editorial de la Asociación Arte Concreto — Invención contó con dos publicaciones: la revista *Arte Concreto*, editada en agosto de 1946 en su único número y el *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención n° 2* aparecido en diciembre de 1946. La revista *Arte Concreto* también se conoce bajo el nombre *Arte Concreto — Invención* aunque en su pie de imprenta se autodenomina *Arte Concreto*. El Comité de redacción estuvo integrado por Edgar Bayley, Simón Contreras, Alfredo Hlito y Raúl Lozza. En esta revista se publicó el Manifiesto Invencionista y fue acompañada por un Suplemento de Poesía, en el que escribieron tanto Contreras como Bayley. Fuente: <http://icaadocs.mfah.org/>

³ Según algunas declaraciones de Kosice quedan en evidencia las causas de tal separación: “La tapa (un taco original de Tomás Maldonado) es un automatismo barato y nosotros propiciábamos la invención contra todo aumatismo”, o, cuando refiriéndose a Edgar Bailey: “Fue un buen poeta. Con su hermano, Tomás Maldonado, que era muy mandón y quería manejarlo todo, nunca llegamos a entendernos. Esto generó la división entre arte concreto y arte madí”. Cf.: (kosice, 2014: 14 y 16)

cuestión que constituye una falacia sinrazón, ya que no es fácil entender de qué manera el carácter restringido de la acción de AACI fuera a avanzar sobre lo colectivo y lo cotidiano, y menos aún sobre lo popular. La expresión de un deseo no condice con el desarrollo efectivo de las acciones del grupo, ahora formado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi (en realidad, Obdulio Lozza, hermano de Raúl), Raúl Lozza, Rembrandt V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molemborg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin (en realidad, Matilde Schmidberg, esposa de Raúl). Las falacias anti dialécticas son abundantes aún en estos planteos, como cuando se declara: “Matar la óptica”, han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. “Exaltar la óptica”, decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas”; advertimos ahora que los extremos de un arte *todo sentido*, u otro *todo forma*, son igualmente imposibles, y que *lo real* y *lo fantasmático*, asumidos como ingredientes complementarios de todo fenómeno cognoscitivo, considerado desde una punto de vista constructivista, son dos caras de una misma moneda y no niveles enfrentados de verdad/falsedad. En la misma revista *Arte Concreto* de 1946 (p. 10), Maldonado publica el artículo “Los artistas concretos, el realismo y la realidad”. Dicho texto se nos aparece como parte de un debate “totalitarista” al interior de la izquierda militante. Arte concreto vs. Nuevo realismo (de la mano de Antonio Berni) toma la forma de una oposición de antagónicos absolutistas que luchan por la apropiación de “lo real”:

“El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca: solo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar. “El éxito de nuestros actos –ha escrito Engels– demuestra la correspondencia de nuestra percepción con la naturaleza objetiva, con las cosas percibidas”

Ya vimos a un Engels confundido entre las consideraciones de orden ontológico y las de orden gnoseológico. Si, según Maldonado, lo real es la acción y lo percibido, aquella división entre creación y visión que se promulgaba en el manifiesto quedaría aquí abolida. No hay una definición rigurosa de lo real porque no hay tampoco una noción acorde sobre la naturaleza compleja de la experiencia perceptiva como acción, como construcción, como interpretación. Por ello, cuando considera al arte figurativo dice: “(...) es una ilusión, un simulacro de conocimiento. Una representación gráfica es la

estatización abstracta de un solo momento del proceso cognoscente, nunca el conocimiento mismo” (Ibídem, op. cit.); Maldonado cree, ingenuamente, que la creación de supuestas formas puras constituye un verdadero conocimiento, y no advierte que lo que está operando es la afirmación estética de una desigualdad que se hace sensible. Se trata de una extrapolación de las jerarquías materiales del mundo al plano de las capacidades humanas, este es el *reparto de lo sensible* que tanto ha criticado Rancière ({2004} 2011) al supuesto arte-político: la distribución de unas “actividades” exclusivas y unas “pasividades” extendidas y fatales que aplanan la complejidad de una realidad igualitaria y política en la que las diferentes *performances* interpretativas luchan por el sentido.

Pero la transformación es inminente. Ya en 1949, en una publicación del Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la UBA, titulada “Diseño industrial y sociedad”, puede observarse una incipiente mutación en la retórica “maldonadiana”. El tono totalitario de sus primeras declaraciones es abandonado, y aparecen ahora principios de la perspectiva propiamente marxiana (acaso Maldonado ha ampliado y/o profundizado sus lecturas). Esto da entrada a la problemática socio-antropológica de la relación arte-técnica-industria, clave de los grandes debates culturales modernos, y que pone en escena la dialéctica histórica entre el desarrollo de las fuerzas objetivas y subjetivas en la actividad práctica humana. No solo se advierte aquí una mayor sistematización crítica de la herencia teórica y programática, sino que aparece una postura sumamente anti-jerárquica que da en la tecla de las consideraciones más fructíferas de Marx:

“(…) no es, como cree la opinión corriente, una manifestación aplicada, menor –en última instancia, infra-artística- de unos determinados principios estilísticos, de un arte jerárquicamente superior. Este malentendido, este equívoco persistente, que se complace en establecer jerarquías en la creación de formas –arriba, en lo alto, las formas artísticas, abajo, las formas técnicas. Este fetichismo de lo artístico ha de ser superado. (...) El mito de lo artístico quiere hacer creer que el arte es una realidad apartada, solitaria, incongruente con otras realidades de nuestra hora, de espaldas a las conquistas de la ciencia y de la técnica, y al mundo creador de la vida social” (Maldonado, 1946, ed. Facsimilar: 1).

El arte concreto y la invención artística han cedido el monopolio de la creación, pues “el diseño industrial parte del principio de que todas las formas creadas por el

hombre tienen la misma dignidad” (op. cit: 2). Maldonado, sin embargo, ve ahora al arte separado de la vida, sin advertir aquella tensión y contaminación doble que caracteriza al arte en su régimen estético según Rancière. Para éste, la experiencia estética moderna implica justamente la abolición de las normatividades que antaño regulaban lo que era o no era arte, además de restringir la posibilidad de goce o vivencia de lo sensible a prácticas sectarias. En su régimen estético, el arte no constituye más el monopolio de lo bello, y se equipara a la lectura de un libro, la contemplación de un amanecer mediante una fotografía o la portación de un vestido de diseño tropical. El arte entra a la vida de la misma forma que la vida entra en el arte, la tensión resultante de ello es su particularidad (Rancière, {2007^a} 2011). A ello contribuye el diseño industrial de objetos para su circulación masiva; y aquí confluyen los idearios del constructivismo ruso y del racionalismo francés, cuyas voluntades, aunque de signo político disímil, coincidían en la búsqueda de una transformación de la vida cotidiana mediante las formas y mediante un cambio en la experiencia estética del pueblo. Maldonado advierte este fenómeno como un proceso de democratización:

“Pero de la misma manera que “lo político” puede superarse por medio de una politización total del hombre, “lo artístico” solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más secretas y recónditas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente.” (Maldonado, op. cit: 2).

La idea de una “politización total del hombre”, creemos, apunta a ese “más acá” materialista en el que lo político es patrimonio común en una experiencia cotidiana desjerarquizada, ligada al “universo de la producción de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular, que en definitiva, constituye la realidad más inmediata del hombre moderno” (op. cit: 3). No obstante este patente cambio de perspectiva, cabe advertir el carácter parcial de esta propuesta transformadora, constituida por la democratización del consumo de elementos artísticos y la ampliación del mundo del disfrute estético. Estos nuevos estatutos siguen desarrollándose en el marco del sistema capitalista desigual, donde el consumo de productos de la industria cultural puede transformarse rápidamente en nuevo fetichismo. Por ello es un viraje productivo lo que se hace preciso, una reorganización que ponga al trabajo autónomo anti-monopólico en primer plano, para asegurar la diversidad productiva y la democratización efectiva de las participaciones. Maldonado no ha llegado a esa solución en 1946, pero ya lo hará, al igual que la economía argentina tras el cambio de milenio.

Siguiendo con el itinerario de nuestro protagonista, en 1951 se publica el nº 1 de la revista *Nueva Visión* (Fig. 3), fundada por Tomás 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, Bayley (Devalle, 2010). 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 incluiría la arquitectura, el diseño gráfico y la tipografía, se despliega en este emprendimiento editorial, considerado como bisagra para la historia del diseño en nuestro país. La imagería 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 él el teórico-artista iniciará un camino explícito de autocrítica 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 prólogo incluido en *Vanguardia y racionalidad*, compilación en la que se encuentra el artículo del 51, Maldonado (1977) comenta las razones de aquellas reflexiones:

“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 pueblo”. (op. cit: 41)

El dogmatismo y la ausencia de rigurosidad en el programa de vanguardia, además de un posicionamiento que podríamos ligar, con Rancière (2008) 2011) con 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 formas de coraje, sino de conformismo fácil.” (Maldonado, {1951} 1977: 41) 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? (Ibídem, op. cit: 42)

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 obras.” (Ibídem, op. cit.)

Un afán hegeliano que busca la correspondencia armónica entre espíritu y materia, al modo visto en los clásicos, cuando justamente advertimos que la liberación moderna consiste en dar lugar a cierto desorden, a un caos y dualismo inherente 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 cultura” (op. cit. 43)

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 a dar lugar a una distinción jerárquica que no le permite ver sus propios descubrimientos: no es en la democratización para el disfrute de las formas y los colores del arte, ni siquiera de sus ideas, donde se encuentra el punto fuerte de la modernidad,

es decir, del régimen estético del arte, sino en la posibilidad de la *liberación de las relaciones* entre esas formas, sus sujetos productores o receptores y los múltiples sentidos disponibles, existentes ya o por crear, para asociarse a ellos y a aquellas. La coexistencia de subjetividades y su concomitante variedad de hechos y verdades constituye el estallido de la antigua distribución de lugares exclusivos y comunes, y de voces habilitadas para definir los objetos propios de esos sitios. Por otro lado, al ver al arte concreto como la consecuencia lógica de los postulados más avanzados de la revolución 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 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 (Ibídem op. cit.), 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)⁴ 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.” (op. cit: 46)

Esta vinculación inherente de estética y ética nos reconduce a la idea foucaultiana de la *política hermenéutica*, ya que la interpretación es siempre representativa y ficcional, en

⁴ Cabe destacar que esta segunda postura no es de ningún modo homogénea, ya que va de la aceptación feliz de la desigualdad dada bajo la égida de una natural libertad de mercado, hasta la aceptación crítica de las condiciones democráticas contemporáneas sin el abandono de un proyecto de cambio y mejoramiento social. Es a este segundo polo al que se acerca Maldonado, según nuestra hipótesis, y al que adherimos.

el sentido de que se instala como constructo en un terreno cultural habitado por otros discursos, también contruidos, junto a los que se presenta como alternativa o complemento. Foucault sobrevuela muy fuertemente el estallido de la imaginería de vanguardia. 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 contenido simbólico, alusivo, no demasiado legible, y, en definitiva, inofensivo; o bien orientarse hacia un naturalismo absoluto, tan legible como un libelo.” (op. cit: 48)

Lo que se encuentra aquí en cuestión es la dilucidación de *lo propio del trabajo artístico*: por un lado, se atiende a lo que Bellour (2008) llama “cantidad de analogía” de una imagen, tema que ha sido problema para el arte desde siempre; la definición de la cantidad de información y el modo de metaforizarla en una obra es el corazón de las operaciones poéticas, que asumimos como diferentes de las meramente comunicacionales. Por otro, 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 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 específicas (Barthes, 1973; Eco, 1992; Oliveras, 2007). 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 (2010) 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 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 instrumentos”. (p. 2)

Contradicción y tensión entre autonomía y servicio extra-artístico, entre subjetivismo y objetividad, arte-instrumento para el mundo o mundo-instrumento para el arte, 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 educación-enseñanza 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” (Fig. 3), 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.

Siguiendo con el recorrido de Maldonado, nos encontramos con una entrevista que le realizaron en 1954, publicada en el nº 4 de la revista *Letra y Punto*, donde ya abandona por completo la distinción falaz, considerada 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, lo que él 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”. (s/p)

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.

Dos: la transición paradigmática en ULM

Se inicia por estos años su período ulmiano, una etapa en la que se dará lugar a reflexiones de corte pragmático, en el sentido de una mirada ligada ahora 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.” (En *Vanguardia y racionalidad*, 1977: 67). 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 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” (op. cit: 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 proyecto 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 sociedad” (Ibidem op. cit: 70)

La tradición ética del racionalismo-funcionalismo es una de las claves del despliegue teórico de Maldonado en su etapa ulmiana (Fig. 4), ya no ligado a una ética dogmático-doctrinaria marxista, sino a esa 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” (Ibidem op. cit: 71) 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 y textos, para no eternizar este análisis, 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” (en *Es la arquitectura un texto y otros escritos*, 2004: 61 y 62):

“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 emancipación respecto a los valores y a las creencias del pasado y contribuir a una transformación en la vida cotidiana de los hombres”.

Aparece en este discurso, valga la atención sobre el contexto post-dictadura en el que se pronuncia⁵, 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 imposibilidad, 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 Castoriadis ({2006} 2007), 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” política (Laclau, 2010, O’Donnell, 2010 y García Linera, 2010); 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” (Maldonado, op. cit: 62), asumidos como letra que ha de realizarse en la vida cotidiana de los sujetos concretos. 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

⁵ Podemos inferir, a este respecto, que el desastre genocida argentino llevó a la reconsideración tanto de la importancia de la democracia y de la herencia de las ideas ilustradas occidentales como de los fundamentos y postulados de izquierda que guiaron el accionar de la población eliminada durante los gobiernos militares *de facto*. Sin ánimos de incurrir en analogías infundadas, se nos ocurre cierta coincidencia respecto de lo que ocurrió con la revisión teórica por la Escuela de Frankfurt en vísperas del holocausto. Allí, tanto el imaginario ilustrado como la teoría marxista producto del mismo fueron revisados y reformulados, en un contexto internacional en el que ni una ni otra vertiente en sus versiones dogmáticas y cerradas satisfacía la necesidad de respuestas y propuestas frente a hechos sociales desbordantes, ajenos a toda razón.

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” (op. cit: 64). 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 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 y jurídicos pero su carácter incompleto en la vida cotidiana, concreta, de los hombres⁶. 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,

⁶ Se incluye en el anexo un capítulo introductorio al presente trabajo, que hemos juzgado necesario, en el que se da cuenta de la líneas generales de la teoría marxiana y sus diferencias respecto del marxismo posterior en lo tocante a las consideraciones del orden cultural y la filosofía de la praxis, para el esbozo de una posible estética materialista, tan vinculada a las diferentes etapas de Maldonado.

gracias a sus tensiones intrínsecas, tantas veces soslayadas. Tensión que se encuentra en 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 funcionalismo (op. cit: 66 y 67) 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, por ejemplo, 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 moderna.” (op. cit: 67).

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 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.

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 ha transformado en un país en ruinas” (op. cit: 68)

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-invencionista, 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 (2000) “el reparto de lo sensible”: “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” (op. cit: 71). Lo que Maldonado denomina la “movilización proyectual de masa” constituye la movilización creativa del colectivo social y, como es ya evidente, 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 cualquiera en el más acá cotidiano, se pueden ir transformando los fundamentos de la desigualdad en nosotros mismos. 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.

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

Será necesario volver siete años atrás para advertir 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 histórico 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 política. Es el mismo año de la primera edición de *Vanguardia y racionalidad*, donde se compilaba una serie de artículos y ensayos suyos con la misma intención crítica, siempre teniendo como horizonte la realización de aquel Proyecto Moderno, dándole continuidad así a la transformación de la perspectiva materialista que ya había adoptado en sus primeras iniciativas artísticas. 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 a través de la investigación sobre los objetos de uso de manera temprana. 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 son vistos como elaboración humana arbitraria, sino como desarrollo natural, resultado de la interacción compleja de cuestiones socio-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 misma. Marx retoma, mejorándola, esta concepción que, como advertía Merleau Ponty respecto del

“marxismo de Hegel”, se distingue del punto de vista marxiano más por consideraciones políticas, 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 se ve en Marx como 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.⁷ 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 alienadora de la máquina, no cayó en la condena totalitaria de todo artificio, sino que, en el marco del 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 (histórico) como prospectivo (proyectual), ya que la *artificialización de la naturaleza* constituye la clave antropológica de las posibilidades humanas. Para Marx, el advenimiento de una sociedad sin clases iría acompañado de una reestructuración de la *función técnica*, que viraría desde su efecto alienante a la reconciliación entre sujeto y sujeto y entre sujetos y realidad externa. Además, Maldonado advierte un 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. 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. Será de manera progresiva que la *nueva visualidad* del

⁷ Maldonado destaca la publicación póstuma de dos obras fundamentales en las que Hegel expone estas ideas centrales para su sistema (no leídas por Marx ni por los círculos hegelianos hasta una fecha tardía, e ignorados aún hoy). Se trata de *System der Sittlichkeit* (“El sistema de la moralidad”), de 1893, y *Jenenser Realphilosophie* (“La verdadera filosofía del Jena”), de entre 1931 y 1932.

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* advertirá la nueva belleza derivada de esa tecnificación del paisaje industrial. Luego se pasará a la exaltación de un nuevo hombre, visto como impulsor y usuario del nuevo objeto técnico. Esta será la perspectiva, ya en el siglo XX, de ciertas vanguardias como la del futurismo italiano, donde se asociará ya esa transformación técnica-visual con la promesa de un cambio global de 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 orgánico) y tecnotopía (preponderancia de un presente y un futuro tecnos) en obras tempranas de un 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 (Fig. 5); o también en trabajos de un Picabia, como *Tableaux et dessins mécaniques* (Pinturas y diseños mecánicos), 1915-1920 (Fig. 6). 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 (Fig. 7). Maldonado cita el manifiesto inaugural de esta perspectiva 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.” (1977: s/p). 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 el doble movimiento como la coexistencia, inherente a la modernidad, entre impulsos del orden y del caos, o entre lo regulado y lo incontrolable, entre razón y pasión, Apolo y Dionisios. Pero Maldonado verá en los futuristas rusos la culminación de aquella perspectiva de la corriente italiana. Maiakovsky 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 (Fig. 8). 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 (Fig. 9). Un hecho: no se atendía aquí a lo que Rancière advierte como el *quid* 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 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 dentro de sí. 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.” (op. cit: s/p).

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 aquel momento resultan particularmente útiles en los problemas que hoy tenemos que abordar” (op. cit: s/p)

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 una nueva epistemología de la complejidad (Morin, 1999) que considera la tensión, la incertidumbre, el conflicto permanente y la negatividad (Adorno, 1966) como cuestiones implicadas en todo fenómeno y, más aún, en toda teoría. Cuando en el capítulo “*Design caliente vs. Design 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), “subjetivizado” 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 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” (Marrera Expósito, 2005: 12): 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 (Fig. 10); 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 (Fig. 11). 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 descentralizadora. 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*⁸. 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 más radical el modelo centralizado (Fig. 12). Maldonado lo aplica al diseño cuando se refiere al “modelo de la calidad total”, considerado políticamente incorrecto para el protocolo capitalista liberal (Ibídem, op. cit.: 14) 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 ya en el siglo XXI 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, 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 sociedad.” (Maldonado, 2002: 277)

Al intentar “cabalgar el tigre” y utilizar la realidad polifacética, tantas veces condenada de manera apocalíptica y escéptica, 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” (op. cit: 283). 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 acerca, 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 de las formas organizativas en pequeña y en gran escala. Pero discutiendo con Latour, advertirá 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, el diseño y la acción 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 comunicables. Hay que decir que en la teoría de la hibridación, aunque 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 sólo a la superación de las antinomias, pero es considerado

fundamental, como veremos, para la comprensión del proceso generativo de la red.” (Ibídem op. cit: 294)

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 las “cadenas equivalenciales” de Laclau (2012), cuando intentando superar las nociones rígidas de dominación y hegemonía, proponía una radicalización de la democracia bajo el signo de la “articulación social”.

Conclusión

El extenso trayecto histórico que hemos delineado a partir de las transformaciones en el pensamiento y en la práctica de Tomás Maldonado, nos ha permitido dilucidar y poner en valor una explosión de las identidades tradicionales (signos, valores, creencias, prácticas, afectos, etc.) que 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, 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. Y es alentador que así sea, pues la industria cultural no es el sitio de degradación del Arte, sino uno de los terrenos donde se libra la batalla cultural. Todos los oficios artísticos implican el tipo de diseño al que nos referimos, 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. La pregunta acerca del carácter materialista o post-materialista del nuevo paradigma puede ser respondida sólo de modo hipotético, sin intención de fundar una verdad absoluta. Podemos entonces concluir, en síntesis, que ese movimiento hacia el “más acá” marxiano, junto con el énfasis en lo productivo y en la experiencia cotidiana, puede reconducirnos, luego de habernos alejado del marxismo y sus derroteros, a un materialismo de nuevo signo, ya no asociado a una doctrina cerrada y dogmática, sino a la praxis de sujetos particulares y a las condiciones de posibilidad concretas de la intervención cultural para el cambio social en la sociedad contemporánea.

Bibliografía (por orden alfabético)

- Adorno, T. (1966), *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 2007.
- Benjamin, W. (1931), *Papeles escogidos*, Visor, Madrid, 2011.
- ----- (1982), *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005
- ----- (1936), Bartoletti, T. J. y Fava, J. (Traductores), *Estética y Política*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Barthes, R. (1973), *Elementos de semiología*, A. Corazón, Madrid.
- Bellour, R. (2008), “La doble hélice”, en *Artes y Medios audiovisuales II, Un estado de situación*, MEACVAD_08, La Ferla, J.comp., A. Rivera, 2008.
- Castoriadis, C. (1986), *Los dominios del hombre*, Gedisa, Barcelona, 2005.
- ----- (2006), *Ventana al caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

- (1983), *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1, Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2006.
- 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*, Lumen, Barcelona.
 - Foucault, M. (1967), *Nietzsche, Freud, Marx*, de la traducción: Carlos Rincón, *Revista Eco* n° 113/5, Bogotá, Colombia, 1969, ed. argentina, ISBN: 987-9035-04-6
 - (1979), *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
 - Freud, S. (1929-30) *El malestar de la cultura*, Psikolibro, versión digital disponible en: <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/El-malestar-en-la-cultura/pdf/view> última revisión: Diciembre 2014
 - 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.
 - Gramsci, A. (s/f) *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
 - (1932-1935), “La filosofía de la práctica y la cultura moderna”, en *Antología. Vol. II, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2014.
 - Laclau, E. (2010), “Discurso, antagonismo y hegemonía en la construcción de identidades políticas”, conferencia pronunciada en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA el 10 de Mayo del 2010, en *Tres pensamientos... Óp. Cit.*
 - Lobkowitz, N. (1973) “Materialismo” en, Kernig, C. D. et al... *Marxismo y democracia. Enciclopedia de conceptos básicos*, Ediciones Rioduero, Madrid, 1975.
 - Maldonado, T. (1946), “Manifiesto Invencionista”, en *Revista Arte Concreto Invención*, 1946, agosto, Buenos Aires, p. 8, en: *Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas*, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en: <http://www.ludion.com.ar/home.php>

- (1946), "Los artistas concretos, el 'realismo' y la realidad", en Revista Arte Concreto Invención, Buenos Aires, Agosto de 1946, p. 10.
- (1947), "Diseño Industrial y Sociedad", en Boletín del "Centro de Estudiantes de Arquitectura" Cea, 2. Octubre, Noviembre de 1949. Disponible en: http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Dise%C3%B1o_Industrial_y_Sociedad
- (1951), "Actualidad y porvenir del arte concreto." *Nueva visión: revista de cultura visual. Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía*, Vol. 1, Nº.1, Buenos Aires, Diciembre de 1951: 5–8.
- (1954), Entrevista, en Revista Letra y Línea, Nº 4, Buenos Aires, 1954.
- (1955), "Max Bill", en *Vanguardia y Racionalidad Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, Ed. G. G., 1977.
- (1955), "ULM", en *Vanguardia y...* Ibídem óp. Cit.
- (1977), *El diseño industrial reconsiderado*, Ed. G. G. 1995.
- (1984), "El proyecto moderno", en *Es la arquitectura un texto y otros escritos*, Infinito, Buenos Aires, 2004.
- (2002), "Todavía el diseño. Un "tour d'horizon", en *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*, Infinito, Buenos Aires, 1º ed. 1979.
- 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_teor%C3%ADa/investigacion_dormer_vs_maldonado.pdf
 - 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*, Emecé, Buenos Aires, 2013.
 - O'Donnell, G., (2010), "La democracia y las fronteras dinámicas de la política", conferencia pronunciada para la apertura del Ciclo lectivo 2010, Carrera de Ciencia Política, UBA, en *Tres pensamientos... Óp. Cit.*

- Rancière, J. (2000), *El reparto de lo sensible, estética y política*, Prometeo, Buenos Aires, 2004.
- (2008), *El espectador emancipado*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2011.
- (2007a), *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- (2007b), *Política de la literatura*, Libros de Zorzal, Buenos Aires, 2011
- (2004), *El malestar de la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.
- *Revista Arturo ed. Facsimilar*, Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2014.

Anexo de imágenes

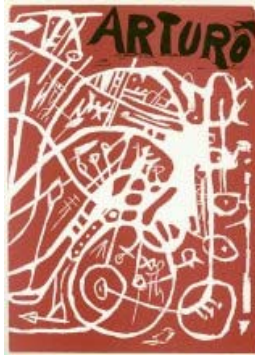


Fig. 1: Portada del único número de la revista *Arturo* realizada por Tomás Maldonado, xilografía, 1944.



Fig. 2: Portada del único número de la revista *Arte Concreto Invención*, 1946.

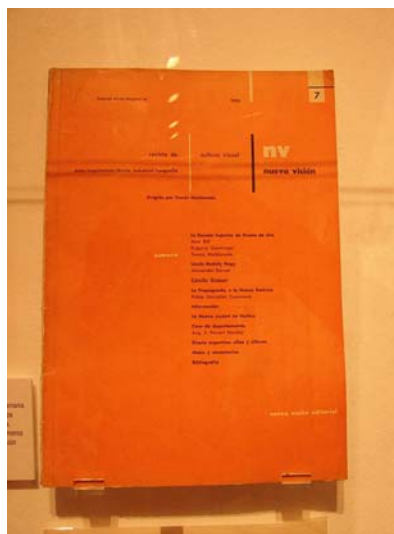


Fig. 3: Portada del N° 1 de la revista *Nueva Visión*, fundada por Maldonado en 1951



Fig. 4: Maldonado (der.) en una clase de ULM. Atrás, la pizarra muestra un gráfico que exhibe la sistematización teórica del proceso de diseño y producción industrial, muy en sintonía con el racionalismo que caracteriza a nuestro protagonista a partir de esta etapa.

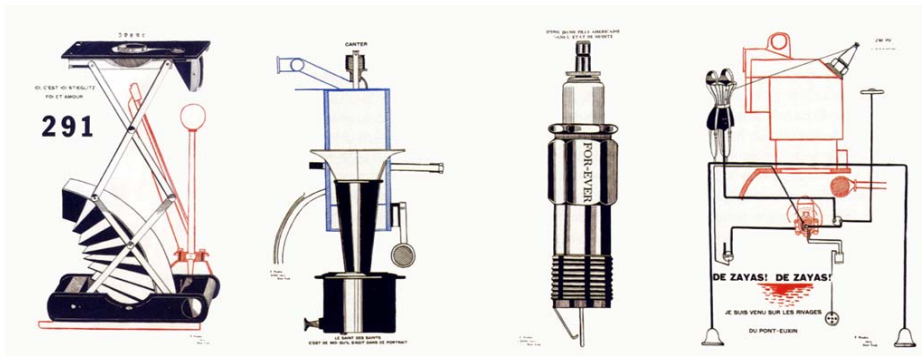


Fig. 5: Francis Picabia, “Sucesión”, diseños tecno y biotópicos, 1915.



Fig. 6: Marcel Duchamp, “La novia desnudada por sus solteros, incluso”, diujos, fotografías y diseños, 1915-1920.



Fig. 7: Portada e interior del N° 3 de la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier y Ozenfant, 1920.



Fig.8: Aleksandr Rodchenko y Vladimir Maiakovsky, “Caja de Caramelos Nuestra Industria”, diseño soviético de objetos socialistas, 1923.



Fig. 9: Nikolai Suetin, diseño sobre cerámica, 1923-1925.



Fig. 10: Fotografía ilustrativa del modelo de producción centralizado y “frío”, fábrica actual en China.



Fig. 11: Fotografía de la Feria del Libro Independiente y Alternativa, ilustrativa del modelo de producción y organización descentralizado y “caliente”. Nació en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2006, desde 2009 se realiza en la ciudad de La Plata y se ha extendido a las ciudades capitales de Chile, Paraguay, Colombia y Uruguay, además de a numerosas provincias argentinas.

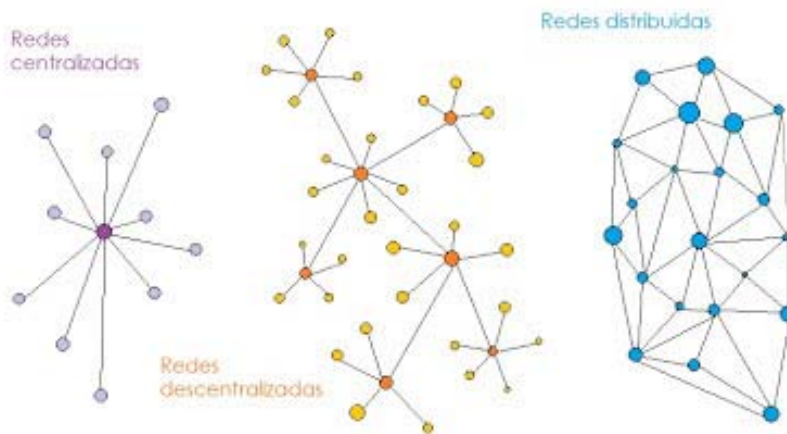


Fig. 12: Modelos organizativos de Barans.