MUSEO
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
CARAFFA

formas y miradas

plaquetas del museo

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA
Córdoba Entre todos
Secretaría de Cultura

abril 2008
Museo Caraffa
Córdoba - Argentina
ISSN 1669-631X

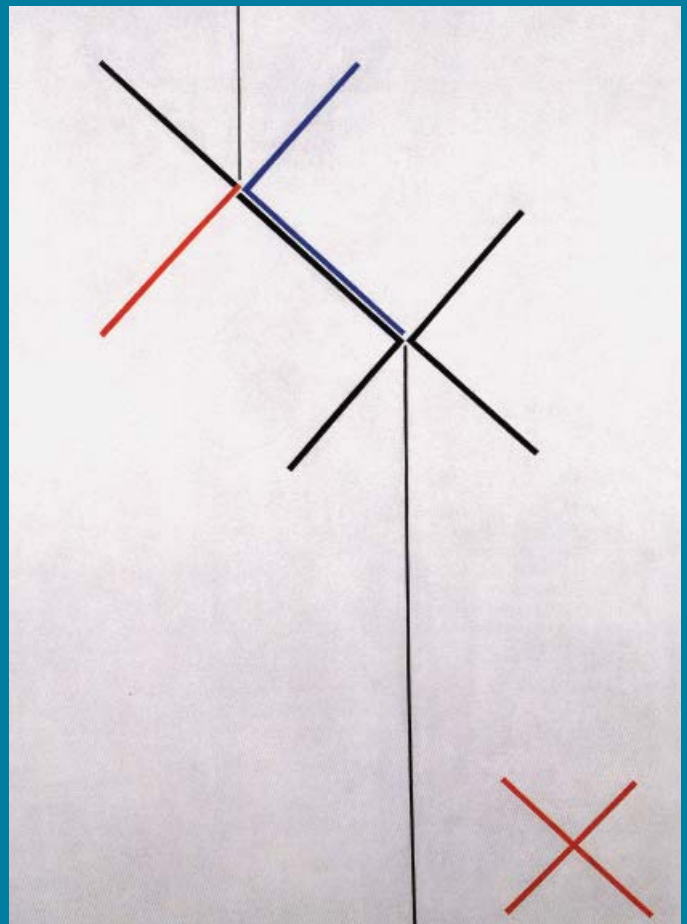
n°9

formas y miradas
plaquetas del museo

MUSEO
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
CARAFFA

Tomás Maldonado

Una cartografía textual



Bajo el nombre de **formas y miradas** tendrán cabida las sucesivas plaquetas editadas por el Museo Caraffa. Periódicamente se publicarán textos vinculados a cuestiones artísticas, tanto los que acompañarán a las actividades específicas y centrales del Museo (las muestras en sus más diversas expresiones y modalidades) como los inherentes a las discusiones teóricas surgidas de las cambiantes problemáticas del arte contemporáneo.
En todos los casos, la denominación elegida convoca dos gestos indisociables de las artes visuales: el de forjar las imágenes a través de técnicas disímiles, y el de interpelar a dichas imágenes mediante una contemplación reacia a las ideas trilladas.

Los textos publicados y las fotografías de obra reproducidas tienen autorización -para tal fin- de Tomás Maldonado.

Tomás Maldonado

Una cartografía textual

formas y miradas
plaquetas del museo

abril 2008
Museo Caraffa - Córdoba - Argentina

Portada:
Tomás Maldonado
Construcción con dos elementos
1953

Nota Preliminar

La problemática nunca aquietada y cambiante del diseño asoma en diversas etapas de la biografía de Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922). Si bien durante una década -1944 a 1954- sus preocupaciones intelectuales se relacionan con las vicisitudes del arte de vanguardia en la Argentina (el **Manifiesto Invencionista** y **El arte concreto y el tema de lo ilimitado**, incluidos aquí, son al respecto un ejemplo elocuente), despuntan sin embargo en el curso del citado período intereses inscriptos en el campo del diseño propiamente dicho. Así lo demuestra la fundación de la editorial Nueva Visión, cuyo primer libro, bajo el título de **Max Bill**, fue publicado en 1953. En estas páginas provistas de un cuidadoso prólogo, Maldonado presenta relevantes textos del destacado arquitecto y diseñador suizo. Desde esta señal, precedida por el primer artículo escrito cuatro años antes en nuestro país sobre el diseño (**Diseño Industrial y Sociedad**, que aparece también en esta recopilación), se entiende por qué entre 1954 y 1966 Maldonado tendrá una decisiva participación en la Escuela de Diseño de Ulm. Sin abandonar en momento alguno la enseñanza y más adelante como vicerrector y rector, las posiciones teóricas de Maldonado influirán en la compleja discusión que irá forjando la institución al calor de los arduos desafíos suscitados por la práctica del diseño.

Esta última observación encuentra en el texto introductorio de Fernando Fraenza sus desarrollos más álgidos, por no decir que son los que se orientan a desmenuzar sagazmente los contenidos filosóficos del "ulmismo" . Y lo hace para dar cuenta también del rol jugado por Maldonado en esta experiencia "diseñil" de Ulm cuyos sencillos nexos con la vanguardia son asimismo explorados sin perder de vista, por otra parte, una persistente acción de la autocrítica ejercida por la "antiartística" escuela alemana fundada en 1953.

Todos ellos reacios a anteponer cualquier dogmatismo, los restantes trabajos de Maldonado escogidos para esta selección conciernen a ese gran tema del diseño: **Ulm 1955** y **Las raíces pedagógicas de la Bauhaus**; vuelven una vez más a indispensables reflexiones de índole pedagógica.

Por último, en la entrevista realizada por Giacinto Di Pietrantonio en 1989, Maldonado explora a fondo hechos de su pasado, tanto sus intrincadas relaciones con Lucio Fontana como sus posiciones acerca del diseño, de la vanguardia, de la modernidad, etc.

Lic. Antonio Oviedo

HfG-Ulm, una de las más perfectas manifestaciones antiartísticas de la vanguardia

Por Fernando Fraenza

Hace ya más de treinta años, en un artículo denominado **Cultura tardía y capitalismo tardío,** Tomás Maldonado, manteniéndose en su negativa de definir el diseño en términos de arte o apreciación estética, tomaba distancia de la neovanguardia de los años sesenta, rechazando inclusive la que regularmente se tiene por pura autocrítica institucional y se valora sobre la base de una mayor o menor capacidad de negar su casi inevitable condición de arte. Allí, el diseñador muestra franca irritación frente a los aspectos más probadamente regresivos -menos críticos y más inauténticos - de las corrientes en boga. Hace mención, muy tempranamente, de las reglas que Pierre Bourdieu -por entonces- comienza a conjeturar con el fin de entender la génesis social de un arbitrario artístico que -de un modo permeable pero viscoso- da cabida y proporciona beneficios aún a la producción cultural más radical, silenciosa y poco artística.[1] Maldonado dirige su ya célebre afirmación "las antiobras en la tienda y las obras en la trastienda", no sólo contra los aspectos más institucionalizados de las formas vanguardistas (pop, action painting, informalismo, neo-figuración, hiperrealismo, etc.), sino también contra cualquier recuperación de procedimientos vanguardistas de las que suele afirmarse, que en algunas de sus circunstancias y estrategias, tienen como fin o efecto desarrollar una conciencia crítica de las convenciones artísticas así como de sus condiciones históricas (acid-pop, mínimo, conceptual, terrestre, povera).[2] En el mencionado texto, Maldonado desiste por completo de la idea de que una renovación crítica de la "retórica de la antiobra" pueda propiciar un alejamiento otra vez novedoso respecto de todo contenido artístico, siendo a la vez que una recuperación de la vanguardia histórica, también una nueva y más exhaustiva descomposición de las categorías míticas del arte institucional. A pesar de todo lo dicho, hemos de admitir que, para un tercero analista suficientemente atento, el efecto obrado por las acciones y las ideas de Maldonado en el curso de la historia del diseño es susceptible de ser interpretado como manifestación neo o tardovanguardista de gran perfección, al punto de pasar -inclusive entre los entendidos del diseño- por puro fenómeno extra-artístico. ¿Acaso no es esa la autorrepresentación que promovió hasta el final la propia comunidad de la HfG de Ulm? Vale decir, como ajena y suplementaria, pero jamás complementaria del arte. En este sentido, el funcionalismo impulsado por la HfG, además de convertirse con el tiempo en la directriz estilística de casi todo el diseño, y de asociarse (un tanto acríticamente) a la empresa, ha exhibido gran perfección como antiobra al menos en dos aspectos fundamentales a saber: (i) En primer lugar, ha resistido en cuanto pudo la circulación y el consumo de los objetos de uso como si éstos fueran obra de arte (o de arte elevado) en función de su constitución (formal) o del gusto (social). Todo esto vale aún cuando sus productos hayan terminado por subordinarse a la economía política del signo, a ley del valor que actúa sobre la riqueza pero también sobre la indigencia (Mauss, Baudrillard, Bourdieu). Porque se paga muy caro por comer nada y porque privarse es un lujo, el ascetismo y la falta de arte llegan a convertirse en buena mercancía una vez trilladas las pulidas formas del streamlining o la ociosa geometría del art déco. En una cierta

manera, la funcionalidad más o menos pura de los objetos del buen diseño entra en la dinámica del consumo del arte más elevado. Esto es, en un proceso que deniega colectivamente la verdad económica, marco en el cual -por ejemplo- el ascetismo o el brutalismo son lujos capaces de manifestar la jerarquía social de quien sea capaz[3] -a su vez- de entenderlo de ese modo. (ii) En segundo lugar, si el diseño posee -como el mismísimo arte- un contenido de verdad a la espera del filósofo que retenga lo más genuino del suspiro de la criatura agobiada (Adorno); la comunidad de Ulm tuvo la capacidad de alcanzar su instancia de autocrítica. Entiéndase, el diseño contribuye con el sistema capitalista de reproducción material de la sociedad dando forma atractiva y aparentemente útil a la mercancía. Luego, la ideología del diseño, es decir, la creencia en que es una actividad enderezada a satisfacer necesidades de un usuario, contribuye con su falsedad a la integración de pretensiones e intenciones incompatibles -a corto o largo plazo- que no llegan a exponerse manifiestamente como intereses opuestos gracias a la impermeabilidad propia de los dogmas frente a la disonancia.[4] Pero, como también hay un momento de verdad en la ideología, el cometido de la crítica de las contradicciones de un objeto ideológico (en este caso del diseño) ha de ser expresar conceptualmente tales antagonismos e incompatibilidades. Proyecto realizado por la propia comunidad de diseñadores en la escuela de Ulm.

Sin ser este el lugar para llevar adelante una suerte de demostración empírica de la filiación vanguardista auténtica del buen diseño ulmiano como proyecto extra-artístico, cabe mencionar, al menos cuatro conexiones: **1.** El rechazo del arte. **2.** El gobierno no-político de las cosas. **3.** La producción de mercancías. **4.** El estadio de autocrítica.

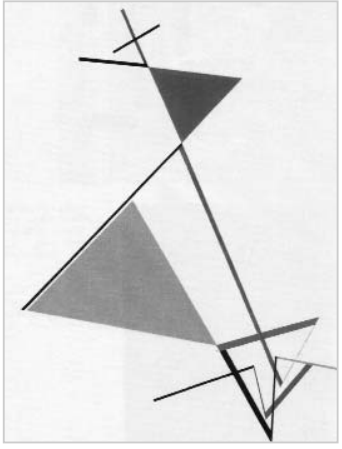
1. Con anterioridad a Ulm, el argumento de Maldonado es rechazar el arte burgués como representación idealizada e integradora del mundo. “No se trataba de ninguna extensión del arte a la vida (…)”[5] Al menos, si ésta seguía reconociéndose como arte. Se trataba, como bien lo ha dicho Otl Aicher, de un contra-arte.

2. Como toda vanguardia artística constructiva auténtica, implica una continuidad con la vanguardia "política" o mejor, in-política pues, si lo político (o la tecnología política) es concebido como violencia organizada y dominio de hombres sobre hombres,[6] la fórmula del socialismo decimonónico consistirá en la desaparición de toda autoridad política. Pero tal programa, no implica la desaparición simple de toda autoridad, sino -en cambio-, la desaparición del “gobierno sobre las personas” (Engels). O, más bien, implica el surgimiento y primacía del gobierno sobre las cosas y la administración de los procesos de producción. Este programa comporta -sin duda- rasgos del decible que hace posible luego el discurso del diseño moderno, y que promueve en gran medida, la formulación de sus ideales específicos.

3. A pesar de todo, el buen diseño actuó finalmente participando del valor de cambio-signo del producto. Poniéndose de manifiesto (al menos para el crítico) su carácter de mercancía y su aptitud para la lógica de la significación,[7] a la cual debe su existencia (al margen de toda utilidad). En esto puede decirse que la inutilidad de los productos de diseño no aparece tan clara como la inutilidad de las obras de arte de la tradición prevanguardista,[8] aún cuando éstas representen, vistas ya en una cierta perspectiva, la promesa de puro valor de uso (o completitud vital, de algún tipo, para el intérprete).[9] Lo cierto es que tanto las obras de arte como los productos de buen diseño, prometiendo

inutilidad o utilidad pura, terminan siendo elementos de cambio al interior de una economía simbólica interesada fuerte y estratégicamente por el desinterés.[10]

4. Finalmente tenemos que la ilusión "diseñil"[11] acerca de la conveniencia o relación armónica, transparente y desinteresada entre las comunidades de producción y recepción en sus distintas instancias (diseñador, comitente, usuario, consumidor, etc.)[12] exige el abandono o siquiera el análisis crítico de dicho estado de cosas que necesita ilusiones. Para los creyentes (los consumidores del angelismo del puro interés por la satisfacción de las necesidades de otro) la práctica o la aceptación del diseño es redentora y los representa como hombres sino alternativos, al menos preocupados por lo humano y atentos a las necesidades vitales de los hombres. Para los críticos, el diseño es el resultado de un engaño y un desconocimiento colectivos, institucionalmente reproducidos y destinados a propiciar algunas apropiaciones un tanto ilegítimas de poderes que dan vida a la actividad. Ya lo decía Marx, en ese caso hablando de la religión, en la **Introducción a la Crítica de la filosofía del derecho** de Hegel: la crítica desengaña al hombre para que piense y actúe conforme a la realidad como un hombre desengañado que intenta -por fin- entrar en razón. El discurso y la teoría del diseño ha sido capaz de proporcionar una comprensión de la mitología diseñil en la medida de haber alcanzado un cierto grado de autocrítica y esto sucedió precisamente en la HfG a lo largo de toda su experiencia pero, sobre todo durante su última etapa, previa a la inmovilidad y clausura de 1968.[13] Decimos autocrítica para diferenciarla de toda crítica inmanente al sistema, es decir, de un tipo de diseño en nombre de otro. Por el contrario, la autocrítica lo es contra la propia institución. Por ejemplo, los más radicales movimientos históricos de vanguardia no critican ya las tendencias artísticas del pasado, sino el modo de existir y la función del arte en la sociedad burguesa, por esto se tiene esta reflexión como autocrítica (su hegeliana y mortal autoconciencia). El funcionalismo ha sido objeto de ambas clases de reflexión y enjuiciamiento. Como es sabido, se dice corrientemente en buena parte de los libros de historia del diseño que su declinación, a finales de los sesenta, tuvo por causa el agotamiento de las formas rectas, planas, geométrico-simples y acromáticas en tanto mercancía de cierto atractivo. Tanto, que la mención machacona de alguna incapacidad del buen diseño para adaptarse a las exigencias del mercado ha sido distinguida por Gert Selle con el nombre de "pseudocrítica". Nuestra idea al respecto es que, de un modo parejo a movimientos de vanguardia y aún evitando buscar conexiones apresuradas, con la HfG el sistema del diseño alcanza el estadio de la autocrítica. Bajo la influencia -principalmente- del marxismo occidental, los estudiantes y profesores de Ulm aguzaron sus preguntas en torno a la función social de la propia disci-



Tomás Maldonado
"Desarrollo de un triángulo", 1951.
Óleo sobre tela, 60 x 80 cm.

plina, e intercambiaron -inclusive por escrito- sus puntos de mira a través de célebres documentos, hoy casi olvidados.[14] Tan efectivas fueron estas aportaciones críticas, acerca de la participación del diseño en la dinámica del capitalismo avanzado, que la feligresía del diseño sucumbió -en su momento y en su foco centroeuropeo-, según sea el caso, en la inmovilidad, la desesperanza, la impaciencia o el pesimismo. Tan grandes fueron las dudas en aquel duro y liberador momento, que la inquietud y el saber tanto acerca de la génesis social del diseño como de la creencia que lo sostiene abrieron una fisura de gran envergadura entre la teoría y la práctica en el territorio del diseño. Hiato que todavía hoy subsiste y cuyo paisaje escarpado y áspero aún no se ha vuelto del todo museificable.

Notas:

1. Sin mencionarlo, es probable que se refiera al Bourdieu del muy influyente Zur Soziologie der symbolischen Formen, Suhrkamp, Frankfurt, 1970. Traducción alemana de "Eléments d`une théorie sociologique de la perception artistique.", en Revue internationale des Sciences Sociales, 20, 1968, T4. pp.640-664.

2. A diferencia de otros críticos como Benjamin Buchloh o Hal Foster que, compartiendo en cierta medida la estirpe intelectual de Maldonado (marxismo crítico, hermenéutica, filosofía del lenguaje, inspiración neokantiana), creen que: en lugar de cerrar o invertir la vanguardia histórica, la neovanguardia la interpreta y pone a funcionar su proyecto con agudeza; por lo tanto que la institución arte cuya existencia puso de manifiesto la autocrítica vanguardista no fue suficientemente analizada como tal con los movimientos históricos, sino con la neovanguardia más radical.

3. Y tenga la caradurez propia o la complicidad colectiva que lo consienta.

4. Agrada reconocer sin esfuerzo "lo favorable que resulta el diseño para la humanidad toda".

5. Aicher, Otl (1991) Die Welt als Entwurf, Ernst & Sohn, Berlin.

6. De acuerdo a diferentes modelos de representación social, juzgados más o menos justos o más o menos necesarios.

7. Para la producción de las diferencias sociales y del valor distintivo de los productos.

8. Del símbolo (orgánico) artístico.

9. A decir del creyente, la recepción de la obra de arte (tradicional, simbólica) compensa.

10. En la que se valora el capricho gratuito de la obra de arte o el ascetismo diseñil que desecha todo servilismo o adhesión baja.

11. El término lo emplea Gert Selle en (1973) Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebund, DuMont, Köln.

12. Maldonado ya analizaba las sujeciones del diseñador en Maldonado, Tomás & Bonsiepe, Gui, "Wissenschaft und Gestaltung/Science. and design", en revista ulm, mayo de 1964, números 10/11, pp.10-29.

13. También, contemporáneamente, ocurría algo equivalente tanto en el seno de la comunidad estudiantil californiana como en el meollo de los efectos de la Triennale 1968 en Milano, cuando fue obligada a cerrar sus puertas anticipadamente porque frente a éstas, los estudiantes se manifestaban en su contra.

14. Como los trabajos de los estudiantes Th.Kuby y M.Klar, o los artículos de W.Haug, además de la activa participación presencial de Tomás Maldonado y Otl Aicher.

Manifiesto Invencionista

1946

La era artística de la ficción representativa toca su fin. El hombre se vuelve cada vez más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías ya no satisfacen las exigencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas.

Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto de inanición. Ahora se impone la física de la belleza.

Nada hay de esotérico en el arte; los que se pretenden "iniciados" son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" estáticas, abstractamente cristalizadas. Porque todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo a causa de un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, por medio de estas experiencias, concientemente o no, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; el resultado, que ha constituido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo demuestra de una manera irrefutable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia fuerza.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre ilusión.

Ilusión de espacio
Ilusión de expresión
Ilusión de realidad
Ilusión de movimiento

Formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado. En cambio, el arte concreto exalta la vida, porque la practica.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama intimo.

Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

"Matar la óptica", han dicho los surrealista, los últimos mohicanos de la representación. "Exaltar la óptica", decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa la relación directa de las cosas, y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el "buen gusto". La función blanca.

Ni buscar, ni encontrar: inventar.

El arte concreto y el tema de lo ilimitado

Notas para un estudio teórico

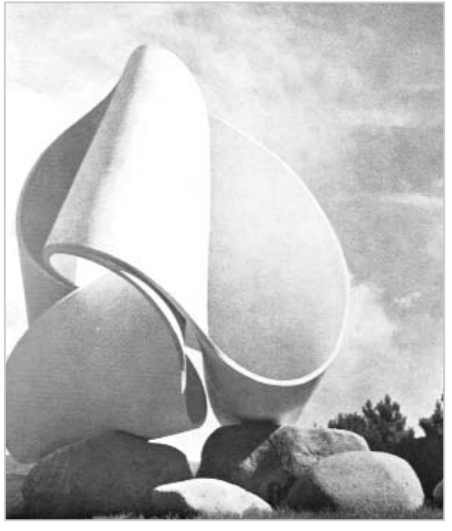
1948

Figura versus fondo: el problema fundamental del arte concreto. Toda figura sobre un fondo determina un espacio. Si esto sucede dentro de un plano, en su superficie ese espacio es ilusorio. La pregunta concretista: ¿Qué hacer con este espacio? ¿Cómo destruirlo? El arte concreto es un esfuerzo permanente por destruir este espacio ilusorio. Se opone en esto al surrealismo, que es la exaltación morbosa de la tercera dimensión figurada. También el arte abstracto, que se contenta con una aparente no-representación, no-representación de primer grado. Las búsquedas concretistas han sido muy diversas. Lo son aún hoy. Los concretistas argentinos, por ejemplo en 1946 buscamos la solución por el camino de la disolución del fondo, o sea de la objetivación de las figuras en el espacio. Este camino parecía evidentemente el más justo. La oposición entre figura y fondo seguía existiendo, pero de ilusoria que era antes había pasado a ser concreta. ¿Era entonces esta solución absolutamente satisfactoria? No.

Nuevos problemas no menos graves se presentaban. La disolución del fondo llevaba a una exaltación desmedida escultórica de la figura. Estábamos otra vez en la "forma" del Renacimiento. En la anécdota. Por otra parte, de este modo la superditación creativa de la pintura a la arquitectura era absoluta. Hacer construcciones, "cuadros", estructuras transportables, era un gravísimo error. El muro -con su color, tono y textura- se convertía en un fondo de valor operativo imprevisible para el pintor. Había que pensar en arquitectura. Crear en función de la arquitectura. Esto evidentemente no podía garantizar el ritmo diario de creación. Por todo esto, se aplazó para más adelante el estudio de esta posibilidad.

Se retomó la problemática de figura versus fondo sobre una superficie. Se volvió a estudiar atentamente los diversos intentos de solución de estos últimos treinta años. El suprematista o de la "concentración temática" -es decir, dar toda la importancia a la anécdota plástica y usar el fondo simplemente como soporte, sin ninguna participación en la estructura -era inaceptable porque se oponía a uno de los principios fundamentales del concretismo: exaltación de los elementos materiales concretos de la pintura, exaltación del plano superficie como elemento plástico, planismo. Se estudió también el intento neo-plasticista o la valorización ficticia del fondo por medio de complicaciones lineales. En un cuadro de Mondrian que recuerdo de memoria, el cuadrado rojo se encuentra al mismo nivel óptico del fondo. Éste ha sido traído al mismo nivel merced a la estructura anecdótica lineal. No obstante, esta es una asociación ficticia porque no ha sido lograda a través de una admisión del problema, sino una escapatoria. Es así como llegamos a la conclusión a la cual habían llegado muchos otros artistas concretos en otros países: que había que buscar la salida por el lado de la valorización del fondo en un sentido de plásti-

Max Bill - Continuidad - 1947



Tomás Maldonado y Georges Vantongerloo. Ulm, 1955.

ca absoluta. Había que traer el fondo al mismo nivel óptico de la figura pero no por medio de una valorización lineal (neoplasticismo), sino tensional entre las figuras. Prácticamente se trataba de una síntesis de los dos aspectos más positivos del neo-plasticismo y del suprematismo. Sin embargo, los resultados en general son objetables. El problema queda en pie.

Es por esto que últimamente dos grandes artistas concretos, Vantorgerloo y Bill, han sugerido que quizás la ruta sea superar las figuras limitadas.

Liquidar las figuras, en una palabra, y hacer (por medio de sutiles elementos no figurales) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos. El otro consistiría en diluir el perímetro de las figuras. Esfumar, ya sea cromática o tonalmente, el contorno de las figuras. La propuesta anterior es mucho más lícita que esta. La dilución perimetral es lisa y llanamente un regreso al *sfumato* representativo. Por otro parte, el *sfumato* no elimina, sino escamotea la limitación.

Vantongerloo, por ejemplo, ha pintado un cuadro en el cual un disco rojo se funde con el fondo. Aquí la limitación se ha hecho más sutil, pero persiste. Si miramos este *sfumato* con la ayuda de algún aparato que amplíe el proceso, nosotros podríamos fácilmente verificar la existencia de un límite.

Todo esto sin contar lo que esta experiencia implica como admisión del claroscuro y del volumen.

La primera propuesta, hacer vibrar el fondo por medio de sutiles elementos no figurales, es mucho más factible e interesante. Sin embargo el problema que se presenta es el siguiente: la búsqueda de lo ilimitado dentro de una forma limitada (la forma del cuadrado) crea una situación representativa. Se comete el mismo error de los futuristas: se buscan ciertos fines con medios y métodos absolutamente opuestos a esos fines. Los futuristas dijeron: hagamos el movimiento en el arte, pero se contentaron con su representación. Aquí se presenta una situación parecida. Bill y Vantongerloo nos dicen conquistemos lo ilimitado, pero comienzan admitiendo que el suceso ilimitado debe realizarse en una superficie de un área limitada. Esta contradicción entre fines y medios es, en el fondo, un divorcio entre la anécdota o estructura plástica y el soporte material.

En realidad, el intento de hacer vibrar el plano por medio de elementos no figurales falla porque el resultado es absolutamente distinto: la imagen lograda es la vibración de un espacio ilusorio y no de un fondo. En ciertas pinturas esto es evidente, pero en otras no lo es tanto, lo que da que pensar que todavía existe un amplio campo de experimentación. Con todo esto, creo que sería de gran interés realizar de algún modo esta lucha contra lo ilimitado en el ámbito libre del espacio. No es difícil que de este modo se dé el gran paso que todos hemos pensado, hacia la conquista de una nueva expresión estética espacial.

Diseño Industrial y Sociedad

1949

El diseño industrial no es un fenómeno de naturaleza aerolítica, algo insólito y casi inexplicable en la historia, sino al contrario, es un fenómeno que deriva de los mejores y más fructíferos recorridos de la cultura del pasado y que apunta sin vacilaciones hacia objetivos claros y bien definidos.

En el desarrollo dialéctico de la cultura experimental de nuestros días, el diseño industrial constituye sin duda el punto de unión de las propuestas estéticas más singulares y renovadoras, el objetivo de muchas de las propuestas más estimulantes en las relaciones entre el arte y la técnica. Pero a la vez, y no en menor medida, viene a ser como la culminación de varios siglos de exploración científica tenaz, sobre las condiciones objetivas y subjetivas de la actividad práctica humana. Por tal razón, nadie debe extrañarse de que el diseño industrial esté en condiciones de suscitar interacciones más funcionales, sin abandonar por ello su propio terreno; es decir, interacciones más directas, menos mistificadas, entre la realidad psicobiológica del hombre y su ambiente.

Pero hemos de hacer notar que el diseño industrial, si bien aparece como vinculado claramente con la vasta problemática del desarrollo artístico contemporáneo, no se puede afirmar que dependa de esta problemática; no es, como cree la opinión corriente, una manifestación aplicada, menor -en última instancia, infraartística- 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 por todos aquellos que aspiren a captar el significado último de una nueva visión de nuestra cultura. Porque, si lo "artístico" todavía está vigente, se debe a que la ideología idealista sigue ejerciendo una fuerte influencia entre todos nosotros. El mito de lo "artístico" quiere hacer creer que el arte es una realidad metafísicamente 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.

El diseño industrial parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen la misma dignidad. El hecho de que alguna forma esté destinada a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la certeza de este principio. En realidad, una pintura realiza una función distinta de una cuchara, pero la forma cuchara también es un fenómeno de cultura. No en balde los etnógrafos, cuando intentan describir una cultura determinada, recurren con preferencia a los utensillos domésticos, en los que el estilo -y aquí utilizamos esta palabra no en un sentido académico ("los estilos") sino en singular, como la manera de ver estéticamente de una época determinada- se revela sin los atributos retóricos propios de la ideología oficial.

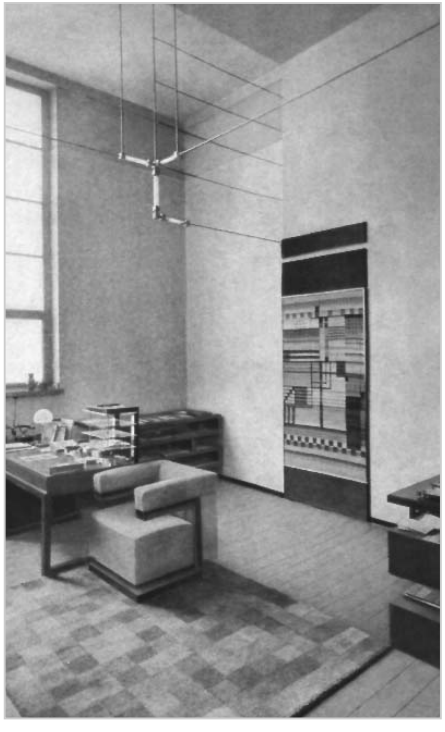
La historiografía de la fábula, por ejemplo, confirma ampliamente la tesis según la cual el objeto más insignificante y carente de ornamentación, el más funcional, como diríamos hoy, puede expresar una realidad cultural, con todos los elementos ideológicos, psicológicos y artísticos que ésta supone.

Por otra parte, el diseño industrial aparece hoy como la única posibilidad de resolver, en terreno efectivo, uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo, y que es el divorcio que existe entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres. Las causas de este divorcio son muy complejas, muchas de las responsabilidades subjetivas de este conflicto se han de atribuir también al mito "artístico". En efecto, lo "artístico" aparece hoy como el germen más profundamente desocializador de la cultura contemporánea, como la forma malsana del individualismo y del aristocratismo intelectual. Por lo que se ha dicho antes sin duda no faltará quien, confundiendo los términos, se apresure a juzgarnos como víctimas de una actitud bárbara hacia el arte. Al contrario, nuestros reproches para lo "artístico", en el fondo provienen del hecho de que lo consideremos como

un subproducto del arte.

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 recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente.

Es evidente que esta revolución únicamente va a ser posible con el concurso omnipresente del diseño y no, como quieren, de buena fe y con los mejores propósitos, los partidarios del *art engagé*, mediante un cambio puramente temático en el ambiente restringido de las obras de arte. Hasta ahora las artes visuales creían estar imitando la vida, cuando en realidad, lo que imitaban, con ligeras variantes, eran unas convenciones artísticas más o menos inmediatas o lejanas. Esto ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias en las tendencias todavía figurativas del arte moderno. Para los artistas de estas tendencias, el problema del arte siempre ha precedido al problema de la realidad, **Guernica** no es una excepción.



Marcel Breuer
Interior de la sala de Walter Gropius
Bauhaus, Weimar. 1923

El neorrealismo (llámese realismo social, neoclacismo o pintura de la realidad) gira en la misma órbita; aunque los prosélitos defensores de esta tendencia declaran que sus intenciones son reflejar la vida, establecer una relación directa con la vida, la verdad es que solamente reflejan una de las tantas maneras convencionales, artísticas, de representarla: precisamente la manera naturalista que, como es sabido, es la más fragmentaria, la más estática y subjetiva.

En el futuro, el arte ha de dejar de inspirarse continuamente en sí mismo, y ha de abandonar de una vez para siempre el circuito esterilizante al que hoy se halla sometido, porque de esta manera, y solamente de esta manera, liberándose de este yugo, puede recuperar su función social.

Su nuevo objetivo ha de consistir sobre todo en inventar formas que pueden ser disfrutadas intensamente por todos los hombres. Y de ello no se ha de deducir -como se ha puesto de moda hacerlo, cada vez que se habla de un arte al servicio de todos los hombres- que esta propuesta tenga algo que ver con un retorno artístico a la era aparentemente idílica del preimpresionismo, a la pintura de Millet o de Courbet (excelentes ciudadanos, pero pintores discutibles), o peor todavía, a la pintura de género histórico de la época de Napoleón III.

Tal como nosotros lo imaginamos, el artista del futuro ha de mirar a nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno.

Ulm

1955

Este texto sobre la Hochschule für Gestaltung (HfG), es mi primer escrito después de mi traslado a Ulm (República Federal Alemana) en 1954, a donde fui llamado por Max Bill. Desde aquella fecha, entré a formar parte del grupo de docentes fundadores de la HfG, compuesto por Max Bill, Otl Aicher, Hans Gugelot, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Walter Zeischegg.

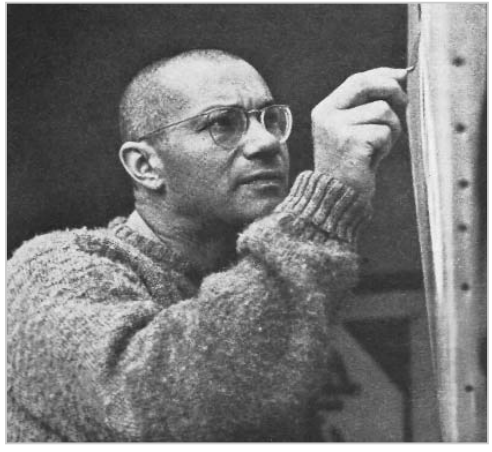
Aquí he destacado dos temas: uno, la confrontación con la tradición del Bauhaus, y otro, la relación entre diseño e industria en la sociedad capitalista. Ambos constituían la preocupación principal de aquel momento y, como se verá en otros artículos, fueron una constante de mi interés y de mi actividad de aquellos años.

En algunos casos, puede que no exista una diferencia precisa entre continuar una tradición y superarla, entre identificarse con un pasado y renegar de él. La Hochschule für Gestaltung (HfG) es un ejemplo de ello. En cierto sentido, continúa la tradición del Bauhaus, pero en otros aspectos la supera. En la medida en que, como el Bauhaus, cree en la función social de la actividad proyectual, la continúa; pero la supera a la vez, en la medida en que, fiel a esta misma actitud, quiere enfrentarse con situaciones radicalmente diferentes de las de entonces.

En efecto, la HfG persiste en la tradición del Bauhaus, pero la naturaleza de los nuevos hechos sobre los cuales se ha de operar, modifican bastante su sentido originario. En otras palabras, si bien es cierto que aquella tradición se mantiene, también lo es que su significado histórico ya no puede ser el mismo. No todas las tesis sostenidas por los pioneros del Bauhaus continúan teniendo la misma validez para nuestra generación. Hoy, en los días que corren, vivimos problemas que ellos, en su época, desconocían, o apenas intuían. Por otra parte, problemas que antes eran juzgados decisivos, han perdido actualidad para nosotros.

En los años que siguieron a la primera guerra mundial, se proclamaba la necesidad de una cultura moderna "en general". Hoy el programa nos parece vago e incompleto; nosotros no podríamos hacerlo nuestro; o, al menos, sin las pertinentes reservas, objeciones o aclaraciones complementarias.

Nos es difícil renunciar a una actitud crítica frente a ciertos



Max Bill

Los maestros de la Bauhaus, 1926
De izq. a der: Albers, Scheper, Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schimdt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stölzl, Schelemmer.

aspectos, ahora convertidos en realidad, de esa cultura "en general". Algunas de las formas creadas en su nombre son para nosotros, en el presente, tan despreciables como lo eran para la generación del antiguo Bauhaus los objetos artísticos preferidos por la clase media de principios de siglo.

No se puede ignorar que la proliferación actual de formas exteriormente modernas, pero esencialmente retrógradas, tiende a convertirse en una de las mayores amenazas para la cultura de nuestro tiempo. Formas nefastas, nosotros nos animaríamos a decir. Formas que obstruyen las vías posibles para una relación auténtica, y que impregnan la vida cotidiana de ilusiones humillantes. El propósito inicial de crear un mundo de formas que favoreciera el advenimiento de un mayor bienestar y de una mayor comunicación, ha sido desviado de curso por las exigencias de la competencia comercial, por un lado, y del formalismo por otro.

La HfG que estamos construyendo en Ulm se propone redefinir los términos de la nueva cultura. No se conforma -como Moholy-Nagy en Chicago- con formar hombres capaces de crear, de expresarse a sí mismos. La escuela de Ulm quiere señalar el camino a seguir para lograr el más alto nivel de creatividad, es decir, indicar cuáles son las formas que merecen ser creadas y cuáles no. Es decir, en su programa, el acento ya no se pone más en lo moderno "en general", sino en un tipo determinado de modernidad y de creatividad que destacan el contenido social tanto de una como de otra.

Un ejemplo explicará mejor la naturaleza de estos fenómenos a los que nos estamos refiriendo. Es una opinión corriente, al menos en algunos sectores, que el diseñador industrial, el proyectista que trabaja para la producción en serie, sólo 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, aún trabajando para la industria, ha de continuar asumiendo sus responsabilidades frente a la sociedad. En ninguna circunstancia sus obligaciones para con la industria podrán anteponerse a sus obligaciones con la sociedad.

Se ha de propiciar la formación de un nuevo tipo de proyectista que, en las actuales y difíciles condiciones de la sociedad capitalista, sepa crear objetos concebidos al margen de cualquier oportunismo o profesionalismo. Objetos que unas veces tendrán la función de satisfacer las exigencias concretas de la vida cotidiana del hombre, pero otras veces estarán destinados a enriquecer su experiencia cultural.

Acerca de las raíces pedagógicas de Bauhaus

1958

Moholy- Nagy
Gráfica para la Bauhaus - 1923

Frecuentemente suele discutirse la Bauhaus en cuanto escuela, es decir, en cuanto movimiento en el terreno de la arquitectura, del arte o del diseño industrial, olvidando que la Bauhaus fue también -y no secundariamente- una auténtica escuela, un instituto de enseñanza. Se provoca así una espontánea cuestión: ¿En qué ha consistido la Bauhaus como escuela? ¿Cuál ha sido su específica contribución, es decir, original al desarrollo pedagógico? ¿Cuáles fueron las características más importantes de su didáctica?

Indudablemente, su contribución más significativa, en el sentido al que estamos refiriendo, hay que localizarla en su curso preparatorio (*vorkus*), llamado también curso fundamental y no en la totalidad de su programa. Así, pues, no está equivocada la actitud tan difundida hoy por la que se identifica la tradición pedagógica Bauhaus sólo con la didáctica de su curso preparatorio. Sin embargo, llegados a este punto se hace necesario precisar algunos matices: un curso preparatorio como estructura didáctica unitaria, coherente y articulada, tal y como hoy se desarrolla en muchos cursos de arquitectura y de diseño industrial, nunca existió ni en Weimar ni en Dessau. Un curso preparatorio de este tipo es más bien una elaboración -o mejor, una reelaboración- a posteriori, una creación de algunos maestros de la Bauhaus, en particular, Albers, Moholy-Nagy, después de haber emigrado a Estados Unidos. Sin embargo, el producto de esta operación aparece como inherente a una virtual síntesis crítica de las contribuciones de Itten, Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, es decir, inherente a un tratamiento histórico-interpretativo que, por un lado, hubiera relativizado las profundas diferencias entre las ideas pedagógicas definidas y sostenidas por esas personalidades y, por otro, que exalte cuanto tuvieran de común.

El programa implícito en tal síntesis, puede resumirse en los siguientes preceptos pedagógicos: el estudiante tiene que dar vía libre a sus fuerzas expresivas y creadores de la praxis manual y artística; desarrollar una personalidad activa, espontánea, y sin inhibiciones; ejercitar integralmente sus sentidos, reconquistando así la perdida unidad psicobiológica, es decir, ese supuesto estado

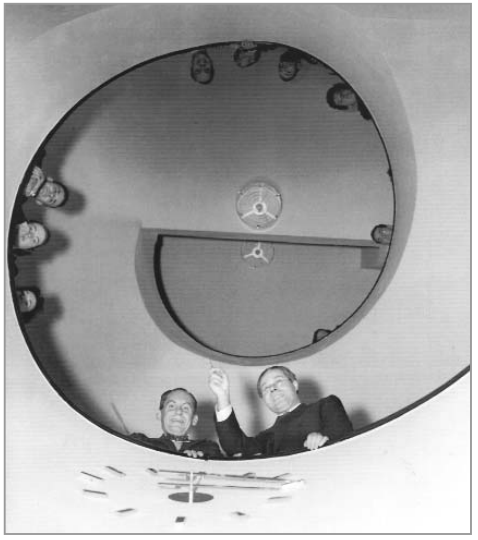
paradisíaco, en el cual las experiencias visuales, auditivas, táctiles no están en contradicción entre sí; finalmente, tiene que adquirir y cultivar un conocimiento no exclusivamente intelectual, sino también emocional, no a través de los libros, sino a través del trabajo. Educar por el Arte, la Acción y el Trabajo, éstas son las constantes que pueden entresacarse del pensamiento pedagógico de los maestros de la Bauhaus. Constantes que dan testimonio, contrariamente a cuanto se nos quiere hacer creer, de que la contribución pedagógica de la Bauhaus no nació ex nihilo, sino que, por el contrario, está firmemente enraizada en el pensamiento pedagógico que se desarrollo entre el final del Siglo XIX y de los primeros decenios del Siglo XX: puede reconocerse, por ejemplo, la influencia del movimiento de formación artística fundado por Hans v. Marées y Adolf Hildebrant, del movimiento de la escuela activa de Kerschensteiner, del activismo de María Montessori y del progresismo americano, de Dewey.

La originalidad del curso preparatorio de la Bauhaus consiste, fundamentalmente, en haber transferido a nivel de la formación del joven adulto las propuestas didácticas que esas corrientes desarrollaban para la educación infantil. Nos preguntamos hoy si la atrevida extrapolación llevada a cabo entonces sigue siendo válida. Personalmente, yo no lo creo.

Al tener conocimiento con cierto retraso de este artículo, Walter Gropius, en una carta de 1961, hacia el comentario siguiente:

"Aprovecho la ocasión para hacerle constar que está usted en un error al relacionar la Bauhaus con las teorías de Dewey. Las teorías de Dewey fueron conocidas en los círculo filosóficos y pedagógicos alemanes en 1926. Yo no sabía nada de él antes de venir a este país, en 1937".

Los hechos contradicen este apodíctico comentario. Las ideas de Dewey eran ampliamente conocidas en los círculos filosóficos y pedagógicos alemanes ya a principios de nuestro siglo, particularmente como resultado de la vasta actividad pública del gran reformador de la educación en Alemania, Georg Kerschensteiner que, en su famosa conferencia de 1908 (**El problema de la educación del pueblo**) había aludido a la *embroyonic community life* de Dewey (véase Herman Nohl, Die Padagogische Bewegung in Deutschaland und ihere Theorie, Verlag Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main, 1935). Además, el progresivismo de Dewey estaba ya implícito -directa o indirectamente- en los programas de las tendencias principales de la pedagogía activista, ampliamente difundidas en Alemania en el período anterior a la fundación de la Bauhaus. La influencia de estas tendencias sobre didáctica de la Bauhaus fue reconocida incluso por el mismo Moholy-Nagy en Von Material zu Architektur, Albert Lancen, Manchen, 1929.



Walter Gropius y Moholy- Nagy
Acampoñados de alumnos en la Bauhaus.
Weimar

Entrevista*

Por Giacinto Di Pietrantonio

Giacinto Di Pietrantonio: Me gustaría partir de los orígenes de su trabajo, desde la tierra argentina, desde su escrito sobre: Espacialismo y artes espaciales, de 1947, donde disentía con la posición de Fontana, que en aquella época estaba en Buenos Aires y en contacto con usted.

Tomás Maldonado: Le confieso que la época a la que usted se refiere es para mí desde el plano subjetivo, muy lejana, no sólo porque han pasado, lamentablemente, más de cuarenta años, sino sobre todo por el hecho que hoy me resulta difícil encontrar alguna línea de continuidad entre mi identidad de entonces y la actual. Lo que no quiere decir, y sería absurdo pensarlo, que no exista una continuidad. Es obvio sin embargo que hoy me ocupo de cosas muy diferentes. Muy distintas, aunque no sabría si más fascinantes. De todos modos acepto su deseo de comenzar esta entrevista desde los orígenes de mi trabajo, volviendo -espero que sin demasiada nostalgia- a aquel pasado que me es tan remoto.
Y bien viniendo a su pregunta específica, tengo que decir que entre 1945 y 1947 tuve una amistad estrecha con Fontana, aunque nuestras ideas sobre arte, a decir verdad, no se correspondían, es más, eran absolutamente opuestas. Yo formaba parte del movimiento de arte concreto, un movimiento de vanguardia que postulaba un arte de rigurosa observancia no figurativa. Debo decir, sin embargo que, como muchos otros movimientos del mismo género, el nuestro no se conformaba con ser solamente una propuesta de innovación artística. Nuestras ambiciones iban bastante mas allá del arte. Deseaba constituirse sobre todo en el elemento conductor de un programa de renovación de la cultura, de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto. Tan ingenuos éramos entonces.

G. D. P.: Fontana en cambio...

T. M.: Fontana representaba una tendencia sin duda conservadora o al menos no de vanguardia en el ámbito del arte argentino. Era el escultor figurativo que había reunido el mayor número de premios y distinciones en los salones oficiales. Se ha dicho que sus obras de aquel período como también de otros anteriores habían sufrido la influencia de Medardo Rosso y de Arturo Martini. Puede que haya sido así. Yo creo más bien que el buscó adecuarse, ciertamente con un toque italiano que se remontaba a Rosso y a Martini, a los gustos de la burguesía argentina de esa época, que había diseminado por todos los parques de la ciudad de Buenos Aires las obras de los "grandes" de la escultura francesa: Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol. A pesar de todo ello, los jóvenes exponentes de la vanguardia, y yo entre ellos, sentíamos estima y simpatía por Fontana.

G. D. P.: ¿Como podría explicarse esta actitud aparentemente contradictoria?

T. M.: Yo creo que fue por el hecho de que estábamos al tanto de su militancia en las filas del abstractismo europeo de los años treinta. Para nosotros era en efecto bien conocida, si bien obviamente sólo a través de publicaciones, la obra de Fontana abstracto. Teníamos en nuestro poder, por ejemplo, el boletín de la Galería II Milione referido a la muestra de

**Este reportaje a cargo de Giacinto Di Pietrantonio, se publicó en la Revista Flash Art N° 151. Milán, verano de 1989.*

Fontana de 1935. También el catálogo de la primer muestra colectiva de arte abstracto italiano en Turín del mismo año, en la cual, si mal no recuerdo, estaban presentes con sus obras, además de Fontana, artistas como Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi y Ghiringhelli. Las reproducciones de las esculturas abstractas de Fontana, sobre todo aquella llamada, me parece, Escultura en cemento negro, nos habían producido una gran impresión. Por lo tanto, era para nosotros difícil entender su abrupto y clamoroso giro. Muchos de los nuestros emitieron juicios muy duros sobre su "traición"; se habló de oportunismo, de cinismo y aún peor.

G. D. P.: ¿ Y cuál fue su juicio personal?

T. M.: Yo busqué una interpretación tal vez más sofisticada, pero no por ello más cercana a la verdad: me divertía la idea de un artista de vanguardia que simula ser un gran artista reaccionario, gana todos los premios más prestigiosos y luego se quita clamorosamente la máscara y dice: me he burlado de todos, no soy el que ustedes creyeron, sino todo lo contrario. Mi tesis (un poco dadaísta) no convencía a nadie. Ni siquiera al mismo Fontana.

G. D. P.: En cierto sentido, el ulterior desarrollo de la obra de Fontana avalaría la interpretación avanzada por usted. ¿Pero me podría explicar qué clase de relación se originaba entre convicciones tan antitéticas?

T. M.: Nuestras reuniones con él terminaban por lo común en peleas furiosas y no siempre controlables. No nos ahorrábamos recíprocamente los insultos más odiosos, más feroces. Nosotros lo acusábamos de cultivar un academicismo repelente y él contraatacaba llamándonos neoclasicistas escleróticos debido a la naturaleza geométrica de nuestra pintura. Fontana era un problema para nosotros pero también lo éramos nosotros para él. Creo que nos estimulábamos recíprocamente. Su relación con nosotros era muy compleja. Nos quería, buscaba a menudo un contacto pero en el fondo no nos podía soportar. Quería demostrarnos que, en suma, él era el que estaba más adelante, más en la vanguardia que nosotros. Lo que no era fácilmente demostrable teniendo en cuenta su escultura de ese momento. Además, a él no le gustaba nuestra posición política de izquierda, que consideraba superada y nosotros le contestábamos en el mismo tono definiéndolo un hombre de derecha camuflado.

G. D. P.: ¿Qué puede relatar con respecto al **Manifiesto blanco**, publicado por Fontana en 1946?

T. M.: Justamente la historia del **Manifiesto blanco** es un ejemplo de esta relación ambigua entre nosotros. Fontana, quien enseñaba en una escuela privada de arte -la escuela Altamira- hace redactar a sus alumnos un manifiesto que según él, debía ser mucho más avanzado del que habíamos hecho público algunos meses antes: el **Manifiesto invencionista**. En su texto, como es conocido, lanza el espacialismo. Era, otra vez, una paradoja, puesto que su escultura se encontraba a años luz de cualquier forma de espacialismo. El artículo al que usted se refiere al comienzo, es una respuesta indirecta a las cuestiones teóricas planteadas en ese manifiesto.

G. D. P.: ¿Cuál es hoy su posición, su juicio global con respecto a Fontana, no solamente como artista sino como aquél que ha ejercido influencia sobre un determinado *design* postmoderno milanés, como el de Sottsass y Mendini?

T. M.: He visto recientemente la gran muestra retrospectiva de Fontana en el Beaubourg y me ha impactado mucho. Considero que su obra, con todas las

reservas que se pueden hacer sobre uno u otro período, constituye en su conjunto uno de los momentos más altos de la experimentación artística contemporánea. Con respecto a la presunta influencia de Fontana a la que usted se refiere, me parece poco sostenible.
No soy un historiador, ni un conocedor, ni un estimador de la, para mí, todavía inescrutable galaxia postmoderna (el **Who's Who** no es, además, un libro de consulta al que recurra con frecuencia). Pero aún queriendo arriesgar opiniones sobre un argumento que me es extraño, tengo que decir sinceramente que no alcanzo a vislumbrar la influencia que puede haber tenido Fontana sobre Sottsass y Mendini. No sé, tal vez yo me engañe. De todos modos, tengo curiosidad de saber cuál es el elemento de la obra de Fontana que, según usted, se encuentra en la de los dos *designers* de Milán.

G. D. P.: No podría haber tal vez una común ironía con respecto a la seriedad del arte y del design?

T. M.: ¿Ironía? Bueno, admito que hay mucha ironía en los orificios y en las hendiduras de Fontana, ninguna en cambio, a mi modesto entender, en los objetos proyectados por Sottsass y Mendini. Sé que estos últimos atribuyen a menudo una función irónica -o autoirónica- a sus proyectos, pero no me parece que los resultados correspondan a las intenciones. Algunos críticos encuentran sus objetos provocativos, burlones, impiadosos, otros deliberadamente aberrantes y otros, expresión de un gusto refinado, si se quiere un poco decadente pero siempre sugestivo. Todos concuerdan, por lo común, en atribuirles un sutil contenido irónico. Lamento decirlo pero no encuentro nada de esto, especialmente nada de irónico. Para mí, al contrario, son objetos serios, objetos que testimonian una compacta seriedad. Y la razón es más bien obvia: no hay modo más seguro para ser serios, aburridos, que tratar a cualquier costo, o sea seriamente, de ser irónicos.

G. D. P.: ¿Esto vale también para el otro Sottsass, para entendernos, el Sottsass *designer* de Olivetti?

T. M.: No. El otro Sottsass, como usted lo llama, es el que yo prefiero. Es más, es el que siempre admiré por su importante contribución al desarrollo del diseño industrial italiano. Y no sólo italiano. Es el Sottsass que hace (no excluyo irónicamente) *design* serio.

G. D. P.: Volvamos por un momento a la Argentina. Por lo que usted me relataba al principio, se tiene la impresión que Buenos Aires en los años cuarenta fuese un centro de excepcional vitalidad artística y cultural. ¿Cómo se explica este fenómeno?

T. M.: Cuando se habla de los años cuarenta se debe tener en cuenta que el fascismo y la guerra habían provocado una dramática interrupción en el desarrollo de la vanguardia artística europea. Muchos de sus exponentes fueron obligados a emigrar hacia el continente americano. Y los lugares con mayor densidad de dichas presencias fueron New York, Los Angeles, Ciudad de Méjico, Río de Janeiro y no entre las últimas se encontraba justamente Buenos Aires. Eran pintores, escritores, músicos, filósofos, científicos provenientes de los más diversos países de Europa. Había en primer lugar, muchos intelectuales españoles, obligados al exilio luego de la entrada del franquismo, pero no menos numerosos eran los italianos, los franceses, los alemanes, los austríacos, los húngaros, los polacos, los checos, víctimas de persecuciones raciales y políticas.

G. D. P.: ¿Qué representó esta emigración intelectual para la cultura argentina?

T. M.: Para los jóvenes intelectuales, el

contacto con estos hombres fue una fuente inagotable de estímulos de todo tipo. Pero a veces los estímulos, a decir verdad, eran demasiados. No hay que olvidar que tales estímulos, provenientes de gente golpeada por una inaudita tragedia individual y colectiva, fueron recepcionados por nosotros como algo muy cercano y muy lejano al mismo tiempo. Nos comunicaron sus experiencias atroces, sus ilusiones frustradas, sus utopías borradas. Era difícil armonizar todo esto con nuestras exigencias juveniles de esperanza en un futuro mejor.

G. D. P.: De todos modos, como usted mismo ha dicho, ha sido una relación profunda.

T. M.: Sí, nosotros aprendimos mucho de ellos. De ellos hemos tenido las primeras informaciones directas sobre los movimientos de vanguardia, sobre el significado del cubismo, del futurismo, del dadaísmo, del constructivismo, del abstractismo. A través de ellos hemos podido recibir la contribución innovativa de la arquitectura moderna. De sus deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga, salían milagrosamente documentos que nos fascinaban y de los cuales estábamos en condiciones de obtener informaciones preciosas sobre mutaciones radicales que se habían producido en Europa entre las dos guerras y aún antes, documentos ya amarillentos, recogidos en Berlín, Colonia, París, Madrid, Budapest, Praga, Moscú, Milán. Se trataba por lo común de manifiestos, panfletos, libros, revistas, catálogos que servían a menudo como argumentos o contraargumentos en nuestra búsqueda febril de un nuevo modo de entender la práctica artística.

G. D. P.: Tomando como base estos contactos, según usted, ¿sería correcto decir que la vanguardia argentina se configura en sus comienzos como una derivación lineal de la europea?

T. M.: Yo haría una distinción entre el período que va del 1943 al 1948 y el inmediatamente sucesivo. En el primer período las relaciones con la vanguardia europea no son para nada pasivas, sino fuertemente críticas: se quiere avanzar más allá, se intenta llevar hasta las últimas consecuencias, hasta la destrucción, la negación, los paradigmas artísticos que se intuyeron en Europa. Por lo tanto, no estamos frente a la relación tradicional colonizador-colonizado. Esta vez el colonizado tiene la insólita pretensión, que luego se demostrará en parte ficción, de querer colonizar al colonizador. Pretensión que es una vieja coquetería de los intelectuales latinoamericanos, obsesionados desde siempre (y con justicia) por la dialéctica autonomía-dependencia con respecto a la cultura europea. Ya desde 1928 el poeta brasileño Osvaldo de Andrade, un gran exponente de la vanguardia latinoamericana, había teorizado sarcásticamente sobre dicha dialéctica. Lo recordaba recientemente Haroldo de Campos, también brasileño. Según de Andrade, los vanguardistas latinoamericanos no han sido nunca "salvajes buenos" sometidos sino "salvajes malos" indómitos. Es decir salvajes antropófagos, voraces devoradores de la cultura de los "hombres blancos". El fin no era hacerla objeto de una simple metabolización, destinada al enriquecimiento del propio organismo. A lo sumo la metabolización era vista como un medio para alcanzar el "consumo" total, la aniquilación de la cultura devorada.

G. D. P.: ¿Y en realidad qué sucedió?

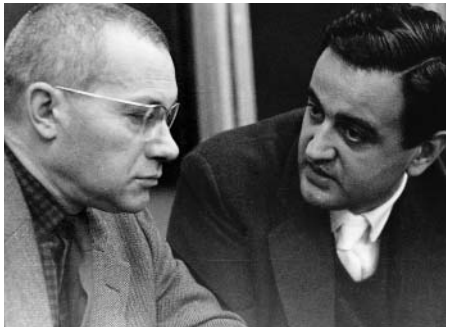
T. M.: Ciertamente la idea de Andrade era una metáfora literaria seductora. En los hechos sin embargo subvaluaba la consistencia del alimento a devorar y sobrevaluaba las posibilidades de metabolizarlo. Digámoslo: nunca fue fácil trasformar una dependencia en autonomía. Es una verdad en muchos campos y especialmente en el campo de la cultura.

G. D. P.: ¿No le parece curioso, es más, una ironía del destino, que ahora Europa se encuentre frente al mismo dilema?

T. M.: Tiene absolutamente razón. No hay duda que el llamado proceso de transculturización que en una época iba de Europa hacia América ha invertido el sentido de su marcha. En efecto, hoy Europa frente a la invasión de una determinada cultura (o subcultura) proveniente de los Estados Unidos, se ha visto obligada a plantearse el problema de cómo reaccionar. Y las alternativas, al fin de cuentas, no pueden ser otras que las expuestas por Osvaldo de Andrade: obrar como salvaje bueno o como salvaje malo. Tal vez el poeta brasileño no estaba tan errado como podría parecer.

G. D. P.: Antes usted decía que se debe distinguir entre el período que va del 1943 al 1948 y el posterior a dicha fecha. ¿Por qué 1948 es tan importante para el desarrollo del movimiento no-figurativo en Argentina?

T. M.: En el año 1948 termina nuestra *splendid isolation*, porque se empieza a viajar... Yo vengo a Europa en aquella fecha. En Italia encuentro a Max Huber, Bruno Munari, Piero Dorazio, Achille Perilli, Gianni Dova, Gillo Dorfles. En Zurigo, establezco contactos con los principales exponentes del concretismo suizo: Max Bill, Richard P. Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg. En París, con Georges Vantongerloo. De vuelta a Buenos Aires, mi actividad artística, y no sólo la mía, comienza a sufrir la influencia sobre todo de los concretistas suizos, de Vantongerloo y, por vía indirecta, de Vordemberge-Gildewart.
En mi caso específico, aparece evidente una toma de distancia con respecto a muchos de los aspectos fuertemente experimentales que habían caracterizado el período anterior, el período, por así decirlo, heroico de nuestro movimiento. Es justamente en ese momento cuando empiezo a ocuparme de arquitectura y de *design*. En 1951 aparece, bajo mi dirección, la revista **Nueva Visión**, una publicación trimestral de arte, arquitectura, diseño industrial, gráfica. El primer número incluye, entre otros, un artículo de Ernesto N. Rogers sobre Max Bill.



Max Bill y Tomás Maldonado - Ulm - 1956
Foto: Hans Conrad

G. D. P.: No debería detenerme sobre su trabajo como docente y rector de la famosa Escuela de *design* de Ulm, porque es la parte, por lo menos para nosotros europeos, más conocida de su carrera, especialmente luego de la reciente muestra, en Berlín y en París, dedicada a dicho instituto. Quisiera sin embargo hacerle la siguiente pregunta: ¿cómo explica el hecho de que su llegada a Ulm, en 1954, coincida con su abandono de la actividad artística? En la práctica, usted excluye repentinamente el arte de su horizonte creativo. ¿Este hecho se interpreta como una elección exclusivamente, digamos, personal, o tiene el sentido de una especie de adhesión más o menos implícita a la vituperada teoría de la muerte del arte?

T. M.: Yo nunca logré comprender la consistencia lógica de las teorías que, de Hegel en adelante, avanzaron la hipótesis de la muerte del arte. Personalmente, nutro fuertes dudas que alguien se considere autorizado a emanar y menos aún a ejecutar un decreto inapelable de muerte

con respecto a cualquiera de las grandes realidades institucionalizadas de nuestra cultura, y el arte, seguramente, es una de ellas. Los que (incautamente) lo han intentado han sido retractados por la historia. Existen ciertamente los que insisten con este argumento. Me refiero a los anunciadores crónicos de ocasos que nunca llegan, heraldos de muertes que nunca se verifican. Por ejemplo aquellos que siguen proclamando la muerte (o el fin) no sólo del arte, sino también de la literatura, de la poesía, de la filosofía, de las ideologías, de la historia, de la política, de la modernidad y así sucesivamente. Francamente, no creo que estas presuntuosas sentencias de muerte sean confiables. Entendámonos bien, no quisiera excluir, por principio, que algunas de las realidades culturales antes nombradas puedan desaparecer (o al menos opacarse) en el futuro. Sin embargo nunca sucederá por decreto. La eutanasia en la cultura, además de ser indeseable es irrealizable.

G. D. P.: ¿No le parece sin embargo que en algunos casos las vanguardias históricas han dado una interpretación digamos intencionada de la muerte del arte?

T. M.: Está fuera de dudas, por ejemplo, que el ala productiva del constructivismo ruso, pienso en Gan, Arvàtov, Kùsner y Brik entendía por muerte del arte una transferencia de los valores que conllevan la creatividad artística al campo de la producción industrial. Los productos de la industria, según este modo de ver, deberían ser las nuevas obras de arte, y sus proyectistas los nuevos artistas. Lo que es distinto, seamos claros, de los programas de arte aplicada muy difundidos en Europa en el período que va del 1850 al 1925 aproximadamente. Para entendernos: los movimientos Arts and Crafts, Art Nouveau, Wiener Werkstatten y Art Déco. Mientras que estos movimientos querían aplicar, o sea, agregar arte a los productos artesanales o industriales, los constructivistas rusos postulaban, por así decirlo, un arte industrial autónomo capaz de crear por sí mismo valores sin necesidad de tomar en préstamo los valores elaborados en el campo de las artes figurativas (o decorativas) tradicionales. Lo mismo sostenían algunos exponentes del Bauhaus, especialmente después de 1928.
Si bien en parte equivocada, esta concepción fue decisiva en el desarrollo constitutivo del diseño industrial como disciplina. La parte que juzgo equivocada de tal concepción es justamente la de creer que el diseño industrial fuese sustitutivo del arte y que el diseñador industrial reemplazaría al artista. Confieso sin embargo que, durante mis primeros años en Alemania, fue precisamente este mismo error de evaluación lo que me llevó a creer que la salida lógica del tipo de arte por mí practicado fuese el diseño industrial.

G. D. P.: ¿Ha sido éste el único motivo?

T. M.: No por cierto. Mi alejamiento del quehacer artístico fue debido al hecho -muy banal, lo admito- de la falta de tiempo. Durante todo el período de Ulm he participado, digamos, pasionalmente en la formidable experiencia de contribuir al desarrollo de una nueva institución universitaria que se proyectaba única en su género. En ese momento la cosa más importante para mí era llegar al logro en esta empresa fascinante, el resto era secundario.

G. D. P.: Y en ese resto incluía también el arte, ¿no es así?

T. M.: Sí, es así. Y no hay nada de extraño en esto. No es la primera vez. En efecto muchos artistas, a menudo por suerte para el arte, se pierden a lo largo del camino. Entre éstos se deben incluir aquellos que, por una razón u otra, han intentado ser útiles en empresas no menos dignas que el arte. Ha sido mi elección y no me lamen-

to. Al contrario. Al respecto me viene a la memoria la *boutade* de Hans Arp mientras transitaba afanosamente los recorridos extensos del Museo de Basilea: "*Dans la peinture, il a des maitres et ...des kilomètres*." Y yo me pregunto: ¿por qué uno debería obstinarse en extender innecesariamente (y sádicamente) kilómetros de museos y galerías de arte cuando hay cosas que uno juzga, con razón o sin razón, más importantes para realizar?

G. D. P.: No obstante esta puntualización, si bien útil, quedan algunos aspectos que requieren una ulterior aclaración. Es sabido que usted dentro de la Escuela de Ulm y también fuera de ella, expresa una orientación, que para simplificar podríamos llamar metodológica, una orientación que enfatiza el componente científico tanto en la didáctica como en la resolución de los problemas de proyectación. Esto me lleva a pensar que su abandono del arte fue acompañado al mismo tiempo por un giro hacia la ciencia y la tecnología. ¿O me equivoco?

T. M.: Las cosas son más complicadas. Ante todo, mi orientación metodológica, para usar su expresión, no coincide con el comienzo de mi actividad didáctica en Ulm, sino que se remonta a un período muy anterior. Especialmente, si por orientación metodológica se entiende un fuerte interés por el conocimiento científico y el convencimiento que dicho conocimiento puede ser útil en la actividad de planeamiento. Siempre fui un voraz lector de la filosofía de la ciencia. Lo fui en Argentina, en Alemania, en los Estados Unidos y ahora también en Italia. En un determinado período he sentido interés, algunos dicen malsano, por temáticas exquisitamente epistemológicas. Confieso haber tocado durante algunos años la flauta mágica del neopositivismo. También la del marxismo. Pero mi preocupación constante, es más, diría central, fue la de comprobar la posibilidad de hacer comunicantes los diversos vasos del saber. Lo es también hoy, tal vez más que nunca. Esta es mi orientación metodológica.

G. D. P.: Desde su posición emerge siempre la voluntad de defender el proyecto moderno, aún en un momento difícil para la modernidad, como parecen ser estos años llamados generalmente postmodernos.

T. M.: No, yo no defiendo la modernidad en bloque. Considero que esto aparece, o debería aparecer, con claridad en mi libro **El futuro de la modernidad**. Simplemente invito a tomar conocimiento que este mundo moderno en el que nosotros vivimos, en tantos aspectos (¿quién puede ponerlo en duda?) deplorable y horroroso no puede cambiar solamente con disertaciones sobre los valores fundantes de la modernidad, sino al contrario a través del desarrollo de nuevos instrumentos cognitivos y operativos que nos permitan restaurar aquellos mismos valores originarios que han sido desnaturalizados, ofuscados, desgastados por un uso impropio. Y el camino a recorrer es el de una racionalidad abierta y crítica, vigilante también con respecto a las propias convicciones, destinada por encima de todo a medirse con los graves problemas de nuestro tiempo. No creo que a este objetivo nos pueda ser útil cualquiera de las tantas formas de pensamiento claudicante -ha sido llamado débil- teorizado con una especie de heideggerismo de barrio en la forma. Estoy convencido que para enfrentar estos problemas se necesitará una movilización que abarque todos los órdenes de la racionalidad social, movilización que deberá ser también necesariamente científica y tecnológica. Es el único modo, por lo menos el único plausible, para superar las patologías de la modernidad sin abandonar el campo de la modernidad misma.

G. D. P.: En su libro **El futuro de la**

modernidad hay un capítulo (**Los paradigmas de la vanguardia**) en el que usted hace un duro ataque a los *mass media* que, por algunas de las expresiones usadas, recuerda el tradicional análisis realizado sobre el mismo argumento por los francofortinos especialmente por Adorno. Al mismo tiempo usted reconoce como un hecho positivo que algunos índices formales y temáticos de las vanguardias históricas hoy sean, por decirlo de algún modo, asumidos, apropiados por la televisión, y cita como ejemplos las películas de ciencia ficción y los *video-clip*. ¿Puede darnos más aclaraciones sobre este punto?

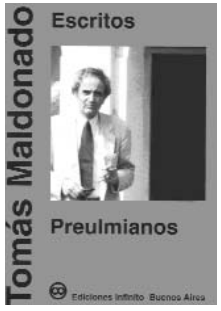
T. M.: Recientemente, el publicista y poeta alemán Hans Magnus Enzensberger se ocupó del mismo argumento en un brillante análisis crítico sobre la televisión, que el llama polémicamente el mediumcero. Según él, la televisión no sería un medio de comunicación sino de anticomunicación. Su rol sería justamente el de llevar a cero la comunicación, el de anular cualquier tentativa de dar sentido y significado a los mensajes que, de buena o de mala fe, le son confiados.
Su finalidad última sería, en pocas palabras, contribuir al vacío absoluto comunicativo. Un proyecto ideal ciertamente inalcanzable. El también constata, como yo lo he hecho en mi libro, la apropiación por parte del medio televisivo de no pocas modalidades expresivas que caracterizaron las obras de vanguardia históricas y además ridiculiza la actitud de los exponentes de las neovanguardias que no quieren aceptar este hecho evidente.

G. D. P.: ¿Hay por lo tanto una coincidencia entre su visión y la de Enzensberger?

T. M.: No exactamente. A diferencia mía, Enzensberger ve en esta apropiación un hecho negativo. Reencontrar partes de la vanguardia de ayer en el lenguaje televisivo de hoy, dice en síntesis, no es casual. Hay una afinidad de objetivos. Su opinión es que las vanguardias, también, apuntaban al silencio, querían a toda costa ser autorreferenciales. En último análisis, la televisión logra llevar a cabo, en un plano por cierto tecnológicamente más avanzado, el programa de total opacidad de las vanguardias históricas que, a través de una drástica desemantización del arte, esperaban lograr una desemantización del universo comunicativo.
Algo de cierto hay en el diagnostico de Enzensberger. Pero yo creo que querer responsabilizar de todos los males del universo comunicativo exclusivamente a las escasas partes de vanguardia reencontradas o recicladas, sea una conclusión un poco apurada. Me preocupa el hecho que, de este modo, queden libres de culpa productos del tipo **Dallas, Dynasty y Capitol**, las no menos infames telenovelas, los alucinantes shows con juegos y acertijos guiados por presentadores que en realidad no tienen nada que presentar, los encuentros posteriores al partido con jugadores balbuceantes e inefables comentaristas y, no como últimas, las famosas mesas redondas con los hombres políticos, siempre los mismos, que van repitiendo siempre las mismas cosas hasta la exasperación. De todo este vacío no se puede culpar a la vanguardia. Al cuadrado vacío de la pantalla no contribuyó solamente el cuadrado negro (o blanco) de Malévitch.

G. D. P.: En esta parte final me parece descubrir una cierta continuidad entre aquel Maldonado de Argentina y el de hoy, ¿veo bien?

T. M.: No estoy tan seguro. Es probable que sólo se trate de una ilusión óptica.



Definiciones históricas y técnicas

Referencias a Tomás Maldonado

HfG:

Escuela de diseño fue fundada en 1953 en Ulm y dirigida por Max Bill hasta 1958. El principal objetivo era enriquecer la vida cotidiana creando objetos útiles para la sociedad.

Durante este período los programas de estudio continuaron la línea de trabajo y pensamiento propuesto por la mítica escuela de diseño Bauhaus.

Maldonado viaja a Alemania en 1954 para integrarse al equipo de profesores de la HfG y a partir de 1956 al consejo de rectores junto a Otl Aicher, Hans Gugelot y Friedrich Vondemberge-Gildewart. El cambio de autoridades va acompañado de una modificación radical en el programa de estudios, estructurado - en adelante - a partir de una perspectiva racionalista y cientificista.

En 1966 Herbert Ohl asume la dirección y en 1967 el departamento de cine se transforma en Instituto independiente.

En 1967 el gobierno quita los subsidios a la escuela; ésta se había pronunciado contra la guerra de Vietnam. La escuela subsiste unos años más bajo la tutela de la Universidad de Stuttgart, donde funcionará el Instituto para la Planificación del Medio Ambiente.

En 1972 se produce el cierre definitivo de la HfG.

Bauhaus:

Fundada en 1919 en Weimar, se considera la escuela de diseño más influyente e importante del Siglo XX. Entre sus profesores se encontraban Marcel Breuer, Ludwig Mies Van der Rohe, Peter Behrens, Hannes Meyer, Lázló Moholy-Nagy, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Gerhard Marcks, Oscar Schelemmer, Josef Albers, Otto Lindig, Gunta Stözl, Herbert Bayer.

La escuela de Ulm no escapó al influjo del principal legado Bauhaus: la relación entre arte y diseño como programa integral. Durante sus primeros años - con la dirección de Max Bill, ex alumno de la legendaria escuela- la relación tanto histórica como ideológica no se había planteado en términos de rupturas sino que se concebía lineal y sin quiebres, como una continuidad orgánica.

Tomás Maldonado advierte que seguir en esta dirección -alimentar el vínculo- no constituía una opción productiva, porque las condiciones políticas, históricas y materiales habían cambiado. El único camino para el aprendizaje y la construcción de un nuevo proyecto lo propiciaba la historiografía crítica.

De esta perspectiva se derivan una serie de reflexiones y discusiones en torno a la Bauhaus que proporcionan una mirada rigurosa y exégetica del principal referente del diseño occidental.

Constructivismo ruso:

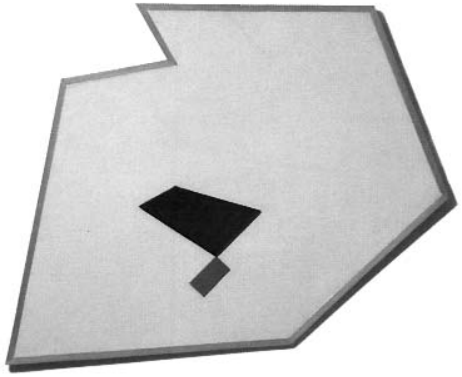
El artista ruso Moholy-Nagy, uno de los principales representantes del movimiento concreto Ruso, emigró a Alemania para trabajar como profesor en la Bauhaus. Allí dio origen al sesgo racionalista y práctico que denotaba una transformación en la concepción romántica de Gropius - primer director y principal ideólogo de la Bauhaus -. Durante sus intervenciones en Weimar y Dessau intentó erradicar definitivamente el arte de los programas de estudio.

Este punto de vista fue admitido, más tarde, por Tomás Maldonado tanto en la construcción de su pensamiento crítico,

como en sus prácticas artísticas y proyectos pedagógicas.

Arte concreto:

Tomás Maldonado estudió intensamente los aspectos formales e ideológicos propuestos por los artistas concretos. El manifiesto redactado por Theo Van Doesburg en 1930, fue un punto de referencia clave para la formación de la **Asociación Arte Concreto Invención**. Integrado por Arden Quin, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Raul Lozza, Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Obdulio Landi, Alberto Molemberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Jorge Souza y Matilde Werbin, el grupo porteño se ubica como uno de los referentes principales de las corrientes geométricas del arte argentino.



Tomás Maldonado
"Construcción", 1945

Las declaraciones postuladas - por el movimiento- en el manifiesto redactado por Maldonado, serán retomadas, discutidas y delimitadas por el artista, tanto en relación a su obra plástica como en sus supuestos para el diseño y la pedagogía de Ulm.

Pureza:

Maldonado define la noción de pureza como la relación que existe entre una idea y su posibilidad de materialización - es decir- entre los planes inventivos de la producción y los medios elegidos para su objetivación.

La noción de pureza tal como ha sido postulada en la modernidad es excesivamente vaga y abstracta, su definición es restringida porque no permite dar cuenta de los procesos creativos concretos. Es necesario -para crear un concepto de pureza que se corresponda con la realidad- tener en cuenta que la obra de arte siempre esta contaminada, ya sea por la historia del arte, el contexto social o los materiales utilizados.

Partiendo de estos supuestos básicos la única posibilidad de definición se establece a partir de la coherencia entre función y forma, el resultado armónico entre estos dos aspectos da como resultado no sólo la posibilidad de determinar la pureza, sino también otras categorías estéticas como la belleza.

Invención:

Concepto central en los postulados de la **Asociación Arte Concreto Invención**.

Presentado con la intención de invitar a la acción, de hallar o descubrir por medio de la imaginación y del intelecto, una cosa nueva o desconocida.

Vacío:

Entre las principales nociones de la tradición artística se encuentran los conceptos de figura y de fondo, y entre los problemas, el de su relación. Para Maldonado solucionar esta dualidad, como cualquier otra herencia renacentista, significaría no sólo un aporte al desarrollo de las artes, sino principalmente un aporte a nuestra manera de mirar. El artis-

ta define a la tradición como “fantasmas que pueblan nuestros ojos”, obstrucciones entre nosotros y el mundo.

El vacío es pensado por el artista como una plataforma posibilitadora para liberar los sentidos de estas imágenes heredadas, el vacío permitiría mirar lo nuevo sin las interferencias adquiridas a lo largo de la historia.

Proyectación:

Neologismo inventado por Tomás Maldonado que le permite aunar en una misma palabra dos situaciones diferentes. En este único término - proyectación o proyectual- están intrínsicamente vinculados dos aspectos disociados en la filosofía occidental, el ontológico y epistemológico.

La articulación y armonía de estos dos ámbitos del mundo y del conocimiento, evitaría el dualismo, los antagonismos y las contradicciones.

Forma:

El concepto de forma concebido por Maldonado se aproxima al establecido por los artistas constructivistas, por su preocupación por los límites, por el intenso estudio acerca de las posibilidades estructurales formales y por la búsqueda de nuevas delimitaciones materiales.

La renovación, exaltación y revalorización de las formas del mundo es al mismo tiempo -para Maldonado- la revitalización de la percepción y de los sentidos.

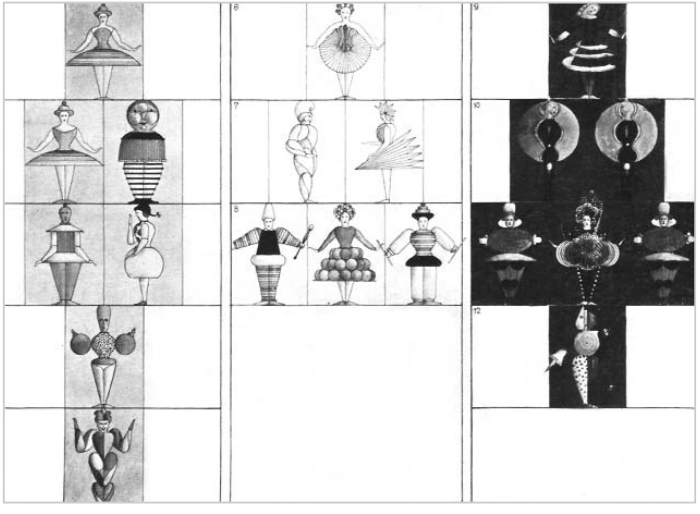
La forma no es algo cerrado de una vez para siempre, no es bella sino que tiende a la belleza, no es perfecta sino que tiende a la perfección.

Comunicación:

Para Maldonado la comunicación es la nueva retórica y tiene como finalidad la revisión de los criterios interpretativos.

Contempla tres tipos de comunicación: la de los animales, la de las máquinas y la de los hombres. La diferencia de este último con el resto, es que ejecuta libremente un mecanismo comunicativo a través de signos.

En su estadía en Ulm desarrolló dos aspectos claves para la definición de un diseño significante -a partir del vínculo entre semántica y pragmática- la eficacia comunicativa y el significado funcional.



Oskar Schlemmer
“Diseño para el ballet triádico”
Bauhaus, 1912

Datos Biográficos

Tomás Maldonado nació en Buenos Aires el 25 de abril de 1922.
Es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. A fines de la Década del '40 participa activamente en los movimientos de vanguardia referidos al Arte, la Arquitectura y el Diseño Industrial.
1944 / Funda la revista **Arturo**
1946 / Redacta el **Manifiesto Invencionista**, firmado también por a Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Afredo Hlito, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Alberto Molemberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin y fundan el **Movimiento Arte-Concreto-Invención**.
1949 / Escribe el primer artículo en la Argentina referido al Diseño Industrial (**Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura**, Cea2, 1949).
1951 / Funda la Revista **Nueva Visión** que dará nacimiento a la Editorial Nueva Visión, cuya primera edición es Max Bill, de Maldonado, en 1953.
1954 Viaja a Alemania Occidental invitado por Max Bill, donde es Profesor de la Hochshule für Gestaltung (HfG) en Ulm, hasta 1966.
1954 - 1956 / Es Vice-rector de la HfG.
1956 - 1960 / Es Presidente del Consejo de la Facultad de la HfG.
1961 - 1966 / Es Director del Grupo de Inversiones “6” del Instituo de Diseño Industrial de la HfG.
1962 - 1964 / Es Vice-rector de la HfG.
1964 - 1966 / Se desempeña como Rector de la HfG.
1962 - 1965 / Es Director del Departamento de Diseño Industrial de la HfG.
1963 / Es Profesor Visitante en Estados Unidos en el Instituto Carnegie de Tecnología, Pittsburgh.
1964 / Dicta cursos en el Instituto de Tecnología Industrial de Buenos Aires, encomendado por la ONU en calidad de técnico experto por el problema atinente a la formación del arquitecto y del diseñador industrial en América Latina.

Tapa y contratapa de la revista Arturo
Diseñada por Tomás Maldonado.

1965 / Es miembro Consultante por la reforma del Plan de Estudio de la Escuela de Arquitectura, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh.
1966 - 1967 / Es Visitante Senior Fellow del Council of Humanities y Profesor Visitante en la Escuela de Arquitectura, Princeton University (USA).
1969 / Es invitado de la All-Union Research Institute of Industrial. Design de Moscú (URSS), conferencia en Moscú, Leningrado, Vilnius. Ese año se instaló en Italia donde reside actualmente.
1967 - 1969 / Es Presidente del Comité Ejecutivo del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design).
1967 - 1970 / Es Profesor Visitante en la Escuela de Arquitectura, Princeton University.
1971 - 1975 / Se desempeña como profesor de Diseño Industrial y Proyectación Ambiental en la Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Bologna.
1972 / Es invitado al Centro Técnico de Construcción de La Habana (Cuba), donde dicta conferencias y seminarios.
1973 - 1974 / Dicta el Curso de Proyectación Ambiental en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Ginebra.
1974 Recibe la Medalla de Oro al mérito ciudadano otorgada por el Municipio de Milán.
1976 - 1984 / Es Profesor Titular de Proyectación Ambiental en la Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Bologna.
1977 - 1981 / Es Director de la revista **Casabella.**
1984 / Visita la Argentina y mantiene reuniones en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U.B.A., donde promueve la creación de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial.
1976 -1991 / Es Profesor ordinario de Proyectación Ambiental en el Politécnico de Milán.
1985 / Es nombrado Profesor Honorario de la Universidad de Buenos Aires.
1994 / Es nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad de La Plata, Argentina. En el mismo año también es nombrado Académico Honorario de la Academia de Bellas Artes de Brera, Milán, Italia.
1992-1997 / Es Profesor Consulto y Director del Departamento de Diseño Industrial del Politécnico de Milán.
2000 / Retoma la pintura después de 45 años sin practicarla.
2007 / Viaja a Buenos Aires para la inauguración de "Tomás Maldonado. *Un itinerario*", muestra que reúne en el MNBA las piezas que pintó entre 1945 y 1954, y las que realiza desde el año 2000.

Obras bibliográficas de Tomás Maldonado

Libros

■ *Max Bill.* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1954.
Ambiente humano e ideología, notas para una ecología crítica. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1972.
■ *Vanguardia y racionalidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.
■ *Tecnica e cultura. Il dibattito tudesco fra Bismarck e Weimar.* A cura di Tomás Maldonado, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1979.
■ *El diseño industrial reconsiderado*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977. Edición revisada y ampliada: Editorial Gustavo Gili, 1993.
■ *El futuro de la modernidad*. Ediciones Jucar, Madrid 1990.
Cultura, democracia, ambiente. Saggi sul mutamento. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1990.
■ *Tre lezioni americane.* Feltrinelli, Milano 1992
■ *Lo real y lo virtual*. Editorial Gedisa, Barcelona 1994.
■ *Qué es un intelectual? aventuras y desventuras de un rol.* Editorial Paidós, Buenos Aires 1998.
■ *Crítica de la razón informática*. Editorial Paidós, Buenos Aires 1998.
■ *Escritos preulmianos*. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1997.
■ *Hacia una racionalidad ecológica*. Ediciones infinito, Buenos Aires 1999.
■ *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos.* Ediciones Infinito, Buenos aires 2004.
■ *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Editorial Gedisa 2007.

Artículos

■ *Nuevos desarrollos en la industria y en la formación del diseñador de productos*. En: "ulm" nº 2, octubre de 1958 p.31
■ *Die Krise der Pädagogik und die Philosophie der Eiziehung.* En : "Merkur" XIII, 9 de septiembre de 1959, p. 818-835.
■ *Comunicación y semiótica*. En: "ulm" nº 5, 1959 p.74
■ *Malestar por el goce en la formación en diseño.* En "ulm" nº 6, octubre de 1962 pp.14-20
■ *Producción sin consumo*. En "ulm" nº 7, junio de 1963 pp. 26-28
■ *¿Es la Bauhaus relevante hoy en día?*. En: "ulm" nº 8/9, septiembre de 1963 p.5
■ *G. Bonsiepe, T. Maldonado, Ciencia y diseño*. En: "ulm" nº 10/11, mayo de 1964 pp.10-29
El rol del diseñador de productos en la industria del acero. En: "ulm" nº14/15/16 diciembre de 1965 p.11.
■ *La formación del arquitecto y del diseñador industrial en un mundo emergente*. En "ulm" nº12/13, marzo de 1965, pp.2-10.
■ *Ulm rivisitato*. En **Rassegna** 19, 3, septimbre de 1984.

Reseñas y comentarios

ma a

Oscar del Barco
Centro Cultural España - Córdoba

La muestra curada por Laura del Barco, está diagramada en tres salas que indican tres períodos pictóricos de Oscar del Barco.

La primera sala ofrece una serie de pinturas que, por la disposición particular del espacio, podrían pensarse como una instalación pictórica. Un conjunto visual inseparable, una unidad narrativa que a través de las formas hipnotiza al ojo. En movimiento aquí o allá nada logra detenerse, un río que fluye y fluye de colores, un río.

Tonalidades intensas, contrastes agudos, desequilibrios y una espacialidad fragmentada interpelan la mirada activándola desde un lugar a otro: yendo y viniendo entre los pictogramas, como si fuera un calidoscopio, un ir y venir caótico por las ranuras de los planos coloreados. La geometría es irregular y contenida en fuertes trazos negros, predomina en este ritmo ocular un diagrama musical que obliga a girar, a dar vueltas, a encontrarse y desencontrarse con lo que hay.

En la segunda sala, aparecen con más nitidez aspectos experimentales. Exaltadas, con más radicalidad las connotaciones procesuales que llevaron al autor a mezclarse con elementos encontrados, alumbrados por la posibilidad de volverse incandescentes, pintura. En ellos el cuerpo se vuelve materia, se presenta, aparece en la gestualidad sangrante de los escombros pictóricos.

Huidizos y rotos no solo miramos sino que nos pueden mirar. Restos de un cuerpo que mira desarmadamente como olvidando, alivianándose de un mirada que ya no ejerce poder sobre las formas, sino que lo envuelve como una nube en el inicio.

En la tercera sala o tercer momento, no en el tiempo sino en la desintegración de lo que el ojo constantemente recuerda, de lo que el mirar impone sobre el mundo mientras mira, agota el arte en cada pintura pintada.

Lo dado liberado es expresividad altamente desintegradora. Entonces, desgarrado el cuerpo no ejerce, el ojo no actúa, la mano no pinta todo confluye hacia si mismo, al agotamiento de una posibilidad, una y no otra vez develada en el pintar.

Jünger dice, con respecto a las pinturas de Kubin, que en ellas "la cohesión visible de este mundo es desgarrada". En las obras expuestas de Del Barco, el desplegar provocativo y desenvuelto de las

Oscar del Barco - S/t 45 x 37 cm

formas tienden a suspender los surcos, los túneles, las grutas, las construcciones de una mirada adormecida y se desliza vertiginosa para abrir estos umbrales.

Todas las citas a la tradición pictórica de tan explícitas se vuelven desfasadas, sacadas y arrancadas, anuladas y vueltas creación. Vueltas creación en cada experiencia artística, la pintura recobra entonces para nosotros un sentido.

Mariana Robles

El arte en estado gaseoso

Este mundo es exageradamente bello. Esta afirmación da inicio al libro de Ives Michaud, en el que se propone un diagnóstico de las características del arte contemporáneo. Para el autor, la belleza, transformada en un imperativo de la cultura contemporánea, invade todos los ámbitos de la vida expandiéndose a la manera de un gas. Pero esta invasión estética acontece, paradojalmente, de forma simultanea a un proceso de vaciamiento progresivo de obras de arte, que debido a su sobreproducción terminan por desaparecer. Fuera del régimen de objeto que caracterizaba lo artístico, las obras son desplazadas por dispositivos y procedimientos que generan una experiencia pura del arte contribuyendo también a su des-definición. El nuevo arte de la experiencia se instala sobre las bases de un régimen procedural (iniciado con los *ready-made* de Duchamp, radicalizado en el arte pop, y reciclado hasta el hartazgo) en el que la artisticidad pierde su morada en el objeto para radicarse en el espacio que, como una puesta en escena, delimita la experiencia del arte. La experiencia como percepción ambiental y casi indiferente de un arte que está en todas partes, que se funde y se confunde con la publicidad, pero que, otra vez paradojalmente, en su absoluta democracia y despolitización se elitiza y hace hermético el acceso a sus experiencias triviales, marcando la diferencia entre los iniciados a la tribu y los demás; el público. Este mismo público que, a pesar de las características interactivas y relacionales con que el arte se propone a sí mismo, no interesa como parte constituyente de una comunicación. Porque tampoco las obras tienen qué comunicar; no refieren algo más allá de sí mismas, ya no simbolizan.

Ensayando una genealogía para este estado de cosas Michaud encuentra en los *ready-made* de Duchamp el inicio de la identificación entre el arte y la publicidad como también el desenmascaramiento de los procesos legitimantes de las obras y los artistas, en el que todos los factores intervinientes, autor, obra, modo y lugar de exposición, público, instituciones y museos (que en todo el mundo deben modernizarse para "existir") adquieren el mismo grado de necesidad al momento de convertir cualquier tipo de práctica en arte y luego preservarlo, sacralizarlo y esterilizarlo para hacerlo inofensivo.

Que todo pueda ser arte, consecuencia de lo que el dadaísmo dejó, es el triunfo de la estética y el principio de la evaporación de la propia sustancia de lo artístico. Esto conmueve también la situación de la reflexión estética, que consolidada en discursos que intentaban responder a la cuestión ¿qué es el arte? debe reformular sus interrogantes y contestar ahora ¿cuándo hay arte?, ¿qué hace el arte?, ¿cómo nosotros hacemos arte?

Como consecuencia de la estetización de todas las cosas, la alienación alcanza un punto cúlmine cuando incluso la destrucción de la humanidad aparece estetizada en el mundo de los hipermedia interactivos dirigidos a las masas. El arte ya no ofrece una experiencia de objetos rodeados por un áura, sino la experiencia volátil de la moda.

¿Por qué quejarse de los resultados de este desarrollo de lo artístico? ya no hay obras, pero la belleza es ilimitada y nuestra felicidad en ella se vuelve tan ilimitada como el humo...Y mejor que sea para nosotros felicidad, porque este proceso es, además, irreversible.

Ives Michaud es profesor en la Universidad de Rouen y miembro del Instituto Universitario de Francia. Es autor de numerosos libros de estética y filosofía política.

María Julia Oliva Cúneo

Indice

Nota Preliminar *p.3*

HfG-Ulm, una de las más perfectas manifestaciones antiartísticas de la vanguardia
Por Fernando Fraenza *p.4*

Manifiesto invencionista
Por Tomás Maldonado
(Asociación Arte Concreto - Invención) *p.8*

El arte concreto y el tema de lo ilimitado
Por Tomás Maldonado *p.9*

Diseño Industrial y Sociedad
Por Tomás Maldonado *p.11*

Ulm
Por Tomás Maldonado *p.13*

Acerca de las raíces pedagógicas de Bauhaus
Por Tomás Maldonado *p.15*

Entrevista a Tomás Maldonado
Por Giacinto Di Pietrantonio *p.17*

Definiciones Históricas y Técnicas *p.25*

Biografía *p.28*

Obra bibliográfica *p.30*

Reseñas y comentarios *p.31*

formas y miradas
plaquetas del museo

nº 1) EL MUSEO. Utilidad y deleite.
Agosto 2005

nº 2) CARMELO ARDEN QUIN. El geometrismo incesante.
Noviembre de 2005

nº 3) LA NATURALEZA MUERTA. Quietud y silencio de los objetos.
Marzo 2006

nº 4) RETRATO, AUTORRETRATO. Las imagenes del rostro.
Mayo de 2006

nº 5) REMBRANDT . Cuatrocientos años.
Julio 2006

nº 6) TRAVESIAS FOTOGRÁFICAS
Septiembre 2006

nº 7) EMILIO CARAFFA. Obra artística e institucional.
Diciembre 2006

nº 8) LOS BAILARINES. Una singular adquisición.
Febrero de 2008

formas y miradas
plaquetas del museo

Tomás Maldonado - Una cartografía textual

n° 9 ■ **abril 2008** ■ Museo Caraffa ■ Córdoba

Staff
Lic. Daniel Capardi
Dirección

Lic. Antonio Oviedo
Sub-Dirección

Lic. Carina Cagnolo
Área Diseño Exposiciones

Lic. Julia Oliva Cuneo
Prof. Mariana Robles
Área de Investigación

Lic. Erica Naito
Diseño Gráfico