

El debate sobre la “cuestión técnica” en los inicios del diseño

VERÓNICA DEVALLE

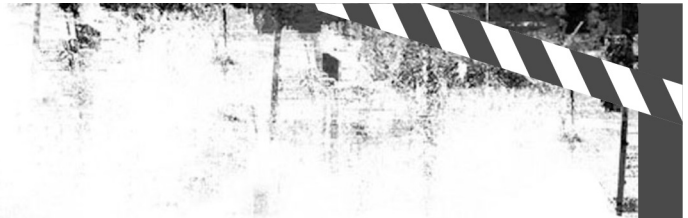
Recibido: 11/06/10
Aceptado: 20/07/10

Verónica Devalle.

Dra. en Historia y Teoría de las Artes. Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires - CONICET.
E-mail: vdevalle2005@yahoo.com.ar

Intersecciones en Comunicación 4:
Pag. 127-145





EL DEBATE SOBRE LA “CUESTIÓN TÉCNICA” EN LOS INICIOS DEL DISEÑO

Verónica Devalle

RESUMEN

La reconstrucción del cuerpo filosófico y político alemán en la Argentina ha sido materia de interés desde hace mucho tiempo y ha cobrado especial importancia en los últimos años. Esto resulta evidente, a modo de ejemplo, en la serie de Jornadas y Congresos donde se viene trabajando en un arco que comprende desde las tradiciones vitalistas hasta el despliegue de la teoría crítica frankfurtiana. Paralelamente se ha renovado el interés en la pregunta acerca de la técnica, que también ha reconocido respuestas filosóficas y sociológicas.

Sin embargo, poco se ha avanzado en la interrogación de ciertas prácticas que son netamente sociales, técnicas y estéticas, y que precisamente han desembarcado como saberes reconocidos y especializados vía la reflexión alemana sobre la técnica, tal el caso del Diseño. La propuesta del artículo apunta a reconstruir la reflexión alemana sobre la técnica y la producción industrial para entender cómo emerge una nueva concepción en la producción de las formas industriales y el modo en que se empieza a perfilar el dominio del Diseño europeo/alemán. Interesa el caso en particular en la medida en que es fundacional –vía el Arte Concreto Invención y la Escuela de Diseño de Ulm, Alemania- de la constitución del campo de Diseño en la Argentina. No resulta casual, precisamente, la trayectoria de Tomás Maldonado quien inicia su carrera como artista argentino de vanguardia en los años ´40 para devenir director y referente de la Escuela de Ulm en los años ´60 y autor de numerosos textos -elaborados a la luz de la reflexión alemana sobre la técnica- que



sentaron las bases de los documentos fundacionales de las carreras de Diseño en el país.

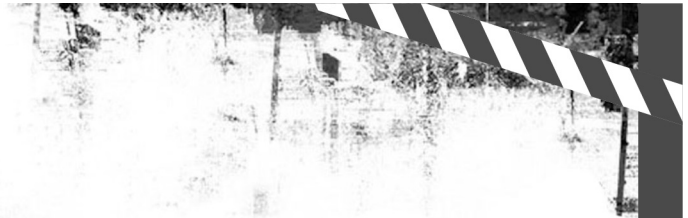
Palabras clave: Diseño – técnica – cultura – disciplina - historia de las ideas.

ABSTRACT

THE DEBATE ON THE “TECHNOLOGY QUESTION” IN EARLY DESIGN.

The reconstruction of the body of German philosophical and political thought in Argentina has been a question of interest for some considerable time and has become particularly important in recent years. This trend is evident from the number of conferences and related academic events dealing with subjects ranging from the vitalist tradition to the Critical Theory of the Frankfurt School. At the same time there has been a renewal of interest in the issue of technology and this has produced various philosophical and sociological questions.

Nevertheless, little progress has been made in the examination of questions that are clearly social, technical and aesthetic in nature and have turned into recognized and specialized forms of knowledge by way of German thinking on technology; one of these is design. The purpose of this article is to reconstruct German thought on technology and industrial production in order to understand the emergence of a new conception of the production of industrial forms and the way in which the domination German and European design began to take shape. This is of interest here to the degree that it is foundational -via *Arte Concreto Invención* and the Ulm Design School in Germany- for the constitution of the field of design in Argentina. Of particular importance in this context is the career of Tomás Maldonado. He began as an avant-garde artist in Argentina in the 1940s and went on to be Director of the Ulm Design School. He also produced a large number of texts -written in the light of German thought on



technology- which laid the basis for the founding documents of design education in Argentina.

Keywords: Design – technology – culture – discipline - history of ideas.

AMÉRICA ILUSTRADA

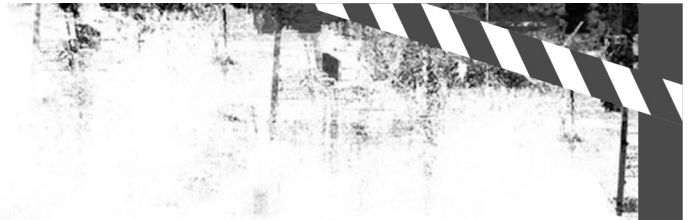
En el ámbito cultural argentino, la influencia de Francia ha sido enorme desde los comienzos mismos del proceso independentista. El panorama no es privativo de la Argentina, sino de un conjunto de regiones latinoamericanas que a la luz del debate abierto con la Ilustración hicieron propios los ideales revolucionarios y libertarios de pensadores como Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Condorcet, entre tantos otros (Casullo, Forster, Kaufman, 1999). En este sentido, y precisamente en el contexto de los bicentenarios latinoamericanos, la marca de agua del pensamiento político francés ha sido indeleble y configura -en gran parte- la forma en que se ha vivido el sentido de lo republicano, de la libertad y de los derechos individuales. También, y bajo esta misma lógica, la relación “política – cultura” se ha construido en nuestros territorios -particularmente las medianas y grandes ciudades- como inseparable en la medida en que el acceso a la ciudadanía supuso el desarrollo de una conciencia cívica, tramada en la formación, el desarrollo de conocimiento y el despliegue de una conciencia libre –de ahí el carácter ilustrado de la Ilustración.

Cultura y política son entonces dos términos que en su evocación, anclada en un pasado y un presente ilustrados, traen la figura del ejercicio de una ciudadanía responsable, el derecho a la libertad, la responsabilidad cívica y una enorme admiración por la cultura como “faro”, “guía” y garantía del proceso civilizatorio (en el sentido en el que lo entendían los doctrinarios franceses¹). Prueba de ello la constituye la influencia francesa en la generación política que construyó las bases del Estado Nacional argentino no sólo en lo relativo a las ideas sobre el gobierno que se manejaban, sino en los



mismos emprendimientos que como Nación se realizaron. La ciencia francesa, de la mano de Pasteur, los estudios sociales con la figura de Saint Simon, la arquitectura parisina con los maestros de *ateliers* franceses, son apenas una muestra de la mutua implicación -en el plano del sentido común y de las representaciones colectivas- entre lo político y lo cultural. También la serie de dificultades que la misma referencia francesa traía desembarcaron en un continente que debía asimilar el pasado precolombino, el hispánico, el revolucionario y el desafío por “asimilar” y normalizar todas estas tradiciones bajo el concepto de ciudadanía. El debate sobre la necesidad de educar y poblar, emblemáticamente representados por Sarmiento y Alberdi, es una perfecta síntesis de lo expuesto.

En la Argentina en particular, la influencia francesa se mantuvo en el espectro de la teoría política y en el ámbito cultural casi como única referencia hasta bien entrado en siglo XX. De ahí que el término cultura, haya conllevado la inflexión de un proceso gradual que abarcaba situaciones de mínima y máxima, pues era sinónimo de la civilización. Y al día de hoy, en no pocas ocasiones se lo piensa de este modo (entiéndase por tal, el hecho de que alguien tenga o no cultura). Pero no siempre lo cultural ha sido pensado de esta forma, particularmente en aquellas regiones donde la cultura asumió otra inflexión desde el momento en que el Romanticismo –como constelación de un pensamiento vivo- comenzó a problematizarla. Efectivamente y como bien lo señala Norbert Elías (Elías 1993) en el mismo proceso de construcción de Alemania como nación la idea de cultura jugó un rol central en la medida en que buscó deslindarse del carácter gradual y en cierto punto evolucionista que lo “civilizatorio” traía consigo. De esta forma, para los alemanes que aún no habían protagonizado el proceso de unificación de su nación, lo cultural representaba el conjunto de valores, costumbres, herencias religiosas y la plataforma idiomática que los identificaba como un colectivo –en aquel momento no nacional pero sí cultural-. Desde entonces, continuando con Elías, la cultura ha tenido también esa inflexión de un proceso diferenciador sin desigualdad.



Esa perspectiva, que nace en Alemania alrededor del siglo XVIII, y que indica que lo cultural es constitutivo de los pueblos y no algo que se posee en mayor o menor medida, habilita una equiparación entre las producciones de diferentes colectivos sociales bajo la consideración de que todas ellas poseen igual validez en la medida en que son constitutivas de sus actores. Por extensión, se desarma la idea de que haya alguna nación que represente la cima de la cultura o de la civilización. En este sentido, la batalla alemana apuntaba a desarticular la legitimidad que la cultura francesa tenía al interior de la misma Alemania que, de esta forma, desconocía a sus escritores, artistas y pensadores.

La posibilidad de reconocer lo propio y valorarlo, que configura una parte de los argumentos de lo que se conoce como Romanticismo, también desembarcó en Argentina en la denominada “generación del ’37” con la figura de Esteban Echeverría como escritor de referencia. Los malones, los indios y el choque “civilizatorio” con el contenido dramático que ello traía fueron visibles como un problema de difícil resolución, como un drama. Sin embargo, el Romanticismo alemán no figuró como referencia central en las producciones culturales locales pues siempre pesó más el clasicismo francés tanto en su versión ilustrada como en la propia del positivismo.

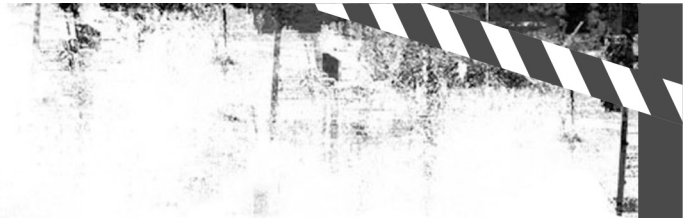
Efectivamente, la vocación por ordenar y progresar -tal como reza el sintagma de la bandera de Brasil- constituye un lema sintético de lo que los aires de fines del siglo XIX traían: el afán por construir naciones, ordenar los pueblos, progresar las ciudades, impulsar la ciencia, normalizar, homogeneizar y civilizar. De ahí, la sintonía con el anterior precepto ilustrado.

ALEMANIA A FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX

Sobre un panorama de ideas europeas que ponían en tensión términos como “cultura” y “civilización” surge en Europa, y más



precisamente en Alemania, el debate acerca de las tradiciones que debían convocarse a la hora de producir objetos industriales. Es ese el momento en el que se empieza a problematizar la producción industrial desde un conjunto de nuevas preguntas, que habilitarían el surgimiento del Diseño -como disciplina- tal como lo conocemos hoy en día. Es decir, una acción capaz de proyectar la forma de un producto con vistas a un proceso de síntesis, donde lo que se pone en juego es la articulación de factores funcionales, ergonómicos, económicos y estéticos. A partir de esta consideración, cabe señalar que uno de los momentos iniciáticos de esta elaboración lo constituye la reflexión sobre las consecuencias de una producción enloquecidamente esteticista que quedó plasmada en las sucesivas Exposiciones Internacionales. En las mismas, iniciadas en 1851 en Inglaterra, se hizo palpable la relación entre ornamento, carencia de funcionalidad y fascinación por parte del gran público. Es decir, una producción masiva, llena de estilemas, que consagraban a la alta burguesía como clase en ascenso, y que prescindía de la pregunta acerca de las características de la población a la que iban dirigidos esos productos o que, al menos, desconocía una buena parte de la población como posible usuario de los objetos producidos. La irritación que estos presupuestos generaron dentro de una serie importante de artistas y artesanos no pudo ser mayor en la medida en que lo que las Exposiciones Internacionales evidenciaban era la imposibilidad de registro del conflicto social propio del imaginario europeo de la *Belle Époque*. Un momento histórico en el que desde el punto de vista del arte, se sucedían los movimientos pre vanguardistas iniciados en la literatura -particularmente el simbolismo- y que en el plano social ubicaba a Europa como un hervidero de problemas económicos y políticos (debe aquí recordarse el crecimiento exponencial de la social democracia al calor del llamado a la lucha de clases y la serie de revoluciones que daban cuenta del problema de la inequidad social). Todo eso se desconocía –en forma llamativamente absurda- en las Exposiciones Internacionales, que preferían pensar como horizonte posible para la industria el exotismo de productos novedosos, donde



se vendía la novedad, el genio creador, la invención y la rareza. De ahí el carácter impactante y en algunos casos absurdo de los productos exhibidos, que motivó el inicio de la reflexión acerca de los objetivos de la producción mercantil, más allá de la reproducción ampliada del valor de las mercancías.

A partir de ese conjunto de reflexiones críticas, y en tanto reacción, surge el concepto de “función” como nuevo valor del producto, que desplaza su consideración estética -en términos de una comprensión ajustada al cánón de las Bellas Artes- o estilística -como referencia a una corriente, movimiento y/o tendencia que trasluce una determinada pertenencia-. En su reemplazo, la racionalidad, la economía de esfuerzos, la articulación entre calidad y costo resultarán las variables de medición de la producción industrial habida cuenta que se fabricaba para un mercado que se preveía ya no clasista sino universal. Desde aquí, la oposición entre rasgos particulares de una clase y la universalidad del conjunto de la población a la que iban destinados los productos va a marcar en lo sucesivo el destino del debate sobre los públicos y las demandas. Sólo que en la Europa de entre guerras, aquello que preocupaba en relación a los usuarios era el problema de la demanda entendida como una necesidad de cobertura de requerimientos de usos y funciones sociales.

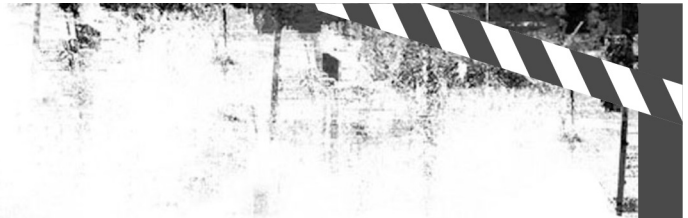
En este sentido una serie de inquietudes asaltaban a los productores y a una buena parte de los industriales, entre otras: ¿qué se cubría con la producción de un producto? ¿qué funciones cumplía? ¿cómo resolvía situaciones cotidianas? Se trata de una serie de interrogantes que van a quedar sintetizados en la clásica ecuación forma/función. Eso es: la forma del producto debe ser un “libro” que permita leer con claridad la función para la que fue realizado y dicha función será, con el correr del tiempo, patrimonio del Diseño.

Uno de los escenarios más claros del debate lo constituyen los Congresos de la *Deutscher Werkbund*, iniciados en Alemania en la primera década del siglo XX pero con una particular virulencia a partir del congreso de Colonia de 1914. Allí, según Maldonado (Maldonado 1991), se produce un debate medular entre dos posicio-



nes que quedarán plasmadas en una disyuntiva un tanto maniquea pero que da cuenta de los horizontes posibles de la producción industrial. Las posturas personificadas en las figuras de Henry Van de Velde y Hermann Muthesius se ciernen en torno a la idea de apostar al estilo industrial, en el primer caso o directamente abolir el estilo -inclusive el estilo industrial como sinónimo de la modernidad- para pensar en la construcción de “tipos”, la tipificación de la producción industrial que permitiría -bajo ciertos standards productivos- obtener una vasta línea de productos de bajo costo, buena calidad, que pudiesen cubrir la mayoría de los requerimientos sociales. En el caso de Muthesius, la embestida contra la ornamentación era absoluta en la medida en que consideraba incluso a los estilemas industriales como rasgos superfluos que debían, en lo posible, ser eliminados.

Esta tensión se trasladaría a Bauhaus que, en una primera instancia, nació como una Escuela donde debían fusionarse los conocimientos de las Artes con los de las Artes Aplicadas. Quizás por esos motivos, en un comienzo conservó la metodología de trabajo de los talleres de artesanía hasta que, luego del desembarco de las vanguardias constructivas, comenzó a articularse ya no en función del material del trabajo (metal, madera, textil) sino antes bien, en relación al producto buscado (proyectado). Ese clivaje marca uno de los momentos más importantes de la Escuela y señala el pasaje de una comprensión artesanal hacia una que en principio se postulaba como “síntesis de las artes”, con la Arquitectura como referencia más importante. Hasta aquí los elementos más difundidos de la Escuela-faro del Diseño a nivel internacional. Pero el debate sobre los métodos, los objetos buscados y las idas y vueltas en las formas de enseñanza que, con justicia o no, suelen atribuírsele a Walter Gropius, son una primera figura sobre la que descansan un conjunto de ideas más amplias, con epicentro en la misma Alemania centradas en la relación técnica-cultura y que arrastran el debate en torno a los conceptos de “cultura” y “civilización” como términos clave de las huellas del pensamiento romántico e ilustrado respectivamente.



REVISTANDO LA OBRA DE NORBERT ELÍAS

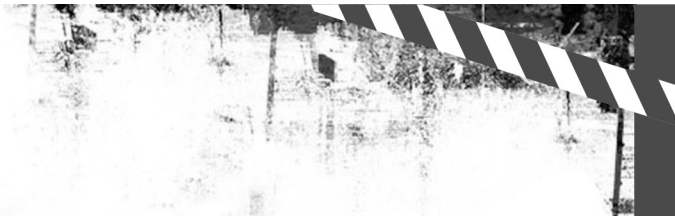
Efectivamente, como lo señala el mismo Maldonado, el debate alemán sobre la potencialidad de la técnica, que se desarrolla con particular virulencia en el período que comprende la unificación alemana hasta la República de Weimar y que incluye la participación en la Primera Guerra como también sus consecuencias, trae a escena las tradiciones dominantes en cuanto a las potencialidades y los peligros del progreso científico tecnológico. Al respecto, no deja de llamar la atención la contradicción presente en los diversos modernismos alemanes que oscilan entre una confianza esperanzadora respecto de la maquinaria científica como forma de ubicar al país a la vanguardia de un proceso histórico (incluso siguiendo el clásico planteo marxista sobre las fuerzas productivas) y aquellas otras extremas que advierten los peligros que se ciernen en el proceso de secularización del mundo, producto del avance mismo de la ciencia. De ese vasto conjunto, las obras de Marx, Simmel, Weber sientan las bases de un análisis que es ante todo una explicitación de las tensiones y contradicciones del proceso de modernización (Habermas 2008, [1985]), y que, curiosamente, señalan a la técnica como un actor protagónico del cambio social (Maldonado 2002). En este sentido, la excesiva confianza o temor que sobre ella se construía revelan las esperanzas y miedos que la idea misma de progreso conllevaba. Es a partir de esta consideración, que la recuperación de la diferencia en torno a los conceptos de “civilización” y “cultura” trabajada por Norbert Elías (Elías 1993) resulta particularmente útil. Interesa, en este artículo, señalar que la discusión en torno a la cuestión técnica en Alemania se despliega en una clave cultural que retoma el antagonismo entre la postura ilustrada y la postura romántica. Es decir, en términos ilustrados, considerar a la técnica como artífice y motor de la transformación social, o bien en el posicionamiento romántico, acusarla de ser en parte hacedora de la progresiva indiferenciación civilizatoria, de la pérdida de rasgos particulares y de la subordinación de lo distintivo en pos de un progreso deshumanizador. Argumentos que, curiosamente, aparecen articulados en el pensamiento de los



autores más completos y complejos del período, como señalamos anteriormente.

Yendo al punto que nos interesa, la discusión sobre la forma del producto industrial además de revelar el fin de la pervivencia del imaginario de la *Belle Époque*, trajo consigo la tematización de la técnica casi como un ejercicio de reflexión sobre las aporías de la Modernidad (Devalle 2009). A partir de ello, una serie de interrogantes se actualizaban: ¿el progreso de la industria del país pagaba entonces un costo? Si esto era así ¿en qué consistía -habida cuenta que la proletarianización y el cambio del estilo de vida era un hecho visible y cuasi irreversible- ¿la posibilidad de conservar rasgos culturales que permitieran identificar a un pueblo, como unidad socialmente diferenciada y convivir con la maquinaria de la tecnificación y racionalización del proceso productivo? Si en las ciencias sociales las reflexiones se proyectan sobre el concepto de “alienación”, para el caso de las disciplinas del hacer cotidiano, urbano y territorial (como la arquitectura, el urbanismo y la artesanía) el costo implicaba perder los rasgos identificatorios de lo propio. En este sentido, el primer período de la Escuela Bauhaus -como escuela de artesanía, artes y oficios- y la búsqueda de una concepción “espiritual” en la elaboración de objetos representada por la figura de Johannes Itten -cuya concepción expresionista tributaria del Romanticismo fue inicialmente acogida con esperanza-, revelan las tensiones por las que transitaría no solo el Diseño sino -y en un horizonte más amplio- el debate cultural sobre la producción material en/del mundo (Maldonado 1991).

La comprensión de esta problemática, y al interior de la misma Bauhaus, opera un giro de ciento ochenta grados cuando en 1923 su director -en aquel entonces Walter Gropius- decide incorporar el “pensamiento constructivo” como directriz de la incipiente metodología de Diseño y con ello revierte la comprensión de la técnica desligándola de cualquier dejo romántico para ubicarla como uno de los baluartes del progreso histórico-material. A partir de entonces, la cuestión técnica va a despojarse del contenido estilístico -entendido



como rasgo identificatorio de un colectivo, de un territorio o de un tiempo- con vistas a plantearse como la plataforma de un programa universal de producción de objetos y de hábitat. Es esa la imagen a través de la cual Bauhaus aparecerá ante el mundo como la escuela de Diseño donde se funden y articulan problemas propios de producción de textiles, indumentaria, publicidad, objetos cotidianos y vivienda. Desde aquel momento, y con particular virulencia a partir de los lineamientos en la dirección propuestos por su segundo director, Hannes Meyer, lo técnico será leído en una clave materialista histórica, como dimensión inherente al desarrollo dialéctico de las fuerzas productivas (Maldonado 1991) y resulta por ello mismo, vinculada a la consideración ilustrada del proceso histórico.

En la Argentina en los años '40 y de la mano del llamado "Movimiento Arte Concreto Invención", se recupera esta consideración materialista e ilustrada de la técnica como plataforma de intervención del arte en el mundo, con el propósito de su transformación. El proyecto, que contemplaba la fusión de las artes en un todo mayor, desconocía y cuestionaba las tradicionales referencias estéticas -en un arco que comprendía e incluía desde el arte representacionista hasta vanguardias como el Surrealismo y el Expresionismo- debido a su fuerte componente subjetivo de raigambre idealista, fácilmente asimilable a un posicionamiento romántico. El Arte Concreto se propuso, en nuestro país, como la primera vanguardia que -fiel a su espíritu materialista- buscó la síntesis y la superación del arte como forma de transformación de lo real. En el programa, la técnica jugó un rol central, entendida -fiel a la consigna marxista- como integrante de las fuerzas productivas.

ARTE CONCRETO ARGENTINO: UNA VANGUARDIA ANTIRROMÁNTICA

En 1944 aparece el primero y único número de la revista *Arturo*, considerada la primera declaración pública que realizó el *Arte Con-*



creto en nuestro país. Es, al decir de Nelly Perazzo (Perazzo, 1983), el momento en el cual la no figuración de base geométrica inicia su recorrido en la Argentina. En ella colaboraron: Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss, Torres García. Publicaron sus poesías Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murillo Mendes, Torres García, Gyula Kosice y Arden Quin.

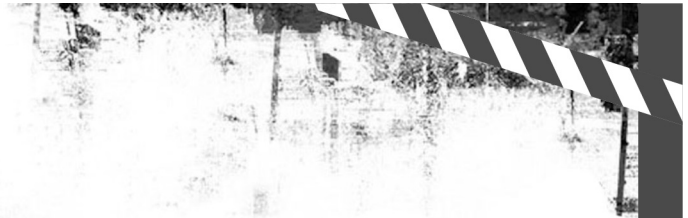
Una de las grandes novedades que la publicación traía, era la actualización de las vanguardias plásticas no figurativas, permitiendo ubicar el escenario local en sintonía con procesos que venían gestándose en Europa y que -de no ser por contadas excepciones como las de Torres García, Petorutti, Del Prete, Fontana y Sibellino en escultura- eran absolutamente desconocidos.

A la publicación de *Arturo* le siguieron una serie de acontecimientos públicos. En 1945 se produjeron dos exposiciones, la primera en la casa de Enrique Pichon Rivière denominada *Art Concret Invention*, y la segunda en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía.

Al año siguiente se inauguró la primera Exposición de la *Asociación Arte Concreto Invención*, y se publicó el manifiesto invencionista. En el mismo pueden observarse las tres características distintivas del movimiento (Perazzo 1983). En primer lugar su rechazo a un trabajo figurativo, y la búsqueda de lo real en la plástica, en la medida en que la representación de realidades ajenas al lenguaje plástico, suponía una clara toma de posición “idealista”².

La segunda característica del Manifiesto es complementaria de la primera. Desde sus páginas, se cuestionaba la parcelación de la experiencia vigente en plástica, lo cual suponía un arte desligado de la realidad. Para el concretismo resultaba fundamental demoler la frontera entre lo artístico y lo real, logrando una transformación del mundo y de la experiencia colectiva.

El tercer elemento fue la adscripción a una creatividad que se postulaba como correlato de un planteo racionalista sobre la forma. En este sentido, la comprensión de la *forma como racionalidad* venía a oponerse a una concepción romántica propia de una estética idea-



lista que, aunque popular, no resultaba a los ojos de los concretos acorde con los tiempos que corrían. La asimilación del materialismo histórico como marco analítico, permitía que los artistas enrolados en las filas del *Arte Concreto* se autopercibieran como “vanguardia”, como representantes del progresismo dentro del campo artístico argentino. Un privilegio que de alguna forma los obligaba a abrir el debate en torno del carácter real y verdadero de las manifestaciones artísticas.

Para lograr este cometido analizaron las constantes propias de lo artístico, la irreductibilidad de cada uno de los lenguajes, focalizando la especificidad de lo plástico y de su soporte. El proyecto contemplaba, en una segunda instancia, la integración de cada una de las ramas plásticas en un todo visual y espacial, logrando la proclamada fusión de las artes. Se retomaba lo específico de la pintura (el punto, la línea, el plano, el color) y la escultura (el espacio, el movimiento), para conjugarlas en un todo mayor que diese cuenta tanto de la unidad como de la dinámica propia de cada uno de los lenguajes comprometidos. El lugar de máxima integración parecía estar reservado a la Arquitectura.

El camino estaba así planteado entre una retórica materialista donde la fusión de las artes y su superación adscribían a los presupuestos del *Constructivismo*, y una lógica de acción propia de una vanguardia que se posicionaba dentro de la élite cultural porteña. La contradicción manifiesta entre uno y otro plano, probablemente explique la corta vigencia del *Arte Concreto* en nuestro país.

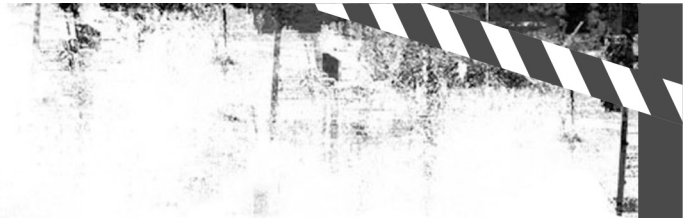
A ciencia cierta, los artífices teóricos del concretismo local eran Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Edgar Bayley. Para aquel momento, Maldonado -que había tomado contacto con el mundo de la Arquitectura, los “descubrimientos” de Bauhaus, la obra de Moholy Nagy y de Miës van der Rohe-, ya estaba interesado en el proyecto iniciado por Max Bill de construcción de una “escuela de la forma”, que continuara la trayectoria de Bauhaus. En este sentido, fue uno de los artífices del ingreso al país de la Arquitectura Moderna, leída de ahora en más a partir de su vínculo con el concretismo.



Siendo una figura de tanto peso, la biografía de Tomás Maldonado parece encerrar los misterios del pasaje de la plástica al Diseño. La elaboración del problema de la forma, la búsqueda de una fusión de las artes, su integración en una unidad mayor, pueden llegar a iluminar el parentesco entre el planteo concretista y los presupuestos constitutivos del Diseño. No obstante lo cual, existen motivos que exceden lo biográfico. A principios de los años '50 el mundo ya había cambiado, y con él las concepciones vanguardistas sobre el arte y la producción de objetos. Las novedades europeas y americanas se comenzaban a conocer, y con ellas los planteos de Bauhaus y los debates en torno a la industria.

Son los estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (creada como tal en el año 1948) de la Universidad de Buenos Aires quienes -siguiendo la trayectoria de Maldonado y de los artistas concretos y sumando su propio posicionamiento en lo relativo al campo de la Arquitectura en el país- volcarán a la discusión académica los preceptos de la Arquitectura Moderna y sus referencias locales: Alberto Lepera, Horacio Caminos, Jorge Vivanco, Amancio Williams, Eduardo Catalano, por solo mencionar algunos sobresalientes.

En esa confluencia entre planteos propios de las vanguardias constructivas y la llegada de la corriente "moderna" de la Arquitectura al espacio universitario se inscribirán -en una formación histórico social de sesgo industrialista- un conjunto de nuevas concepciones en lo relativo a la producción del hábitat, los objetos y el espacio. De esa conjunción, emergerá en el inicio de la década del '50 el Diseño como un nuevo campo del saber-hacer y del saber-saber, es decir, como disciplina y profesión desde el momento en que produce sus discursos, sus prácticas y cuenta con un conjunto de instituciones que lo acreditan como tal (Devalle 2009). Pero debemos hacer dos salvedades. La primera es que el Diseño, en aquella instancia, sólo era pensable en tanto Diseño Industrial. La segunda, y recuperando las argumentaciones del presente artículo, que uno de los "textos" fundacionales del Diseño -en sentido programático- deriva del anterior debate en torno a la naturaleza de la producción de objetos



industriales y el lugar que allí debía ocupar la técnica. El Arte -en su versión decimonónica- poco tendría que decir de este nuevo fenómeno.

“No hay duda que el diseño representa, por el momento, el modo más inmediato, más social, de manifestarse lo que se ha dado en llamar la nueva visión, que comprende, definámosla al pasar, la totalidad de las actividades, artísticas o no, que tienden a subvertir el actual repertorio morfológico de nuestro mundo visual...

El diseño funcional parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen la misma dignidad. El hecho de que una forma esté destinada a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la certeza de este principio...

[...] Lejos de proponer que el artista se limite a ser un hábil copista de formas estilísticas de otras épocas, la nueva visión propone que el artista se amplíe hasta alcanzar nuevos horizontes creadores, que se extienda al universo socialmente palpitante de los objetos en serie, de los objetos de uso diario y multitudinario, que constituyen en última instancia, la realidad más inmediata del hombre moderno” (Maldonado 1949).

El texto de referencia es el primer artículo publicado en Argentina sobre el concepto de Diseño tal como lo conocemos hoy en día. A partir de la temprana instalación de la pregunta por la forma de los objetos producidos industrialmente y por su utilidad, se fundan las bases conceptuales del Diseño Industrial en nuestro país que resulta, a la sazón, pionero en América Latina. Y esto fue posible, entre otras cuestiones por ser asimismo Argentina, por aquel entonces, un país pionero en el proceso de sustitución de importaciones.

Así y todo, los procesos socioculturales no son lineales ni unidireccionales. Efectivamente, la emergencia del Diseño responde a



una compleja articulación de factores políticos, sociales, económicos y culturales. De todos ellos, el texto que presentamos ha priorizado la pregunta por las condiciones de la producción de la técnica y su vinculación con el mundo de las formas industriales. Es una de las tantas modalidades de abordar los inicios del Diseño en nuestro país y por sí solo no permite explicarlo en su totalidad. Para ello es necesario revisitar la articulación entre problemáticas estéticas, soluciones tecnológicas y plataforma industrial. Pero no deja de ser un buen intento en la medida en que la lectura cultural de la técnica ha sido prácticamente desconocida como base de la constitución del Diseño como disciplina y profesión en estos rincones del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Casullo, Nicolás; Ricardo Forster y Alejandro Kaufman

1999. *Itinerarios de la modernidad*. Eudeba. Buenos Aires.

Devalle, Verónica

2009. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Paidós, Buenos Aires.

Elías, Norbert

1993. *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Guizot, François

1838. *Histoire générale de la civilisation en Europe*. Varias ed.

Habermas Jürgen

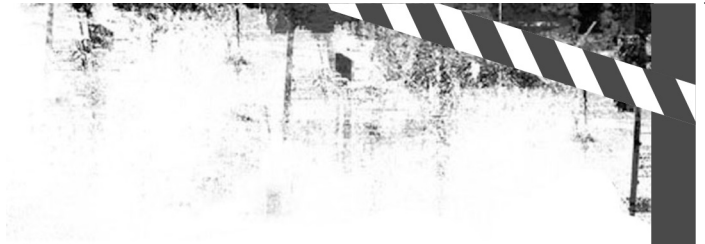
2008, [1985]. *El discurso filosófico de la modernidad*. Editorial Katz, Uruguay.

Maldonado, Tomás

1949. "El diseño y la vida social" *Boletín CEA* número 2. FAU, UBA. Buenos Aires.

1991. *El diseño industrial reconsiderado*. Gustavo Gili. Barcelona.

2002. *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*. Ediciones Infinito. Buenos Aires.



Perazzo, Nelly
1983. *El arte concreto en la Argentina*. Ed. Gaglianone. Buenos Aires.

NOTAS

Devalle Verónica: Dra. en Historia y Teoría de las Artes. Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires - CONICET. E-mail: vdevalle2005@yahoo.com.ar
Es Licenciada en Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de Universidad de Buenos Aires (FCS/UBA) y Doctora en Artes de la misma universidad. Asimismo es Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES/UNSAM), investigadora del CONICET y directora de proyectos UBACyT, en el marco de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU/UBA). Sus temas articulan la reflexión sobre el arte, el diseño y la cultura visual contemporánea.

1 Al respecto ver: Guizot, F. (1838) *Histoire générale de la civilisation en Europe*. Varias ed.

2 La terminología empleada da cuenta de la íntima vinculación entre la estética concreta y los postulados más ortodoxos del materialismo dialéctico (especialmente las versiones positivistas del mismo). Debemos recordar las constantes referencias a textos como *El Manifiesto Comunista*, y la adhesión a la teoría evolucionista de Engels.



