

DEL VALOR PLÁSTICO AL ICONISMO. TOMÁS MALDONADO Y EL TRATAMIENTO CONCEPTUAL DE LA IMAGEN

VERÓNICA DEVALLE*

El presente artículo expone sintéticamente la trayectoria del artista concreto Tomás Maldonado y sus reflexiones sobre la especificidad del lenguaje plástico. La posibilidad de acceder al pensamiento en torno del papel del arte, el artista y el abordaje de lo visual, introducen un preámbulo histórico y biográfico a su trayectoria más conocida, esto es: la conformación de un corpus discursivo sobre el Diseño, y la utilización y crítica de las herramientas de la Semiótica¹. Sobre este punto en particular, y recordando su conocida polémica con Eco en torno del iconismo, el texto se centra en una de sus propuestas para el abordaje de la imagen, ya desligada de una referencia artística decimonónica. Aquellos primeros pasos teóricos dados por Maldonado que permiten entender -posteriormente- el sesgo racionalista y científicista que subyace a su reflexión sobre la naturaleza de la "semejanza" icónica.

1. ARTE CONCRETO Y DISEÑO: LA ARTICULACIÓN MALDONIANA

En la segunda mitad de la década del '40 apareció en la Argentina una vanguardia plástica que, tomando en cuenta antecedentes como el Cubismo y el Constructivismo, recuperó el debate sobre la autonomía de los lenguajes artísticos y la radical crítica a toda pretensión representativa del arte. Se trataba de formular en una clave local, el legado de los movimientos no figurativos, en particular aquellos que fervientemente se oponían a la tradición decimonónica -en aquel momento, vigente y dominante en el campo plástico argentino. En definitiva, lo que esta vanguardia llamada Arte Concreto Invención venía a proponer no era otra cosa que la inclusión de un debate ya establecido en el escenario europeo, cuando el arte comenzó a articularse con los esquemas interpretativos de la Modernidad, habilitando interesantes contrapuntos entre lo artístico, lo industrial y lo técnico. Por estas razones, se sostiene que en aquel escenario la ruptura propia de la vanguardia fue impulsada por el Movimiento Arte Concreto Invención en la década del '40 y sus dos principales derivaciones: la Asociación Arte Concreto Invención y el Grupo Madí.

A partir de estos acontecimientos, algunas reflexiones posteriores (Méndez Mosquera 1997a, 1997b) tienden a establecer una deriva natural del concretismo hacia el Diseño, en la medida en que el primero desarmó los presupuestos estéticos tradicionales del arte y buscó instalar nuevas referencias y adscripciones científicas y tecnológicas para el dominio de lo artístico, en particular de lo plástico. Existe además otra razón: el indiscutible protagonismo de Tomás Maldonado como referente del concretismo argentino. En este sentido, es probable que el tipo de deriva teórica de Maldonado -en los años subsiguientes- hacia el Diseño, haya impulsado una lectura continuista entre ambos campos, y a buscar las "raíces" concretistas en el cuerpo conceptual del Diseño de la segunda mitad del siglo.

Ahora bien ¿Por qué, si la crítica a la representación artística y la búsqueda de la fusión de las artes son constantes sobre las que reposa una buena parte del programa de algunas vanguardias, el concretismo -en tanto vanguardia- parece ser la primer antesala histórica y teórica del Diseño? ¿Esta "natural" cercanía se funda en un similar tratamiento de la imagen? ¿Qué filiaciones inauguró? ¿Qué papel desempeñó en dicho proceso la figura de Tomás Maldonado? Más que tratarse de preguntas con respuestas cerradas, ellas operan como apertura de otro tipo de interrogantes.

El desafío consiste entonces en explicar el modo en que el impreciso territorio de "lo visual" pasa de una completa adscripción al arte hacia otro tipo de adhesiones donde entran a tallar conceptos como los de comunicación, funcionalidad y programa. En otros términos: se trata de ver el pasaje de la con-

dición de arte a la condición de diseño, o del valor estético al valor semiótico en la producción e interpretación de imágenes². En el caso analizado, las explicaciones dadas hasta el presente, insisten en presentar una transformación lineal entre una y otra.

Desde otra perspectiva, puede considerarse que el concretismo instaló la pregunta por las características propiamente artísticas, en particular plásticas. Y al renunciar a los valores estéticos dominantes -representacionalismo, figuración, entre otros- buscó, nuevos referentes en la ciencia y la técnica. Esta situación no implica una necesaria deriva hacia el Diseño (Devalle 2002, 186-194). Sin embargo, resulta indudable la existencia de una zona de problemas afines entre uno y otro, lo cual lleva a pensar en la existencia de otro tipo de condicionantes en la emergencia del Diseño en tanto campo.

Se trata entonces de recordar los presupuestos iniciales del concretismo europeo para analizar el modo en que aquí se retoma esta tradición y cómo opera la figura de Maldonado en la conformación de una nueva referencia para el abordaje de las formas producidas industrialmente, y la posterior deriva hacia una reflexión sobre las producciones visuales.

2. ARTE CONCRETO: UNA NUEVA SÍNTESIS DE LAS ARTES

"Llamamos arte concreto a las obras de arte que son creadas según una técnica y leyes que le son enteramente propias. Sin tomar apoyo exteriormente sobre la naturaleza sensible o sobre la transformación de ésta, es decir sin intervención de un proceso de abstracción. El arte concreto es autónomo en su especificidad [...]"

Por medio de la pintura y de la escultura concretas toman forma realizaciones que permiten la percepción visual.

Los instrumentos de esta realización son los colores, el espacio, la luz y el movimiento [...]"

El arte concreto³, ahí donde es más fiel a sí mismo, es pura expresión de medida y ley armoniosas. Configura sistemas y da vida a esas configuraciones por los medios de que dispone el arte. Es real e intelectual, a-naturalista y sin embargo, próximo a la naturaleza. Tiende hacia lo universal y cultiva lo único, rechaza la individualidad en beneficio del individuo." (Bill 1936: 1).

El Arte Concreto, como la mayoría de las vanguardias, desarrolló inicialmente una profunda crítica al arte representacionalista en su pretensión de emular la naturaleza y construir figuras reconocibles provenientes de una ex-

perencia extra-estética. Sin embargo, aquello que le confiere un peso específico es la radical búsqueda de un arte que respondiera genuinamente a los elementos propios del lenguaje utilizado, que en el caso de la plástica eran los elementos estrictamente plásticos.

En esta línea de trabajo, la realidad plástica debía estar definida por el punto, la línea y el plano, el color, la forma, el espacio y el movimiento en la medida en que permitirían instituir una mirada artística sin préstamos del mundo exterior ni concesiones hacia los dictámenes esteticistas de las Bellas Artes. Suspendida y cuestionada una referencia artístico-estética, los concretos tomaron como modelo de acción y valoración a la ciencia, desarrollando una pronunciada fe en la tecnología como modo de restablecer lo que se consideraba perdido: la imagen pura interactuando con estructuras mayores, integrándose a un continente definido por la función y la estructura.

De este modo se marcan una serie de características que hacen al modo de comprensión de la imagen y su tratamiento. En primer lugar, resulta clara la vocación por instituir una autonomía expresiva en el territorio de lo visible y de lo visual. Asimismo, hay que subrayar la cercanía con la tradición bauhausiana del segundo período -vinculada a la producción de Moholy-Nagy-, en particular la búsqueda de otros criterios que fundasen el espacio de lo perceptible, o para citar una expresión que da cuenta de todo un universo conceptual "una nueva visión"⁴. Finalmente, la incorporación de una versión positivista de la ciencia y de la tecnología ligadas al lenguaje plástico construye otro mapa de referencias donde resulta lícito hablar de imágenes "verdaderas" y "falsas". En este sentido, aunque podamos adjudicarle estrictamente a Max Bill el despliegue de juicios propositivos sobre lo visual, no menos cierto es que planteos similares fueron usuales dentro del concretismo (Crispiani 1996: 13). Como resultado, interesa remarcar la separación de los principios estéticos de los principios artísticos, y su correlato: la inauguración de una zona de evaluación de las producciones concretistas -que incluyen a las imágenes, los objetos, las estructuras- que busca referencias en los modelos científicos -por ejemplo, el orden matemático⁵-. Surge así, un discurso donde lo visual queda desligado del Arte.

Ahora bien, en el Río de la Plata ¿El Arte Concreto presentó las mismas características que el concretismo europeo? ¿En qué clave entonces apareció el concretismo y qué rol desempeñó Tomás Maldonado?

3. LOS CONCRETOS EN LA ARGENTINA

"La novedad no puede radicar hoy más que en la imagen-invencción.

Todo realismo es falso, todo expresionismo es falso, todo romanticismo es falso."

"La imagen-invencción es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad."

(esta imagen-invencción se opone a)

"...toda preocupación representativa, a toda voluntad de convertir a la obra de arte en un intérprete de no importa qué realidad interior, de qué sutil compleja y nueva actitud. Toda simbología por muy difusa que sea falsea la imagen y la despoja de todo valor estético."

"...nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera exterior a ella sino por su capacidad de novedad." (Perazzo 1983: 55).

Así se presentaba en 1944 el único número de la revista *Arturo*, considerada la primer declaración pública que realizó el Arte Concreto argentino. Es, al decir de Nelly Perazzo, el momento en el cual la no figuración de base geométrica inicia su recorrido en aquel escenario (Perazzo 1983: 55)⁶.

Dos años más tarde, luego de la separación del grupo en los movimientos Asociación Arte Concreto Invencción y Grupo *Madí*, se publica el manifiesto invenccionista, donde quedan explicitadas las características del concretismo argentino. 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* (Méndez Mosquera 1997a, Perazzo 1983). Seguidamente, el cuestionamiento de la parcelación de la experiencia de mundo como una dominante de la plástica tradicional, es decir, un arte desligado de la realidad. Para el concretismo, en particular, resultaba fundamental demoler la frontera entre lo artístico y lo real, logrando una transformación del mundo y de la experiencia colectiva.

En esta misma clave, 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 local. Un privilegio que de alguna forma los obligaba a abrir el debate en torno del carácter real y verdadero de las manifestaciones artísticas.

Resulta comprensible entonces que, dado el énfasis materialista del planteo estético -sostenido en primera instancia por Maldonado-, se haya buscado en la síntesis dialéctica, la garantía de una real fusión y unidad de las artes, leídas en su correspondencia con la evolución histórica y social. Como corola-

parece un primer programa del movimiento donde la búsqueda de un "objetivo" del arte, rechaza inclusive el abstraccionismo y simbolismo y constante de prácticamente todas las vanguardias plásticas.

Para lograr dicho 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: 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 (Perazzo 1983: 97). El lugar de máxima integración parecía estar reservado a la Arquitectura.

En rigor de verdad, los artífices teóricos del concretismo argentino eran Maldonado y Bayley. Para aquel momento, Maldonado ya estaba interesado en el proyecto maxbilliano de construcción de una escuela de la forma, que continuara la trayectoria del Bauhaus. En este período había tomado contacto con el mundo de la Arquitectura, y los "descubrimientos" del Bauhaus, la obra de Moholy-Nagy y de Miës van der Rohe.

Siendo una figura de tanto peso, la biografía de Tomás Maldonado parece encerrar los misterios del pasaje de la plástica al Diseño en el contexto rioplatense. 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 '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 del Bauhaus y los debates en torno a la industria.

4. MALDONADO Y LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

Alrededor de 1947, poco antes de la desarticulación del Movimiento Arte Concreto, Tomás Maldonado impulsaba la apertura del planteo artístico hacia disciplinas que formalmente no quedaban comprendidas dentro del arte tradicional. Buscó, desde un principio, reunir a todos aquellos que, motivados por un espíritu vanguardista, plantearan en términos formales y conceptuales el proyecto de fusión de las artes. Así lo recuerda Carlos Méndez Mosquera:

"Conocí a Tomás Maldonado en 1947, cuando yo estaba cursando el ingreso a la Escuela de Arquitectura. [...] Ese mismo año, a través de nue-

'Centro de Estudiantes de Arquitectura', Tomás Maldonado publica el primer artículo donde aborda el tema del arte vinculado a la arquitectura como problemática y que no por casualidad es publicado, en la Sección que el Centro poseía en la 'Revista de la Sociedad Central de Arquitectos' con el título de 'Volumen y Dirección en las Artes del Espacio' [...] Lo esencial es que partiendo del tema del espacio, Maldonado vincula lo escultórico con lo arquitectónico, transformando un problema aparentemente artístico en una postura progresista en relación a los fundamentos del Movimiento Moderno, definiendo a la arquitectura como protagonista no sólo de problemas formales, sino también como protagonista de la concreción de una nueva sociedad, tema que Tomás Maldonado mantendría vigente a través de sus escritos ulmianos y post-ulmianos⁷ en su constante defensa del proyecto moderno." (Méndez Mosquera 1997a: 10).

Maldonado iba incorporando en sus estudios sobre la plástica y las propiedades formales y reales de los lenguajes, un análisis detallado de los trabajos de los padres del Movimiento Moderno en la Arquitectura -con referencias explícitas a la obra de Gropius y Le Corbusier y al planteo de la espacialidad desarrollado por los neoplasticistas y los constructivistas, en particular Gavo y Pevsner-. No obstante, seguía considerándose un artista e impartía seminarios en el marco de un debate sobre el rol que debía asumir la Asociación Arte Concreto Invención.

Para 1948 su trabajo comienza a ampliarse y diversificarse hacia las temáticas propias del Movimiento Moderno en Arquitectura. Simultáneamente, cuando se funda la *Revista Ciclo* -de arte, literatura y pensamiento modernos-, Maldonado asume la dirección de la gráfica, ampliando su intervención hacia el lineamiento conceptual de la revista⁸. Aunque solo aparecieron dos números de la misma, uno en 1948 y el siguiente en 1949, no deja de constituirse en un referente central en la medida que indica el desplazamiento de Maldonado hacia el campo de la Arquitectura y de las artes visuales, la posibilidad de hacer visible su trabajo en el circuito cultural rioplatense, y el ejercicio de la gráfica en términos profesionales.

El trabajo de *Ciclo* es pionero, e inaugura una línea editorial que traducirá en el plano gráfico los principios de "lo moderno" como concepto arquitectónico. En este sentido, debe señalarse el gesto que aparecía detrás de esta nueva presentación editorial: la abstracción del formato permitía eludir su inclusión dentro de lo artístico, lo arquitectónico, o lo publicitario⁹. En el primer número aparecen la primera versión castellana de un artículo de Mondrian, la primera traducción al español de un texto de Moholy-Nagy y un artículo de Max Bill. Asimismo, *Ciclo* puede ser entendida como la antesala de la presentación pública de los trabajos del Bauhaus, y del concretismo como una

suerte de herencia local de dicho programa.

Para aquel entonces Europa, en particular Alemania, estaba sobrellevando el proceso de reconstrucción que siguió a la Segunda Guerra Mundial; resulta lógico entonces que el proyecto trunco de la Bauhaus renaciera como una asignatura pendiente y como sinónimo de un modo de concebir los objetos y la vivienda que volvía a relacionar lo estético con lo social. Simultáneamente en aquellos años -fines de los '40- la figura de Max Bill en Suiza, se transformaba en un referente ineludible del Arte Concreto europeo.

Ese mismo año, 1948, Maldonado se contacta con Max Bill y emprende su primer viaje a Europa¹⁰. La cercanía a los referentes concretistas europeos, señala el inicio de otro tipo de problemáticas relacionadas con un abordaje distinto para los objetos artísticos e industriales. Maldonado encuentra en Europa un grupo pequeño de artistas versátiles -pintores, escultores, arquitectos, tipógrafos-, que lejos de pregonar por el reconocimiento de cada soporte en particular están interesados en cuestiones de otro orden. A su regreso a la Argentina -luego de seis meses de estadía- comienza a abordar otros temas y problemáticas, vinculados ahora con el Diseño Industrial y el espacio.

Paralelamente los artistas concretos empezaban a depurar su trabajo, experimentando con líneas puras, con nuevas técnicas, a la vez que iban incorporando otro tipo de materiales. Resulta interesante comprobar que aún tratándose de planteos cada vez más radicalizados, los concretos conservaban la referencia artística, fuese como continente inclusivo o como blanco de críticas. En este sentido, la lógica de acción y el desarrollo de un lenguaje no deudor de los estilos, sino genuinamente plástico, traía una y otra vez, la cuestión del arte a colación.

No sucedía lo mismo con Tomás Maldonado, quien ya a principios de los años '50 -y aún conservando su filiación al Arte Concreto- presentaba francas diferencias con el movimiento. Otro tipo de inquietudes habían surgido luego de su estancia en Europa. Problemas relativos al modo de ser y hacer de los objetos, a la forma como un todo integral de las funciones y a la estética en franca sintonía con el modo técnico de ser de los objetos.

Estamos en 1949, el año donde se consolida el grupo de estudio bajo su coordinación. Del tenor de los debates, la apertura hacia el mundo europeo y la creciente afinidad con la corriente moderna de la Arquitectura surgirán las instituciones y el cuerpo discursivo del Diseño en la Argentina¹¹. Más que entenderlo entonces como una deriva natural del concretismo al Diseño, podría afirmarse que el acontecimiento es indisociable del intercambio teórico entre Maldonado y los jóvenes estudiantes de Arquitectura que, para entonces, rechazaban de plano una concepción esteticista y decimonónica de su profesión (Devalle 2002).

5. MALDONADO EN ULM

A raíz de una invitación cursada por Max Bill, quien en 1953 había inaugurado la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) en la ciudad de Ulm (Alemania), Maldonado parte definitivamente a Europa -en 1954- para integrarse a la Escuela en carácter de Profesor. Allí desempeña su tarea docente, desarrollando el trabajo en el taller y elaborando preliminarmente algunos lineamientos teóricos de su Teoría Proyectual, definitivamente consolidada a partir de la década del '70 (Maldonado 1997: 55-56). Es en Europa -y ya al margen de su adhesión al concretismo- donde Maldonado comienza a adquirir la envergadura de una figura internacional. Contribuyen a esta situación, el proyecto de ejecución de una escuela de la alta forma deudora pero la vez superadora del trabajo del Bauhaus, y la necesidad internacional del Diseño, entendido ahora como un factor clave en la producción capitalista.

No resulta azaroso entonces, que la HfG sea considerada en la actualidad la "catedral metodológica del Diseño" (Crispiani 1996: 26), en la medida en que pudo retomar y superar el modelo didáctico y los presupuestos sobre el Diseño que descansaban en el modelo bauhausiano. Gran parte de su reconocimiento es atribuible al éxito de productos como la línea Braun, diseñada por Gugelot y Aicher -dos de sus docentes- y al despliegue y consolidación de la Teoría del Buen Diseño, como un derivado del problema de la Buena Forma¹². Pero ¿Cómo era entendido allí el Diseño? Esta nueva concepción ulmiana del Diseño ¿se articulaba con el pensamiento concretista de Bill y Maldonado?

La respuesta es parcial. En algún aspecto, en Ulm se buscó la síntesis de las disciplinas abocadas al problema de la forma, para permitir la creación de un objeto integral presupuesto que presenta una íntima conexión con el concretismo, pero también -con la intermediación de la ciencia y de la tecnología se buscaba que el mismo fuese funcional, operativo y útil -que su forma diese cuenta de su función-. La respuesta más ajustada a este programa parecía residir en la modalidad operativa que ofrecían las ciencias exactas, la tecnología y las renovadas ciencias sociales (particularmente el auge de la sociología funcionalista americana y las nuevas teorías de la información). En este marco, la pregunta por la transferencia social del Diseño, su viabilidad no solo como herramienta de la producción sino como modelo de intervención abrió el espacio para vincular la producción técnico-industrial con la sociedad. Tras este primer impulso quedaron habilitadas como disciplinas humanas: la sociología, la psicología social, las teorías de la información y la Semiótica^{XIII}. En la ideología del desarrollo, donde viene a inscribirse el proyecto ulmiano (Crispiani 1996), el conocimiento de las formas de uso, consumo, representación social y comunicación daban cuenta de las inquietudes del Diseño no ya como uto-

pía de progresión revolucionaria, sino como un factor real y potente de una producción capitalista con pretensiones humanistas.

El sesgo cientificista desarrollado en Ulm, permite entender en primer lugar la instalación y generalización de una comprensión del Diseño en tanto un particular tipo de acción destinada a resolver problemas de orden complejo, tales como la fabricación de un producto, la proyectación de viviendas, la elaboración de mensajes masivos, entre otros. Al proponerse como una disciplina capaz de diagnosticar, proyectar y resolver situaciones/problemas heterogéneos con una metodología rigurosa y científica, logró en parte uno de los cometidos del proyecto concretista: reemplazar una lectura esteticista por otra de tipo instrumental y funcional, ya no en lo atinente a la forma *strictu sensu*, sino en lo referido a la producción de hábitat, objetos y "mensajes sociales".

Con aquel perfil cientificista Ulm se presentaba ante el mundo, y no resulta casual que Maldonado se haya desempeñado allí, además de Profesor y Director, como uno de sus grandes teóricos. Efectivamente, si bien la versatilidad de su trayectoria es incuestionable, no menos evidente es la recurrencia de ciertos enfoques que -como puede verse- lo van acompañando desde sus tempranos inicios en la plástica. La articulación entre ciencia y técnica, la apuesta por un pensamiento racional aunque no positivista, pero de clara adhesión al materialismo en tanto desarticulación del discurso idealista, están presentes sucesivamente en su trayectoria concretista, su desempeño como diseñador como, finalmente, en su teorización sobre el Diseño. Del mismo modo, casi dos décadas después, el fuerte posicionamiento de Maldonado en torno del problema del iconismo (Maldonado, 1974) -que lo llevó a polemizar abiertamente con U. Eco (Eco 1968, 1975, 1984)- es atribuible a una serie de factores, entre los que pueden destacarse dos. Por un lado, una toma de partido previa por la ciencia y la constatación científica sin más, y por el otro, un fuerte rechazo a cualquier dejo interpretativista sobre las producciones visuales. Más radicalmente, aparecen desechadas y menoscabadas las "teorías semiolinguísticas" (Maldonado 1974: 258) como horizonte de intelegibilidad de la comunicación, y relativizada la funcionalidad de la Semiología en tanto nuevo campo interpretativo, con tendencia a transformarse en dominante en el pasaje de los años '60 a los '70. Uno de los trasfondos del debate involucra el tipo de sobredeterminación presente en la relación entre percepción y referente. Si ésta es atribuible a los modos de conocimiento sobre el mundo (Maldonado 1974), tema que remite en última instancia a la epistemología; o si por el contrario, dichos modos de conocimiento se encuentran mediados por representaciones culturales dominantes (Eco 1975). Un análisis más detallado del punto, permitirá ver claramente la forma en que existe un pensamiento convergente en la amplia y diversa trayectoria de Tomás Maldonado.

6. IMAGEN/REALIDAD: LA MEDIACIÓN SEMIÓTICA

Como bien lo recuerda Maldonado (1974), la polémica en torno del iconismo puede situarse en una constelación filosófica más amplia que busca dar cuenta de la relación entre lenguaje y realidad. Retomando la ambivalencia que presentan las diversas definiciones de "ícono" en Peirce, Maldonado desestima abiertamente cualquier comprensión "idealista" de la semejanza icónica, posición en la que ubica las afirmaciones de U. Eco.

"Nos referimos a la tesis según la cual definir una cosa basándose en su semejanza con otra equivaldría a no definirla, dado que en última instancia todas las cosas tienen una característica en común. Pese a las apariencias, esta objeción no se dirige solo contra una determinada modalidad definitoria -en nuestro caso específico, contra la de Peirce-. La intención es otra: lo que se quiere impugnar globalmente es la idea misma de semejanza, negándole todo valor cognoscitivo. Y esto no puede ser aceptado sin más. De hecho, tal enfoque rebasa los límites de la controversia sobre la iconicidad, y coimplica importantes aspectos de la epistemología de la ciencia" (Maldonado 1974: 255-256).

La principal objeción que formula Maldonado a la lectura sobre la semejanza icónica ofrecida por Eco consiste precisamente en el aparente relativismo con que éste intenta inundar el proyecto semiótico. En esta acusación entran en juego, los presupuestos que precisamente sostienen la arquitectura conceptual de Maldonado: la productividad de la Semiótica como manera de abrir un juicio sobre la realidad extralingüística, la aceptación de la objetividad del mundo externo (al significado), y en consecuencia, la ponderación de la Semiótica como instrumento cognoscitivo.

Contrariamente, para Eco (1975) aquello que subyace a la definición de la semejanza icónica es el carácter natural o de *constructo* de la correspondencia entre signo y objeto. Cuestión, que como señala Maldonado, compromete al referente, pero supone también la intermediación semiótica, no ya como una manera de "conciliar las exigencias no-convencionales que nacen del objeto con las convencionales que provienen del observador" (Maldonado 1974: 258), sino como la manera de dar cuenta de las modalidades de la percepción -y por ende el establecimiento de una semejanza entre signo y objeto- como una competencia adquirida. En otras palabras, Eco desestima la vinculación natural de un referente con un signo, para sostener el argumento de la semejanza. Negar dicha relación, no implica negar una lectura icónica que vincule Representamen con Objeto, sino más bien entender que la acción de percibir establece una correlación que es de tipo convencional, y que más que vincu-

lar el objeto con su signos se trata de una relación entre "los signos y las reglas de convenciones culturales que filtran la conexión con los objetos" (Vilches 1986: 27)

Lo que inquieta a Maldonado es suponer que en las afirmaciones de Eco se encierra la duda metodológica que caracteriza a cierto diletantismo filosófico, y que obstaculiza la relación entre el proyecto de la ciencia *per se*, y su función social, su transferencia como mecanismo de mejoramiento de la relación entre hombre y mundo. Maldonado, al confundir la interpretación semiótica -de sesgo semiolingüístico- con la refutación de las evidencias científicas en donde se ubica el valor de verdad de los acontecimientos y todo el andamiaje conceptual que sostiene una concepción científica positivista, llega a acusar a Eco de ser -poco menos- pre-galileano. O como bien lo enuncia Omar Calabrese: "Maldonado confundiría la iconicidad de la percepción con la iconicidad de la representación semiótica" (Calabrese 1986 [1985]:149-151).

En definitiva, lo que la polémica sobre el iconismo puso tempranamente en escena es el tipo de programa que debía fundar la competencia y pertinencia de la semiótica visual. Si ésta tenía que inscribirse en un proyecto filosófico que retomase incluso los aspectos más especulativos de la epistemología, o si por el contrario debía abonar el terreno de la ciencia en su sentido más empírico, investigando cómo operan los mecanismos de la percepción y su correspondencia con la realidad.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

En el lapso de apenas diez años, Tomás Maldonado produce un considerable giro en su trayectoria, que lo lleva a transformarse en un referente teórico para el -por entonces- difuso dominio de lo visual. Efectivamente, entre 1945 y 1954 el artista concreto argentino que comenzó en el Río de la Plata abogando por el reconocimiento del potencial de las vanguardias plásticas, se posiciona en tanto referente del Diseño, al punto de ser convocado por Max Bill para integrar el proyecto educativo de la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

Su carrera, internacionalmente reconocida, es reveladora en un primer plano del modo en que aparece el Diseño como disciplina y profesión, y en un segundo plano de las convergencias y diferencias entre los dominios teóricos que reclaman el derecho a pensar la imagen. Precisamente, el presente artículo ha buscado ofrecer un sintético análisis histórico del modo de construcción del objeto "imagen" vinculado a una biografía, que resulta a la sazón paradigmática de las diversas valencias del "universo" visual en Occidente entre los

años '40 y '70 del siglo XX. Entre ellas, figuran demandas provenientes del arte, de las vanguardias plásticas, de la Arquitectura moderna, como del Diseño propiamente dicho. Todas estas disciplinas, a partir de las cuales ha reflexionado Tomás Maldonado, se han adjudicado un cierto "derecho natural" sobre el universo visual. El mismo repertorio se encuentra en el derrotero biográfico maldoniano. Solo que en este caso, su trayectoria muestra contundentemente el carácter artificial que subyace a dicha pretensión. Antes que tratarse de "naturales afinidades" entre arte, diseño, arquitectura, y cultura visual, es posible pensar en los modos de construcción de dichas afinidades, y comprender finalmente que estamos ante diversos pensamientos y modos de concebir lo visual. El caso más palmario lo constituye, casi sin lugar a dudas, el enfrentamiento en torno del iconismo, que evidencia las cadenas de asociaciones y referencias en última instancia para pensar el carácter de la semejanza.

Efectivamente, repasando la breve síntesis ofrecida de la trayectoria maldoniana, resultaría dificultoso pensar en una adhesión plena a un enfoque que supusiera cuestionar el efecto de real subyacente al vínculo entre percepción y referente. El modo en que vuelve a ponerse en escena la relación entre representación y mundo -constante que fuera trabajada intensamente por el concretismo-, la crítica al idealismo como mecanismo de ocultamiento de la facticidad de la experiencia y su significación, la asimilación de un imperativo universal de conocimiento y su articulación con los esquemas provistos por la ciencia y la técnica y, finalmente, la toma de partido por el carácter unitario del sujeto -lejos de un planteo crítico por las formas de constitución de la/s subjetividad/es- dibujan el radio de pensamiento de Maldonado. Este esquema filosófico es el que explica en parte su concepción sobre la semejanza icónica y también la imposibilidad de adscribir a conceptos y teorías que precisamente vienen a cuestionar los *a priori* de este pensamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BILL, M. [1936] *Catálogo de la exposición "Arte concreto en Zurich"*. Edición a cargo de MARGIT STABER (1966) Serielles manifest XI. Saint Gall: Galerie Press
- CALABRESE, O. [1985] *El lenguaje del arte Barcelona*. Ed. Paidós. (1986)
- CRISPIANI, A (1996) *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: del Arte Concreto al Diseño para la Periferia*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- DEVALLE, V. (2002) *Modernidad, racionalidad y experimentación. El surgimiento*

del Diseño Gráfico en la Argentina. Buenos Aires: tesis de maestría en vías de publicación.

ECO, U. [1968] *La estructura ausente*. Barcelona: Ed. Lumen. (1989)

— [1975] *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Ed. Lumen. (1977)

— [1984] *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ed. Lumen. (1990)

MALDONADO, T. (1974) *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

— (1997) "Proyectar hoy", Contextos 1, 54-58. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

MÉNDEZ MOSQUERA, C. (1997) "Introducción" en Méndez Mosquera, C. y Perazzo, N. (ed.) Tomás Maldonado, Escritos Preulmianos de, 9-17. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

— (1997) "Retrospectiva del Diseño Gráfico", Contextos 1, 46-53. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

PERAZZO, N. (1983) *El Arte Concreto en la Argentina en la década del '40*. Buenos Aires: Ed. Gaglianone.

VILCHES, L. (1986) *La lectura de la imagen*. Barcelona: Ed. Paidós.

NOTAS

¹En este sentido, cabe consignar que con la apertura del debate sobre la especificidad de la semiótica visual, los años '60 y '70 reeditaron conceptos olvidados como las tricotomías peircianas y la clasificación de los signos. Aquella apertura, trajo entonces otro tipo de dificultades: los presupuestos filosóficos y epistemológicos que sostenían el corpus conceptual de la semiótica y que aparecieron claramente identificados en las posturas "naturalista" y "culturalista" con la que se señala -cuando no se reduce- el aporte en torno a la comprensión de la semejanza icónica en Maldonado y Eco respectivamente.

²Tomamos como contexto de análisis al estado del campo artístico y de las vanguardias plásticas en la Argentina, más precisamente en la ciudad de Buenos Aires.

³A nuestros fines, nos interesa señalar que en 1930 Michel Seuphor conjuntamente con el pintor uruguayo Torres García -por entonces residente en París- fundaron el grupo "Cercle et Carré" al que adhirió: Mondrian, Kandinsky, Arp, Schwitters, Vantongerloo, Sophie Tauber, Vordemberge-Gildewart, Gorin, Pevsner, entre otros. En dicho contexto, Van Doesburg funda Art Concret, denominación que será retomada por Max Bill en 1936.

⁴Debemos recordar que Max Bill fue estudiante de la Bauhaus Dessau entre 1927 y 1929, en el período donde la escuela modificó su tendencia artístico-técnica hacia otra de sesgo técnico-industrial.

⁵Al respecto Nelly Perazzo aclara que por "pensamiento matemático" debe entenderse "una configuración de ritmos, de relaciones, de ley, no ya el sentido estricto que el término "matemático" asume. La aclaración es absolutamente pertinente pues lo que se buscaba no era copia del modelo matemático en la plástica, sino el encuentro de invariantes y de relaciones que pudiesen llegar a configurar un sistema plástico como el matemático.

⁶En ella colaboraron: Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss, Torres García. La gráfica estuvo a cargo de Tomás Maldonado y se reprodujeron obras de Maldonado, Lidy Prati, Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Piet Mondrian y Torres García.

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 ya venían gestándose en Europa y que de no ser por contadas excepciones como las de Torres García, Petrucci, Del Prete, Fontana y Sibellino en escultura, eran absolutamente desconocidos.

⁷El término "ulminiano" y "post-ulminiano", derivan de la ciudad de Ulm, Alemania, donde se radica Tomás Maldonado desde 1954 hasta 1969. Allí integra el plantel docente de la HfG, y luego de la dimisión de Max Bill, y de su reemplazo por Otl Aicher, se transforma en su director.

⁸El comité de redacción estaba integrado por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon Riviere y Elías Peterburg, lo cual indica bastante claramente el amplio espectro de problemas y de temáticas que la publicación quiso alcanzar: arte, crítica de arte, psicoanálisis, literatura.

⁹Por estos motivos, suele considerársela el antecedente más importante de publicaciones de la envergadura de Nueva Visión.

¹⁰En su estadía europea conoce a Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lhote, Max Huber, todos ellos presentados por Bill.

¹¹Precisamente como correlato de aquellas reflexiones se crea, por iniciativa de César Jannello, la primer cátedra de Semiótica del Espacio en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

¹²En este punto en particular, lo que la HfG viene a proponer es la instalación del concepto de Diseño en la tradición selectiva del trabajo

de los concretos, renunciando al concepto de "estética" para realizar una fuerte apuesta por el concepto de "forma". Teniendo en cuenta la trayectoria concretista de Bill y de Maldonado, no resulta sorprendente que allí nazcan y se consoliden las teorías de la Buena Forma y sus derivaciones hacia el Diseño: el Good Design.

¹³En particular la creación de la cátedra de Semiótica, impulsada por Tomás Maldonado en su búsqueda por desarrollar una sólida base metodológica para el Diseño.

Verónica Devalle es Licenciada en Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Magister en Sociología de la cultura en la Universidad Nacional de San Martín, investigadora del CONICET y Profesora e investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado "Por un proyecto de crítica" y "Perspectivas" en la Revista Contextos y tiene en vías de publicación *Modernidad, racionalidad y experimentación: el surgimiento del Diseño Gráfico en la Argentina* (tesis de Maestría).

E-mail: *vdevalle2005@yahoo.com.ar*