

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK NOTES

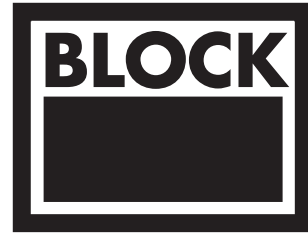
Bernd Nicolai  
Jorge Francisco Liernur  
Alejandro Crispiani  
Vikramaditya Prakash  
Francis Strauven  
Kristin Ross  
Felicity Scott  
Anahi Ballent

«TERCER MUNDO»

Número 6,  
marzo de 2004



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

**Universidad Torcuato Di Tella**

Rector: Dr. Juan Pablo Nicolini

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

**Consejo consultivo:**

Arq. Roberto Aisenson

Arq. Jorge Aslan

Arq. Francisco Bullrich

Arq. Enrique Fazio † (1945-2001)

Arq. Raúl Lier

Arq. Josefa Santos

Arq. Clorindo Testa

**Comité ejecutivo:**

Arq. Oscar Fuentes

Arq. Pablo Pschepiurca

**Block**

**Director:**

Arq. Jorge Francisco Liernur

*Universidad Torcuato Di Tella*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

**Comité de redacción:**

Arq. Noemí Adagio

*Universidad Nacional de Rosario*

Dr. Fernando Aliata

*Universidad Nacional de La Plata*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

Dra. Anahi Ballent

*Universidad Nacional de Quilmes*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

Arq. Alejandro Crispiani

*Pontificia Universidad Católica*

*de Chile (Santiago)*

Arq. Silvia Dócola

*Universidad Nacional de Rosario*

Arq. Eduardo Gentile

*Universidad Nacional de La Plata*

Dr. Adrián Gorelik

*Universidad Nacional de Quilmes*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

Arq. Luis Müller

*Universidad Nacional del Litoral*

Arq. Silvia Pampinella

*Universidad Nacional de Rosario*

Ma. Ana María Rigotti

*Universidad Nacional de Rosario*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

Arq. Claudia Shmidt

*Universidad Torcuato Di Tella*

*Universidad de Buenos Aires*

Dra. Graciela Silvestri

*Universidad Nacional de La Plata*

*Consejo Nacional de Investigaciones*

*Científicas y Técnicas*

**Editor del número 6:**

Jorge Francisco Liernur

**Secretaria de redacción:**

Romina Paula

**Diseño:**

Gustavo Pedroza

**Traducciones:**

Romina Paula

Francisco Gigliotti

No está permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario

Universidad Torcuato Di Tella

Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires

Argentina

Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,

(54 11) 4783 8654 (CEAC)

E-mail: ceac@utdt.edu

# Indice



**BLOCK, número 6, marzo de 2004**

---

J. F. L.	Introducción	4
Bernd Nicolai	El cuerpo dócil	8
Jorge Francisco Liernur	Vanguardistas versus expertos	18
Alejandro Crispiani	Entre dos mundos: el largo viaje de la <i>Buena Forma</i>	40
Vikramaditya Prakash	La oposición Oriente-Occidente en el Le Corbusier de Chandigarh	50
Francis Strauven	Aldo van Eyck. La forma de la relatividad	64
Kristin Ross	Autos veloces, cuerpos limpios	74
Felicity D. Scott	Revisando <i>Arquitectura sin arquitectos</i>	80
Anahi Ballent	<i>Learning from Lima</i>	86
	Agradecimientos	96

---

En la tapa:  
Participantes del  
curso PREVI y  
barriada El Agustino,  
Lima, en un foto-  
montaje aparecido en  
*Architectural Design*,  
1970.



# Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma

Alejandro Crispiani

## El fin del sueño de lo concreto

«Max Bill se va definitivamente de Ulm la semana próxima. La prehistoria de nuestro Instituto ha terminado<sup>1</sup>.» De esta forma se refería Tomás Maldonado, en una carta dirigida a Jorge Grisetti en septiembre de 1957, a la situación en la Hochschule für Gestaltung de Ulm (HfG) en esos álgidos momentos. Como resulta bien sabido, Maldonado formaba parte del cuerpo de profesores de la prestigiosa escuela alemana casi desde el momento de su puesta en funcionamiento oficial en 1954. Había llegado a ella, justamente, por invitación del propio Max Bill, en esos momentos primer Director de la Escuela y *alma mater* del proyecto académico primigenio de la misma. Durante los tres años que mediaron entre la inauguración oficial de la Escuela y la renuncia de Bill, este proyecto originario, basado en pensar a la nueva institución como una Bauhaus rediviva, fue puesto severamente en duda por los mismos profesores nombrados por Bill, entre los que se encontraban, además de Maldonado, Otl Aicher, Herbert Ohl, Hans Gugelot, Vordemberge-Gildewart y gran parte de la plana principal de la Escuela, incluyendo a su principal mentora, Inge Scholl.

Hay coincidencia, al menos en la versión de los principales protagonistas de la historia de la HfG, que el enfrentamiento de Bill con el cuerpo de profesores y su posterior renuncia como Director significó un giro radical en la filosofía de la Escuela y también en el tejido de relaciones con la realidad de su época que desarrollaría hasta su clausura en el año 1968. Fue quizás la reforma más profunda y el golpe de timón más violento que sufrió la HfG, una institución, de todas formas, proclive con cierta frecuencia a estos golpes. A pesar de la importancia de esta discusión, de lo prolongado de la misma y de la virulencia que aparentemente alcanzó, ella permaneció durante tiempo como un episodio relativamente oscuro y difícil de comprender. Particularmente en el ámbito argentino (aunque no sería arriesgado extender esta apreciación a toda Latinoamérica), fue una fuente relativamente constante de malentendidos, que las regulares visitas de Tomás Maldonado y la difusión de su pensamiento no siempre terminaron de aclarar.

Tratar de comprender el fin de la «era Bill», aunque sea de manera fragmentaria, sin duda permite formarse una visión más

clara de las intenciones y del horizonte de expectativas de la Escuela en su desarrollo posterior. También arroja luz (o al menos cierta luz), sobre cuáles van a ser las armas con las que la Escuela se va a enfrentar a la inestable y multiforme realidad política, económica y cultural de los años sesenta. Su irradiación hacia los países del «Tercer Mundo», particularmente importante, por distintas razones, en los casos de India, Méjico, Brasil, Chile y Argentina, no puede desligarse de una suerte de «hambre de realidad» que acompañó a los devaneos teóricos y metodológicos de la Escuela y que fue quizás su rasgo más estable. La contribución de Maldonado en relación con tal actitud fue sin duda central. No sería erróneo, tampoco, localizar en la polémica con Bill uno de sus puntos álgidos.

En principio, la crítica central de Maldonado va a tener como objetivo un concepto clave en el pensamiento sobre el diseño de Max Bill: la idea de la Buena Forma o *Gute Form*.

En términos generales, Bill entiende a la forma como «el resultado de la cooperación entre la materia y la función, en vista de la belleza y la perfección»<sup>2</sup>. En tal sentido, para Bill, la Buena Forma es siempre una forma *para algo*, obedece a una racionalidad que es exterior a ella. Ahora bien, en el planteo de Bill, esta racionalidad sería una racionalidad que podríamos definir como abierta, en el sentido de que ni los problemas de la materia ni los de la función podrían ser definidos de manera absoluta, en la medida en que entran en contacto entre sí. La Buena Forma puede ser explicada, obedece a una racionalidad que puede ser verificable, pero no es absolutamente necesaria, no está determinada por los problemas que le dan origen, sino más bien contenida por ellos y dentro de ellos. La Buena Forma permite un grado de libertad más o menos restringido en cada caso, pero posible siempre. Dentro de ese grado de libertad, que de ninguna manera implicaría una pérdida de racionalidad, sino más bien la existencia de racionalidades paralelas y alternativas, cabrían muchos factores que podrían empujar hacia una elección formal u otra. Entre ellos, la sensibilidad o la personalidad de quien tuviera que solucionar estos problemas o los patrones culturales existentes en una cierta época o lugar.

De todas maneras, cada una de estas posibles soluciones quedaría hermanada con las otras, la primacía del principio de racio-

nalidad originario se manifestaría reconociblemente en cada una de ellas. La Buena Forma sería un principio general que atravesaría, para Bill, todo el universo de lo útil. Tendería, como tantas ideas de las vanguardias formalistas de los años veinte, de los cuales es hija, a un universo material armonioso. Armonioso en sus formas pero principalmente comprensible, indeterminado en la medida precisa, que no quiere decir mínima. Dominado por una racionalidad abierta y permeada por la impredecible capacidad creadora de sus constructores. Racionalidad que muy poco tendría en común con la necesidad desnuda e inflexible de los objetos brutalmente dominados por una finalidad, como propuso en su momento la *neue sachlichkeit*. La corrección técnica, por lograda que sea, no alcanza a constituir a la Buena Forma. La Buena Forma engloba a la técnica, la supera y le permite instalarse de una manera armoniosa con el resto del mundo, tanto sea humano como natural. Es una instancia de mediación que convierte a algo puramente técnico en una obra humana compatible con las otras formas humanas. El objeto dominado por la Buena Forma no es exclusivamente un objeto técnico.

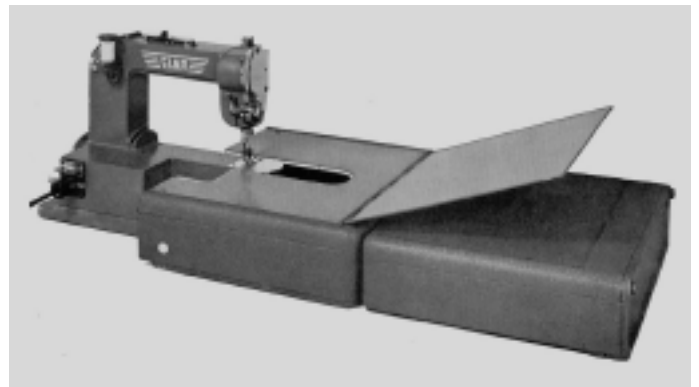
La Buena Forma es una forma *para* algo, pero esto no implica que abdique de su autoconciencia de *forma*. En tal sentido, tendría una clara contrapartida en el campo de las formas artísticas, el Arte Concreto. La Buena Forma se diferenciaría de las formas del arte concreto en el hecho de que éstas obedecerían (o deberían obedecer) a una racionalidad *interna*, serían formas para sí mismas. Esta racionalidad interna, que en cierta forma elige o produce sus propios problemas, no es ilimitadamente abierta (en el sentido ya apuntado de esta palabra), ya que justamente queda encuadrada por lo comprensible y verificable, de los que extrae, sublimándolos, parte de su sentido estético. El hecho de que esta racionalidad esté puesta en función de los fines internos de la obra artística, no significa, tampoco, el aislamiento de esta última. La racionalidad interna de la obra de arte se corresponde y forma un continuo con la racionalidad externa del objeto útil.

Para lograr esta racionalidad interna, es necesario para la obra de arte, en primer lugar, definir los materiales esenciales, los elementos básicos a los cuales cada rama del arte dará forma. El color, la luz, el espacio y el movimiento serían estos materiales esenciales en las artes plásticas. De la lógica de relaciones entre ellos se derivarían infinitos principios formales, capaces de ser desarrollados en toda su consecuencia plástica en una obra de arte o un conjunto de obras de arte. El arte concreto organizaría las percepciones, moldeándolas a voluntad<sup>3</sup>.

Así como el principio de la Buena Forma atraviesa todas las disciplinas proyectuales, desde la arquitectura al paisajismo y desde el diseño de objetos al de ciudades, el principio de lo concreto también tendría esta capacidad moldeadora, abarcando



Imágenes del libro *Form*, de Max Bill (Verlag Karl Werner, Basilea, 1952): Utensillos de mesa tradicionales suizos. Máquina de coser portable, Tavaró S.A., Suiza. Muebles de tres piezas, Max Bill, Suiza.





desde la música a la poesía y las artes plásticas. Ambos se necesitan recíprocamente. La natural extensión del arte hacia la vida quedaría encarrilada por la Buena Forma. El Arte Concreto le daría a ésta un ámbito de máxima libertad y un instrumento para moldear las percepciones. De todas maneras, la racionalidad de uno y otro no se confunden. En alguna medida, la relación entre Arte Concreto y Buena Forma espeja la relación de las matemáticas con las ciencias aplicadas. Es que el Arte Concreto es para Bill una creación humana en todo sentido análoga a las matemáticas. Como éstas, crea un orden puramente humano, sin límites, nítido, con un sentido profundo pero transparente para la razón. Arte y matemáticas son una dimensión y una realidad distinta pero paralela a la naturaleza, desde la cual el hombre se puede relacionar con ella y aun dominarla. De hecho, el Arte Concreto oficia como una suerte de elemento de conexión entre las matemáticas y las formas útiles para la vida. Matemáticas, técnica, arte, objetos y formas útiles constituyen para el pensamiento de Bill una suerte de *continuum*, en el que cada campo comunica con su aledaño por medio de una relación fluida y plena de sentido.

Este mundo cohesionado y continuo, como lo imaginaba Bill, tuvo su primera expresión visible en la exposición *Die Gute Form* de 1949, realizada en Zurich<sup>4</sup>. Posteriormente, el material mostrado en esta exposición dio pie al libro *Form*<sup>5</sup> de Max Bill, una de sus principales obras del período en el cual estuvo vinculado a la HfG. En *Form* se despliega el universo de la Buena Forma a partir de una secuencia de imágenes tan exhaustiva como irrefrenable que va desde la molécula de caucho en las primeras páginas hasta el proyecto para una ciudad nueva en Argelia, en las últimas. Casi ninguna escala ni categoría de lo útil se deja de lado: enseres domésticos, vestuario, automóviles, jardines, instrumental

técnico, viviendas, juguetes, mobiliario, edificios, todo puede ser objeto de este principio ordenador. Si bien las imágenes se ordenan según la escala creciente de los objetos, está claro que no se trata de ir de lo particular a lo general. Todo es particular en *Form*. Cada objeto es una entidad y un problema en sí mismo, no se trata de forzar ningún parecido entre los objetos. En tal sentido *Form* no muestra una familia de objetos sino un universo de objetos. También es evidente que *Form* intenta mostrar «realidades», objetos concretos ya construidos y aparentemente en funcionamiento. Exceptuando algunos proyectos en el ámbito del urbanismo, son imágenes de cosas ya existentes pero recientes, objetos nuevos pero firmemente anclados en el presente, que no miran ni al pasado ni al futuro.

*Form* es también una obra colectiva, pero en ella apenas tienen cabida los objetos anónimos; la casi totalidad de lo que se muestra tiene un autor preciso, ya se trate de un diseñador, un arquitecto o una firma comercial. En sus páginas pueden verse diseños de Le Ricolais, Pier Luigi Nervi, Mies van der Rohe, Burle Marx, Charles Eames, Arthur Carrara, William Armsbruster, Charlotte Perriand, Giuseppe Samoná e infinidad de otros diseñadores y arquitectos de Europa y Estados Unidos (Brasil aparece también, pero en una medida mínima) de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellos, por supuesto, también el propio Max Bill. La obra de Bill aparece en esta suerte de río de imágenes y nombres sin interrumpirlo. Su producción tanto de objetos de uso diario como de arquitectura, no se destaca del resto, excepto en un solo punto, que de todas maneras se trata de no hacer demasiado evidente: es el único creador que registra aportes en toda la secuencia de escalas que trata el libro. Aun en las imágenes iniciales, dedicadas a mostrar de cerca la estructura de ciertos fenómenos naturales, se traen a presencia imágenes de la obra de Bill, en este caso algunas



Imágenes del libro *Form*, de Max Bill  
(Verlag Karl Werner, Basilea, 1952):  
Pileta de caucho, International B. S. Goodrich Co. Acron, USA.  
Sandalias, Bernard Rudofsky, USA.  
Cubierta desarmable de madera, Robert Le Ricolais.  
Ciudad obrera Channel Heighs, Richard Neutra, California.

de sus esculturas de los años cuarenta. *Form* está punteada, entonces, de manera tan regular como el propio escalamiento de las imágenes, por la producción de diseño de Max Bill. Sus utensilios de uso doméstico, sus piezas de mobiliario y sus proyectos de arquitectura aparecen como una serie discontinua dentro de la serie general del libro. Está claro que se ha intentado que su producción quede perfectamente embebida dentro del universo mayor de la Buena Forma, sin embargo, la presencia de sus diseños marca al libro, constituye un corpus de formas coherentes dentro de un horizonte de coherencia mayor.

Este corpus va a tener su expresión más plena y desarrollada en un emprendimiento llevado a cabo por Tomás Maldonado desde Argentina: la publicación del libro *Max Bill*, realizado en 1955 por la editorial Nueva Visión, dirigida en ese momento por Jorge Grisetti<sup>6</sup>. *Form* y *Max Bill* son, en cierta medida, dos publicaciones hermanas que se completan mutuamente. La segunda amplifica y hace germinar un tema parcial y hasta casi menor de la primera, como es la obra de Bill tanto en el campo del diseño y la arquitectura como en el arte. *Max Bill*, el libro, muestra en toda su completitud y hace visible no sólo el alcance que el principio de la Buena Forma podía adquirir en manos del diseñador suizo, sino también la necesaria relación de éste con el Arte Concreto. Si en *Form* se trataba de mostrar la continuidad *in extenso* de la Buena Forma, atravesando escalas de intervención, fronteras y personalidades, en *Max Bill* ésta se articula fluidamente con la forma artística «concreta» y, por su intermedio, con las matemáticas hechas imagen visual. Como en *Form*, racionalidades diversas confluyen y se articulan en una colección de imágenes de objetos y obras de arte que aspiran a construir un universo propio. Por otra parte, la similitud formal entre ambas publicaciones es evidente.

Más allá de este parentesco formal, ambos libros parecen responder a un mismo sentido: instalar internacionalmente esta nueva formulación racionalista y anti-idealista del arte y la arquitectura modernos. Para ello, los «manifiestos polémicos» de las viejas vanguardias con su «prosa poética», no podían ser más inadecuados ni extemporáneos para esta nueva corriente heredera de una vieja tradición, como lo señala Maldonado<sup>7</sup>. La pulcritud gráfica y la serenidad general de los textos que acompañan a las imágenes tanto de *Form* como de *Max Bill*, sumado al hecho que estas imágenes sean de objetos reales, en funcionamiento y de autores precisos, refuerzan esta elección del libro frente al manifiesto. Ambas obras, por otra parte, se presentan en varios idiomas (español, francés, inglés y alemán, en el caso de *Max Bill*) avanzando los textos en las distintas lenguas de manera paralela, sin que ninguna de ellas cobre preponderancia. Esto da cuenta, entre otros puntos, de la voluntad de proyección internacional que se proponían ambos libros y de la intención de que éste no fuera un material contingente, sino una presentación racional que no precisara de ningún refuerzo retórico para imponerse. En tal sentido, resulta claro que el *Max Bill* de Maldonado no pudo ser ajeno a la gravitación que adquirió en los años cincuenta el artista y diseñador suizo, gravitación que permanecería en América Latina hasta entrados los sesenta. La asociación entre Tomás Maldonado y Max Bill quedó cimentada en el libro, que por mucho tiempo fue la única monografía completa sobre el diseñador suizo, constituyendo una obra obligada para el conocimiento de su obra y su pensamiento (incluyendo, por supuesto, sus ideas con respecto a la Buena Forma).

Pero en el año 1957 estas ideas, que avanzaban en el ámbito latinoamericano, ya no podían ser sostenidas en Ulm. Maldonado,



en ese momento, pasó a ser el portavoz más visible de la oposición a la Buena Forma en la Escuela, aunque evitó poner por escrito y de manera pública sus desavenencias con Bill. En la carta que le envió a Grisetti aparece bien en claro su nueva posición: «El (Max Bill) quería un Bauhaus donde se enseñara a producir *buenas formas*. Estas *buenas formas* deberían ser producidas desde fuera de la industria por artistas puros e inspirados a los cuales la industria debía someterse». A partir de ahí, la idea misma de «forma» es rechazada como concepto válido para el diseño de productos industriales: «¿qué quiere decir *forma industrial*? Existe sólo la industria, con su vulgaridad y sus milagros, con sus miserias y sus contribuciones revolucionarias. Existen también los productos de la industria. Los productos necesitan formas cuando la inmadurez de la técnica o del orden social impiden la existencia del producto desnudo»<sup>8</sup>. La Escuela, por lo tanto, debía dejar atrás su prehistoria y su inmadurez, sus sueños de continuidad con el arte y por intermedio de éste con la ciencia, para dar paso a otro tipo de relaciones con el orden social y con la técnica. La situación en 1957 demandaba estos cambios: «El orden social ya está en transformación, los métodos y la filosofía de la técnica también. La industria capitalista –o no– se está desinteresando paulatinamente del problema de la forma. La gran batalla de los años venideros no se librará *desde fuera* sino *desde dentro* de la industria»<sup>9</sup>.

La polémica, claramente, no era nueva, particularmente el llamado a concentrarse en el *producto desnudo*, que remite a los postulados de la *neue sachlichkeit* y a las críticas de Hannes Meyer al programa desarrollado por Walter Gropius en la Bauhaus durante su dirección. Pero hay un nuevo sesgo, al menos en el discurso de Maldonado de ese momento: la forma desaparecerá de los objetos de uso, aun dentro del mundo capitalista. Ya no es el reino de la «sociedad sin clases» el único ámbito donde el *producto desnudo* puede existir y, suponemos, imponer su primacía. El mundo capitalista también podría alojar a estos objetos y darles su lugar en la cultura. La técnica avanzada del «primer mundo» terminaría por imponer sus criterios de necesidad absoluta a los objetos útiles, barriendo de ellos cualquier carácter ilusorio, cualquier desviación superflua hacia el campo de los valores artísticos o de otra naturaleza, que pudiera romper la autorreferencialidad de ellos. Se trata, por supuesto, de una frase puesta en una carta, no de un pensamiento articulado, aunque podría rastrearlo, quizás, en los escritos de Maldonado de estos años.

De todas formas, parece claro que el referente que daba pie a estas expectativas, de las cuales resulta superfluo aclarar que serían categóricamente desmentidas por la realidad productiva de

los años sesenta, era el diseñador norteamericano Charles Eames, que visitara Ulm justamente en 1957 despertando un interés y un entusiasmo que no se limitaría sólo a Maldonado, sino que sería compartido por muchos de los profesores más influyentes de la Escuela. Los diseños de Eames, efectivamente, mostraban la aplicación de la más alta tecnología disponible en ese momento sin caer en el más mínimo exhibicionismo y sin ningún tipo de veleidad artística. Productos de una enorme versatilidad de uso, precisión técnica y contundencia visual, que hacen efectivamente aparecer a los diseños de Bill como pertenecientes a otro universo tecnológico, más ingenuo y rudimentario.

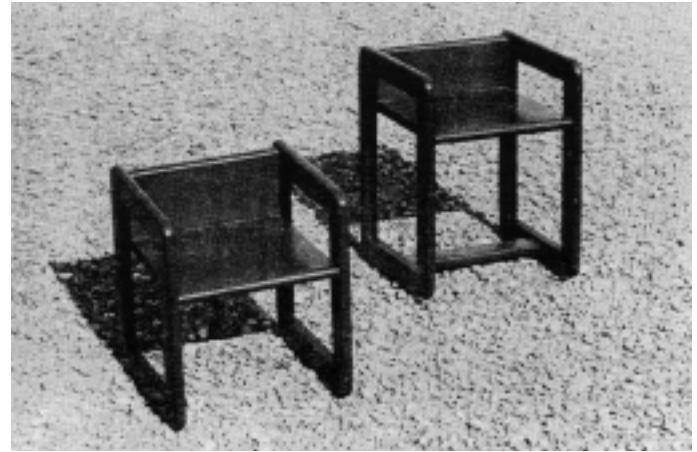
Cerrada, entonces, la prehistoria formalista de la Escuela, y teniendo en cuenta las perspectivas que aparentemente se estaban abriendo en 1957 para el diseño, ella va a poner gran parte de su empeño en los diez años subsiguientes (y no sin altibajos) en trabajar justamente «desde dentro» de la industria capitalista. Esto significaba, por supuesto, sumarse a la racionalidad concreta de los procesos de producción, asumiendo la lógica del mercado y de la mercancía. Pero, teniendo en cuenta todo el arco de experiencias de la HfG, podría pensarse que la Escuela nunca dejó de intentar, por diversos medios, hacer de esta racionalidad mercantil una racionalidad más profunda, dejando que los diversos conocimientos involucrados ya sea en su producción o en su uso (trátase de la tecnología o de la semiótica) tomaran posesión del objeto. El sueño de un mundo poblado de objetos racionales, esta vez cimentado sobre bases supuestamente más reales, vuelve a hacerse presente. Hacer que la «técnica madura» profundizara su dominio de la producción, era también asegurarse, aunque sólo fuera en parte, el establecimiento de un orden social maduro aun dentro del sistema capitalista. Un sistema y un orden que debían empezar por extraer su racionalidad de los propios objetos que le daban sentido a su existencia.

Pero, siguiendo el pensamiento expresado por Maldonado en su carta a Grisetti, y aún a riesgo de abusar de una simple frase, puede pensarse que la Escuela nunca perdió de vista que el «mundo capitalista» era sólo uno de los posibles escenarios que se le abrían y era sólo una de las posibles realidades con las que debería medirse. Es probable que no pudiera ser de otra manera, dada su pertenencia al estado de la Alemania Federal y dada la extracción ideológica de muchos de sus cuadros directivos y docentes que, como Tomás Maldonado, registraban una militancia de izquierda. Por otra parte, el internacionalismo fue asimismo una política que la HfG nunca dejó de profesar, en tal sentido, siempre tuvo perfecta conciencia de su papel de foco de la cultura del diseño y de los procesos que involucraban la producción de la cultura material contemporánea.

## El fin de otro sueño

De todas las experiencias que de alguna manera involucraron a la HfG con las condiciones de producción y los problemas del mundo en desarrollo, quizás ninguna haya sido más rica y reveladora de las posibilidades y de los límites de la «filosofía Ulm» que la experiencia desarrollada por Gui Bonsiepe en Chile entre 1969 y 1973, cuando se desempeñó como asesor y como cuadro técnico del gobierno de Frei Montalva, primero, y el de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende, después. Se trata, sin duda, de una experiencia en muchos sentidos terminal. En ella va a confluír esta persistente (aunque errática) corriente del racionalismo modernista que la HfG supo propulsar durante su existencia, con la posibilidad cierta (aunque efímera) de fundar una sociedad gobernada según un régimen político democrático pero con una economía socialista, como fue intentado por el gobierno de la Unidad Popular entre 1970 y 1973.

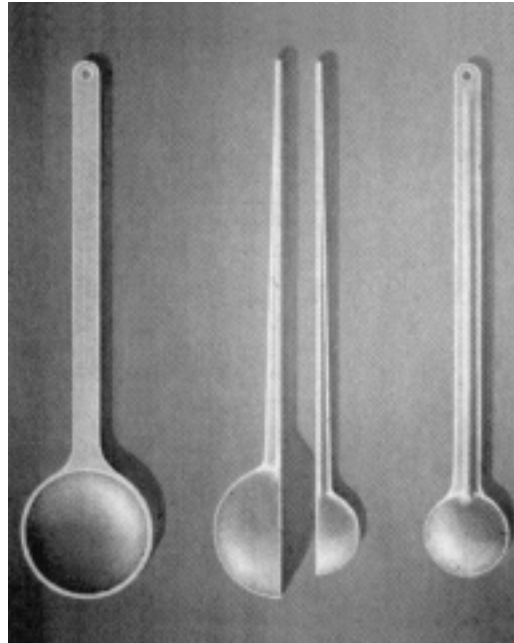
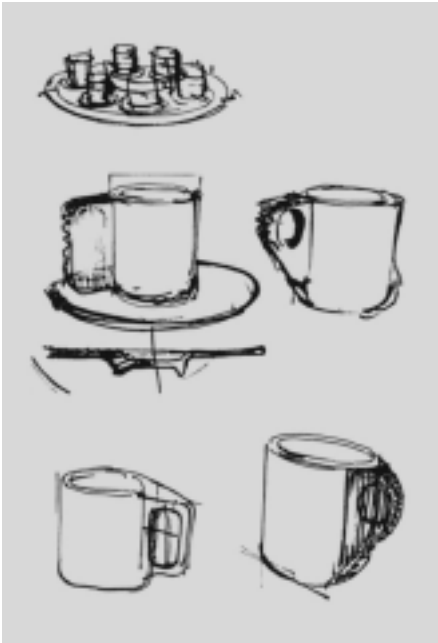
Se trató, en principio, de lo que Maldonado definiría como una experiencia «desde dentro», en este caso de un conjunto de procesos productivos «no capitalistas» que se pensaban como una transición hacia una economía socialista<sup>10</sup>. Como es sabido, Gui Bonsiepe había sido alumno y discípulo de Maldonado en la HfG, desempeñándose posteriormente como docente en ella hasta su cierre en 1968. En octubre del mismo año es contratado por la Organización Internacional del Trabajo para realizar tareas como asesor en el área de diseño y fabricación de productos en Chile. En ese primer momento, Bonsiepe pasa a trabajar para el Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) perteneciente a la Corporación de Fomento de la Producción de Chile (CORFO), institución de larga trayectoria en el país, encargada de impulsar el proceso de industrialización. Durante esta etapa realiza diversos proyectos vinculados tanto con el área industrial propiamente dicha como con el equipamiento para viviendas de producción masiva y otras instalaciones de servicios. Posteriormente, con la llegada al poder de Salvador Allende, Bonsiepe se integra en una institución recientemente creada, el Comité de Investigaciones Tecnológicas de Chile, dependiente también de la CORFO y pieza clave en la política del gobierno para el establecimiento de una economía planificada como reemplazo de la economía de mercado existente. En el interior del INTEC se crea el Área de Diseño Industrial y se consolida el llamado «Grupo de Diseño Industrial», encabezado por Bonsiepe e integrado por un equipo de jóvenes diseñadores e ingenieros tanto chilenos como alemanes<sup>11</sup>. La experiencia del equipo contó con el apoyo político explícito del gobierno, que vio en la labor del INTEC una pieza clave para llevar adelante los «cambios estructurales» que se proponía. Con el golpe militar del año 1973



Grupo de Diseño, INTEC:  
Diseño de equipamiento para guarderías infantiles  
(revista *INTEC*, n° 2, Santiago de Chile,  
junio 1972).

y el establecimiento de la dictadura de Augusto Pinochet, el «Grupo de Diseño Industrial» es disuelto violentamente. Bonsiepe es obligado a dejar Chile y se traslada a la Argentina. Varios de los diseñadores chilenos del grupo fueron tomados prisioneros y sometidos a tortura, siendo liberados en los años siguientes.

En principio, cabe destacar que la actividad de Bonsiepe como diseñador dentro de la estructura del estado chileno, comienza bajo el gobierno desarrollista del demócrata cristiano Frei Montalva (1964-70), bajo cuyo gobierno se van a realizar fuertes reformas en distintos planos de la sociedad y de la economía de Chile. El sentido de SERCOTEC, la primera repartición para la que trabaja Bonsiepe, era sin duda acompañar desde el campo de la técnica este proceso de reformas mayor<sup>12</sup>. En tal sentido, varios de los proyectos que Bonsiepe realiza posteriormente para el gobierno de la UP, tuvieron en realidad su origen en esta etapa anterior. Pero no cabe duda que es durante su etapa INTEC, ya bajo Salvador Allende, cuando su trabajo adquiere su mayor significación y relevancia, llegando a ser una pieza de no poca importancia dentro de la política de la CORFO. Evidentemente, las convicciones políticas de Bonsiepe y la ideología marxista que informaba fuertemente a la «filosofía Ulm» (al menos en la versión de Tomás Maldonado), entraron perfectamente en sintonía con el discurso oficial y el pensamiento de los dirigentes de la UP. Puede pensarse que la situación histórica en la que se halló Bonsiepe venía a resolver varias de las contradicciones más desestabilizadoras de tal filosofía. En principio, las categorías del análisis marxista y neomarxista de la sociedad capitalista que estaban en la base de la teoría del diseño de Bonsiepe, principalmente su aspiración a un diseño «liberado» del «valor de cambio», podían implementarse, esta



Grupo de Diseño, INTEC:  
 Diseño de vajilla y artículo de loza  
 (revista *INTEC*, n° 1, Santiago de Chile,  
 diciembre 1971).  
 Cuchara para la dosificación de leche en  
 polvo, 1973 (tomado de Hugo Palmarola:  
 «Productos y socialismo. Diseño industrial  
 estatal en Chile», en AAVV (Claudio  
 Rolle, coordinador): 1973. *La vida cotidiana  
 de un año crucial*, Planeta, 2003.

vez sin contradicciones, «desde dentro» de los procesos productivos, sin sospechas ni acusaciones de estar trabajando para el enemigo, como había ocurrido en la HfG en relación con la firma Braun. Las esperanzas en la «técnica madura», que sujetaría firmemente al objeto con su racionalidad, ya no tenían sentido en los años setenta.

Pero, además, el gobierno de Allende no sólo se declaraba marxista y actuaba en consecuencia en el ámbito de la producción, sino que cumplía con todos los requisitos de la democracia, aun los requisitos formales. Había sido elegido por el voto popular y respetaba, en principio, el sistema partidista. No podían caber dudas ni de su legitimidad ni de que representaba una voluntad de cambio profundo y ampliamente compartido. Una situación, en 1970, difícil de imaginar en el primer o el segundo mundo.

La labor desarrollada por Bonsiepe y su equipo en el corto período del gobierno de la UP, abarcó un espectro muy amplio de productos, aunque muy pocos de ellos llegaron a ser desarrollados industrialmente. En principio, el Grupo de Diseño tuvo a su cargo proyectos de bienes de consumo popular, que habrían de ser producidos por fábricas estatales o por los medios productivos de «propiedad social»; también se encargó de bienes de capital, como por ejemplo maquinaria para el agro u otros procesos productivos, y por último, bienes de uso público, como equipamiento para hospitales, jardines de infantes o la vivienda masiva. Cada uno de estos proyectos respondió a un encargo concreto, realizado al INTEC por alguna oficina o repartición estatal que solicitaba su colaboración. Por ejemplo, el juego de loza y vajilla desarrollado por el equipo, fue un trabajo realizado para la Fábrica Nacional de Loza (FANALOZA) que buscaba intervenir en el mercado con un producto barato y de calidad.

El diseño para mobiliario infantil fue hecho a pedido de la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI), el de una sembradora para el Comité de Mecanización Agrícola, el diseño de un núcleo húmedo y del mobiliario para una vivienda mínima para la Corporación Nacional de la Vivienda (CORVI), etc.<sup>13</sup>.

En tal sentido, cada uno de estos diseños tuvo una dimensión política concreta, fue pensado en casi todos los casos como un instrumento para el afianzamiento de las políticas del gobierno en los múltiples frentes en los que tuvo que batirse durante su corta existencia. El desarrollo de las guarderías infantiles con su consiguiente equipamiento, obedecía, por ejemplo, a la intención del gobierno de incorporar a los procesos productivos mano de obra femenina, rompiendo de esta forma el tradicional desequilibrio en la estructura familiar chilena de las clases populares, produciendo un reacomodamiento social de enormes dimensiones y consecuencias. El proyecto para la producción de maquinaria agrícola se llevó a cabo en momentos en que el desabastecimiento de productos alimenticios comenzaba a presionar sobre la gobernabilidad del régimen. Claramente, venía a apoyar la profundización de la reforma agraria llevada a cabo por el gobierno anterior, haciendo posible la tecnificación del agro y convirtiendo al campesino en un trabajador rural<sup>14</sup>. Pero quizás el proyecto que más acabadamente expresó esta suerte de disponibilidad política completa del trabajo del Grupo de Diseño fue la *cuchara para leche en polvo*, un instrumento central en el Programa del Gobierno contra la desnutrición infantil, que permitía una dosificación exacta del alimento, asegurando que el medio litro de leche diaria para los niños que Allende había prometido y que formaba parte de las «Cuarenta medidas», fuera efectivamente de la misma calidad en todo el territorio del país.

Grupo de Diseño,  
INTEC:  
Diseño de vajilla,  
1971.



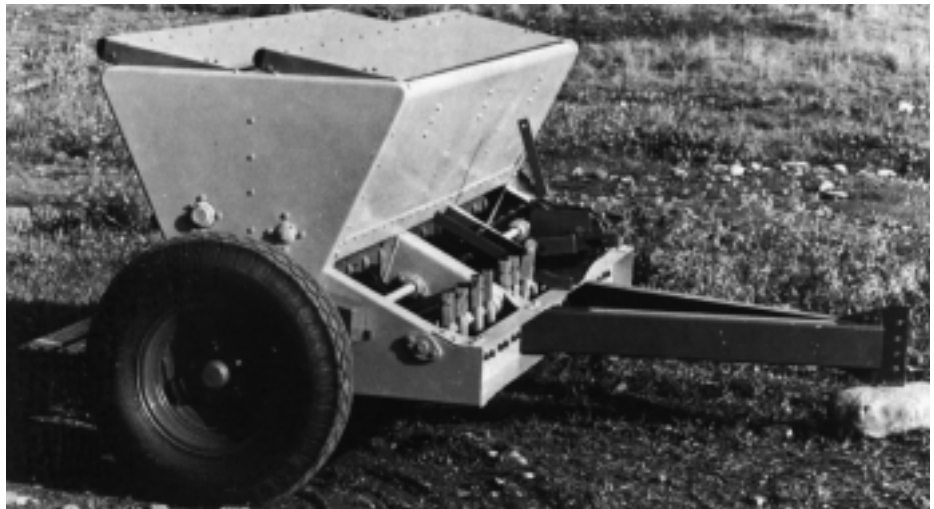
En todos los casos, son objetos dominados, en primer lugar, por una racionalidad que no es de origen ni formal ni técnico, sino política. Son por sobre todo, herramientas de una política revolucionaria sin Revolución. Son herramientas avanzadas, sin duda, que tienen a sus espaldas una compleja tradición, pero herramientas al fin y al cabo. Y en eso estriba su mayor fuerza. En cierta forma, los diseños de Gui Bonsiepe en Chile destraban el nudo gordiano de gran parte de la teoría y de la práctica del diseño en la HfG, incluyendo a Max Bill, por supuesto. Hacen transparente lo que siempre fue oscuro: los medios por los cuales se lograba que un objeto tuviera sentido ético. En el pensamiento de Max Bill, ya lo hemos visto, este sentido se vinculaba con un problema de forma. La Buena Forma era una suerte de metáfora del sentido ético y moral de los objetos; lo hacía visible, pero no lograba determinarlo. Tampoco el *objeto desnudo* dominado por la técnica y las condiciones de uso resolvía esta cuestión, al ser producido dentro del orden capitalista y la economía de mercado (como fueron producidos la mayoría de los diseños de la HfG). En los diseños de Bonsiepe para el INTEC, el sentido ético se sigue inmediatamente de la intencionalidad política que tuvieron. Su sentido está explícito, no en su forma ni en su técnica (que de todas maneras tienen que ser coherentes con él) sino en su implementación y en la acción concreta que van a desencadenar. Esta acción se supone completamente controlada y disparada hacia un fin general que está explícito porque forma parte de un programa político compartido. Nada oscurece su intencionalidad política declarada, ninguna segunda intención se puede plegar a ella. No son objetos con valor de cambio que no pueden hablar de su verdadero sentido y de la intencionalidad a la que deben su existencia, ya que se pondría de manifiesto lo ilusorio y lo perjudicial que hay en ellos.

Una vez destrabado el problema de la racionalidad política, el resto de las racionalidades que confluyen hacia el objeto de uso se ordenan casi por sí mismas. Bonsiepe lo explica en distintos artículos con ayuda de no pocas ideas que estaban «en el aire» de fines de los sesenta y comienzos de los setenta<sup>15</sup>. En primer lugar, la técnica deberá reconocer las condiciones propias del Tercer Mundo dependiente, deberá trabajar con los límites que estas condiciones imponen para tratar de expandirlos en base a las necesidades reales de estas sociedades, reconfigurando la noción de «desarrollo». Su innovación será, justamente, una innovación «desde dentro», tanto en el sentido tecnológico como cultural. El problema de la forma pasa a ser un problema de comunicación, que podrá ser controlado y resuelto por medio de la semiótica. Al ser producidos por el Estado o por medios de propiedad social, estos objetos quedarán fuera de las reglas del mercado, dejarán de ser mercancías y por lo tanto herramientas y productos de la explotación. No quedarán sujetos a ninguna operación de distorsión, su uso será natural y fluido. Forma, técnica, función se ordenan detrás de la racionalidad política. Los diseños realizados en el INTEC no «hablan» de esta racionalidad, no son un instrumento de propaganda, simplemente se pliegan a ella. Desligados de las circunstancias que los rodearon, bien podrían figurar en cualquiera de los concursos de «Good Design» de los años sesenta. Y de hecho, algunos de estos diseños fueron presentados en este tipo de instancias. En cierta forma, en ellos sigue intacta la intención de Max Bill, que es también la de gran parte del modernismo racionalista, de lograr esta suerte de continuidad activa y transparente entre los objetos y las acciones de los hombres, sean estas políticas, artísticas o científicas.

Parece singular, de todas maneras, que esta continuidad y esta suerte de reencuentro del diseño moderno con sus propios



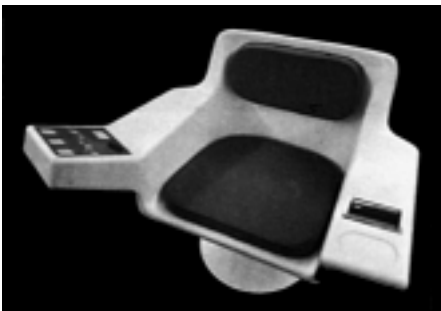
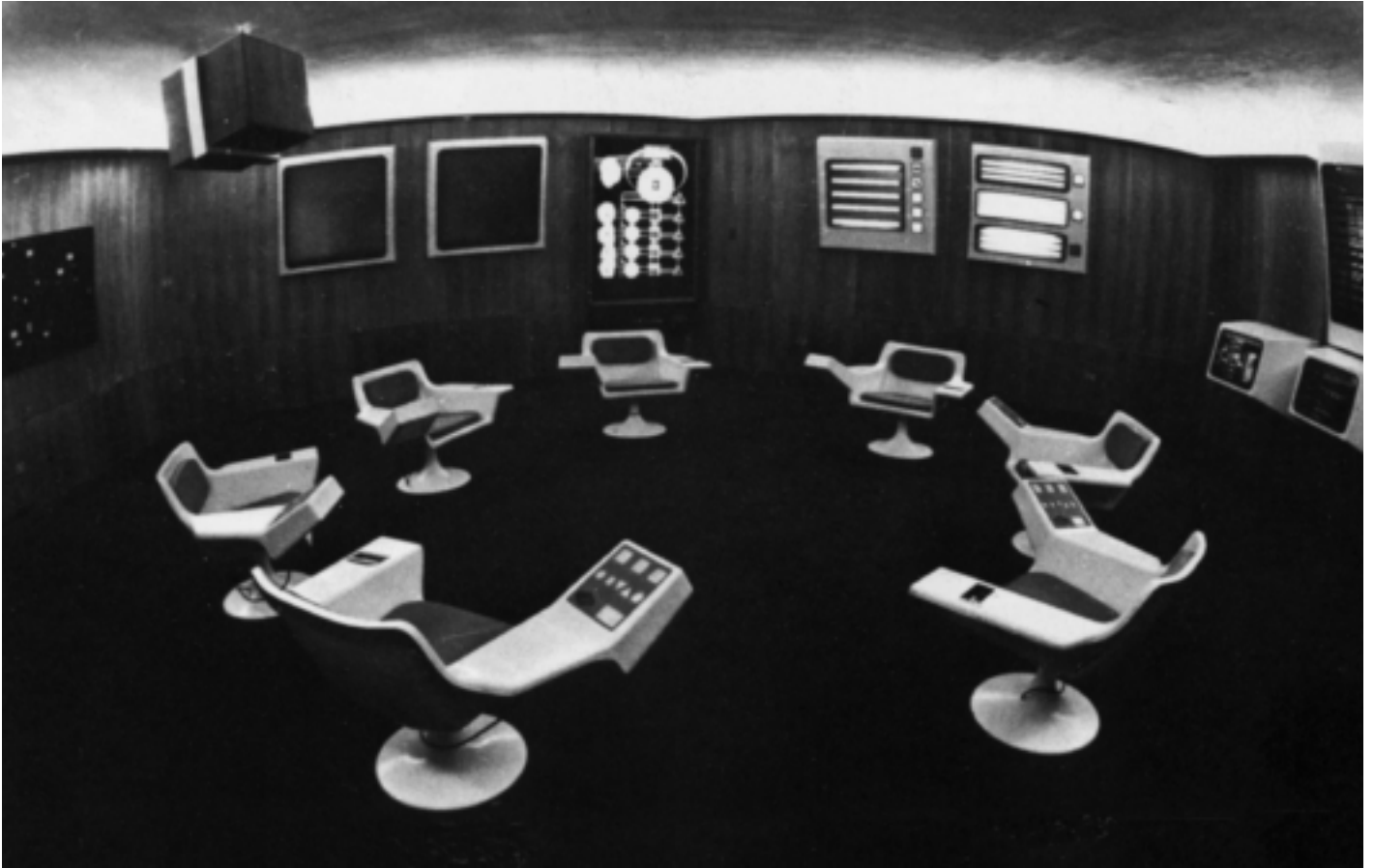
Grupo de Diseño, INTEC:  
Diseño de una sembradora (revista  
*INTEC*, n° 3, Santiago de Chile,  
diciembre 1972).



valores esenciales, se proponga en el escenario del Chile de la Unidad Popular en particular y de los años setenta en general<sup>16</sup>. Un escenario marcado por la ruptura social, política y cultural, que llegó a ser epítome de la realidad latinoamericana. El trabajo del Grupo de Diseño, en tal sentido, no se recorta contra el fondo de la experiencia de la «transición pacífica al socialismo» (como fue presentado posteriormente este momento por Bonsiepe), sino más bien contra el fin brutal del ciclo de reformas sociales que se habían iniciado en la década anterior. Sus diseños (que en su mayoría no alcanzaron a ser construidos) quedaron como herramientas sin uso del sueño de una sociedad «pluri-dimensional», que no fuera esclava de sus propios objetos, ya sea por su abundancia o su carencia.

#### Notas

1. Carta de Tomás Maldonado a Jorge Grisetti, Ulm, 20 de septiembre de 1957. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires. Esta carta fue enviada como respuesta y aclaración a una carta anterior de Max Bill recibida por Grisetti, donde se cuestiona duramente la actuación de Maldonado en la HfG.
2. Max Bill: «Form und Kunst», en *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*. Verlag Karl Werner, Basilea, Suiza, 1952.
3. Para el desarrollo de este punto puede verse Max Bill «Concrete Art», en Eduard Hütinger: *Max Bill*, Rizzoli y abc edition, USA, 1978. El texto de este manifiesto fue publicado originalmente en 1936.
4. Puede verse: Zurich Design Museum (Editor), Claude Lichtenstein (Introduction) *Good Design: An exhibition by Max Bill*, 1949.
5. Max Bill: *Form*, op. cit.
6. Tomás Maldonado: *Max Bill*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.
7. Ver Tomás Maldonado: «Actualidad y porvenir del Arte Concreto», en revista *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, 1951.
8. Carta de Tomás Maldonado a Jorge Grisetti, op. cit.
9. *Ibidem*.
10. En relación con la estadía de Bonsiepe en Chile y su relación con las políticas del gobierno de Allende puede verse el exhaustivo y certero trabajo de Hugo Palmarola «Productos y socialismo. Diseño Industrial estatal en Chile», en AAVV: 1973. *La vida cotidiana de un año crucial* (Claudio Rolle, coordinador), Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2003.
11. Formaron parte de manera estable de este equipo los diseñadores Guillermo Capdevila, Pedro Domancic, Alfonso Gómez, Fernando Shultz y Rodrigo Walker. Se desempeñaron como colaboradores en proyectos específicos Gustavo Cintolesi, Evelyn Weisner, Mario Carvajal, Sergio Ahumada, Werner Zemp y Michel Weiss (estos dos últimos pertenecientes a la HfG).
12. Ver Gui Bonsiepe: *Manual de Diseño 1969/70*, s/c, Chile, 1970.
13. En relación con esta producción puede verse: Gui Bonsiepe: «Diseño Industrial, Tecnología y Subdesarrollo», en *Cuadernos Summa*, Buenos Aires, marzo 1975. También puede consultarse el mismo artículo en Gui Bonsiepe: *Diseño Industrial: Artefacto y Proyecto*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1975. Para un análisis crítico puede consultarse también: Palmarola, Hugo, op. cit.
14. Ver *INTEC. Revista del Comité de Investigaciones Tecnológicas de Chile*, n° 3, Santiago de Chile, noviembre 1972.
15. Ver Gui Bonsiepe: «Diseño industrial, funcionalismo y mundo dependiente», en *Summa*, n° 25, Buenos Aires, mayo 1970. También del mismo Bonsiepe «Vivisección del diseño industrial», revista *INTEC*, n° 2, Santiago de Chile, junio 1972; «El diseño industrial: una realidad ambigua», en Roberto Segre (ed.): «América Latina en su arquitectura», Siglo XXI, 1975.
16. Ver Gui Bonsiepe: «Diseño Industrial, Tecnología y Subdesarrollo», en op. cit.



Grupo de Diseño, INTEC:  
Sala de operaciones del proyecto SYNCO  
(tomado de Hugo Palmarola, *op. cit.*).

Entidades con cuya colaboración y  
apoyo se realizó la sexta edición de Block:

Fondo Nacional de las Artes  
Agencia de Promoción Científica y Tecnológica

Cantidad de ejemplares: 500  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel obra de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas  
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



