

## ARTE Y DISEÑO. NUEVAS RECONFIGURACIONES DISCIPLINARES Y VIEJAS PROBLEMÁTICAS VIGENTES.

Daniel J.Sánchez, Laura H.Molina,  
Facultad De Bellas Artes, UNLP.

Desde el nacimiento del diseño como disciplina independiente<sup>1</sup> se presentó la problemática de si su fundamento teórico proyectual y funcional, inserto en el contexto de la sociedad industrial, se adecuaba al concepto de Arte que había forjado la denominada modernidad<sup>2</sup>. El fantasma de “arte aplicado” o de “estetización de la vida cotidiana” rondó siempre como una mala nota en la construcción teórica de algunos historiadores de la vanguardia<sup>3</sup>.

Sin embargo, en el marco del intento de transformación que llevaron adelante los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, la tecnología y el desarrollo proyectual no fueron descartadas y se llevaron a cabo dentro de distintos marcos teóricos-ideológicos. Incluso no habría que descartar el desarrollo autónomo del concepto de diseño dentro del andamiaje teórico renovador del movimiento de las vanguardias<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> El origen moderno se puede citar la Deutscher Werkbund (DWB) en 1907 o con la Bauhaus de 1919.

<sup>2</sup> Por modernidad se entiende el proceso de universalización de los fundamentos de la sociedad occidental a partir del siglo XVII y XVIII que se identifica con la ilustración y el capitalismo. Desde dos aspectos vinculados a la tradición de los estudios sociales Habermas dimensiona este concepto: “...Para Max Weber aún era evidente de suyo la conexión interna, es decir, la relación no contingente entre modernidad y lo que él llamó racionalismo occidental. Como “racional” describió aquel proceso de desencantamiento que condujo en Europa a que el desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales...”. Jürgen Habermas. 2008. 11. El discurso filosófico de la modernidad. La modernidad. Su conciencia de tiempo y su necesidad de auto cercioramiento. Buenos Aires. Katz.

<sup>3</sup> Clement Greenberg escribió hace casi cien años en su ensayo sobre Vanguardia y Kitsch que: “...El kitsch es un producto de la revolución industrial que urbanizó a las masas de Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal...”. Su visión de este alfabetismo universal era despectiva y lo oponía a una estética superior que era la del arte de las vanguardias. En el mismo ensayo y manteniendo este sentido despectivo enuncia que: “...todo kitsch es academicista; y a la inversa, todo academicismo es kitsch...”. Clement Greenberg. Vanguardia y Kitsch. 1936. (Extraído de “Arte y Cultura”: Ensayos Críticos. Ed. Paidós España, 2002). Desde una postura ideológica opuesta y bajo otros fundamentos, Peter Bürger escribió en 1991: “...En aquellos días un autor no necesitaba ser más explícito acerca de qué significaba en realidad el gnomo de jardín - éste se explicaba por sí mismo -. Pero el gnomo de jardín no es sólo un objeto usado para advertir el gusto propio de la pequeña burguesía. Esta cualidad ha dejado de ser evidente ahora que la apropiación irónica del kitsch se ha revelado como un medio sofisticado y efectivo para distanciarnos de las formas más avanzadas de la conciencia estética. Hoy en día uno no puede dejar de sospechar que el gnomo de jardín sea una cita irónica que resulta particularmente confusa, dado que un gnomo de jardín citado de ningún modo se distingue de lo que uno podría llamar el verdadero. No importa con cuánto afecto alguien se abandone a la contemplación de los enanos de jardín, lisa y llanamente éstos no revelarán qué o quiénes son. Entonces, ¿qué ha sucedido? Ha desaparecido una frontera que últimamente -hasta Adorno- tenía el incuestionable estatus de un principio metafísico que garantizaba la posibilidad del arte: la frontera entre el arte y la industria de la cultura, y, simultáneamente entre el arte y el no arte...”. Aporías de la estética moderna Nueva Sociedad nro.116 noviembre- diciembre 1991, pp. 112-121.

<sup>4</sup> Andreas Huyssen. 2002. (Primera edición 1986). 20-22. Después de la gran división. Adriana Hidalgo Buenos Aires. En el marco de esa fundamentación se cita específicamente: “...Tal vez el mejor ejemplo de esta tendencia es la obra del Instituto Central de Trabajo (CIT), que bajo la dirección de Alexey Gastev intentó introducir la organización científica del trabajo (NOT) en el arte y la

Estos programas tuvieron variaciones de acuerdo a su postura ideológica pero también de acuerdo a su concepción de arte. La interrelación entre ideología, concepción de arte y su relación con la tecnología fue determinante para la proyección de los mismos. En el desarrollo de los tres grandes proyectos políticos ideológicos del siglo XX, el capitalismo, el comunismo y el fascismo, el que aunó con mayor impacto en la sociedad los conceptos de arte, tecnología y transformación de la vida cotidiana fue el de las industrias culturales. Mientras las vanguardias artísticas insertas en el tradicional concepto de "bellas artes" se minimizaron a un cambio de lenguajes y estilos en el circuito de las artes tradicionales, incorporándose al meta relato museológico y manteniendo su carácter de mercancía simbólica<sup>5</sup>, el diseño se insertó en la lógica funcionalista e instrumental, fundamentalmente del modelo capitalista, abandonando la proyección teórica-simbólica y refugiándose en la lógica del mercado industrial o simbólico comunicacional, solapando aspectos específicos de la dimensión artística a la heurística tecno-científica.

La emergencia del nuevo escenario mundial, caracterizado por la globalización con tendencia al multilateralismo político, el desarrollo de las TICs, un neocapitalismo instalado como modelo único pero en crisis y a veces con signos de mera inercia en su desarrollo, un planeta que muestra signos de finitud en cuanto la explotación de ciertos recursos naturales y una estructura de relaciones sociales en plena transformación, invitan a reconsiderar en perspectiva histórica, social, pero también en proyección política el análisis del sentido de la producción de bienes artificiales o como Benjamin denomina "nueva naturaleza" en el marco del dominio histórico-social.

El discurso del arte de vanguardias y las tecnologías.

A diferencia de sus colegas Adorno y Horkheimer, que sostenían un punto de vista pesimista con las obras artísticas industriales, seriadas, al desterrarlas del campo del arte, Benjamin creía

"en el potencial (...) de la producción artística incluía -en verdad, estaba fundamentalmente centrado en- su industrialización técnica... creía que... la producción y reproducción tecnológica compulsionaban a la socialización del arte y la cultura, socavando la importancia de la "posesión" exclusiva, la separación entre valor estético y valor de uso, y la distinción entre artista y público, como así también la que existía entre artista y técnico"<sup>6</sup>.

---

estética. El objetivo de estos artistas no era el desarrollo tecnológico de la economía rusa a cualquier precio, como en cambio sí lo era para el Partido desde el período del NEP en adelante y como se manifiesta en las obras tardías del realismo socialista con su fetichización de la industria y la tecnología. Su meta era la liberación de la vida cotidiana de todas sus restricciones materiales, culturales e ideológicas. Las barreras artificiales entre el trabajo y el placer, la producción y la cultura debían ser eliminadas. Estos artistas no pretendían un arte meramente decorativo que prestara su brillo ilusorio a una vida cotidiana crecientemente instrumentalizada. Aspiraban a un arte que interviniera en la vida cotidiana y que fuera al mismo tiempo útil y bello, un arte de manifestaciones y festividades masivas, un arte renovador, un arte de los objetos y las actitudes, de la de la vida y la decoración, del habla y la escritura. En otras palabras, no querían eso que Marcuse denominó "arte afirmativo", sino al contrario, una cultura revolucionaria, un arte de la vida. Insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana...". Op cit 22.

<sup>5</sup> "...La vanguardia histórica del movimiento dadá, el futurismo o el surrealismo se basaba en una utopía futurista radical que se aliaba con la esperanza en cambios políticos radicales, tanto en la derecha como en la izquierda. Esta conjunción de estética y política ya no se produce hoy. El concepto de vanguardia ha devenido histórico. Con todo, existen artistas innovadores. El sudafricano William Kentridge, por ejemplo, trabaja con materiales de vanguardia como el pintor argentino Guillermo Kuitca. Pero, si existe algún vanguardismo en la actualidad, no se produce como en el primer tercio de siglo XX. Aquellas vanguardias las producían grupos de artistas que publicaban manifiestos. Eran, por tanto, fenómenos colectivos y hoy son acciones individuales y atomizadas...". Reportaje a Andreas Huyssen. Revista Barcelona Metròpolis enero-marzo 2010.

<sup>6</sup> Susan Buck-Morss: *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005; p. 39.

Así, se podría decir que el arte, para Benjamin era un intersticio del sentido marxista. Andreas Huyssen, al respecto, sostiene:

“(…) ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (dynamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas), sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma. La invasión de la tecnología en la confección de la obra de arte y lo que podría llamarse “imaginación técnica” pueden advertirse claramente en procedimientos artísticos como el collage, el montaje y el fotomontaje, y alcanzan su plena consumación en la fotografía y el cine, formas artísticas que no solamente pueden ser reproducidas, sino que fueron diseñadas para la reproductibilidad mecánica. Fue Walter Benjamin quien, en su famoso artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” llamó por primera vez la atención acerca del hecho de que es precisamente esta reproductibilidad técnica lo que ha modificado radicalmente la naturaleza del arte en el siglo veinte, transformando las condiciones de producción, distribución y recepción / consumo del arte”<sup>7</sup>.

Mientras que Walter Benjamin sostiene una mirada dinámica sobre las obras artísticas atravesadas por medios tecnológicos, del otro lado del Atlántico, el crítico Clement Greenberg esculpe su conservador modelo, ambos en la década del '30. Greenberg, en su reconocido ensayo ‘Vanguardia y Kitsch’ ensalza a las vanguardias de forma tal, que las hermana con las obras sublimes kantianas, dignas de la “alta sociedad”, de la “alta cultura” (o cultura ‘genuina’), y a la vez, entiende a cualquier representación artística industrializada como kitsch, una excelente representación de la decadencia de la sociedad, dignas de las masas populares. El kitsch es predecible, mecánico y engañoso, mientras que las vanguardias ‘enaltecen el alma’<sup>8</sup>.

La segunda mitad del siglo XX, fundamentalmente desde el mundo capitalista tendió a minimizar esta “gran división”<sup>9</sup>. Si tomamos como referencia el desarrollo teórico y productivo de las escuelas de diseño de posguerra<sup>10</sup>, el de las industrias culturales<sup>11</sup> y de

---

<sup>7</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

<sup>8</sup> Para observar una visión similar en un marco teórico-ideológico diferente, se sugiere la lectura de Peter Bürger “Aporías de la estética moderna”, Nueva Sociedad nro.116, noviembre- diciembre 1991, pp. 112-121.

<sup>9</sup> Se toma aquí como referencia la frase de Andreas Huyssen en su libro ya citado.

<sup>10</sup> Para ilustrar brevemente este proceso utilizamos esta cita de Alejandro Crispiani respecto al desarrollo teórico de la Escuela de Ulm: “...Las ideas de Aicher se ubicaban en el extremo de las Bill, y parten de un supuesto básico: la separación insuperable entre el diseño y el arte. Según sus palabras, en los cambios que se sucedieron en la escuela post-Bill “no se trataba de ninguna extensión del arte a la vida, al dominio práctico. Se trataba de un contra-arte, de un trabajo de civilización, de cultura de la civilización”. Desde ese momento, la escuela va a ir deslizándose desde una posición marcadamente científicista y neopositivista, a finales de los años cincuenta, hacia un enfoque principalmente teórico-práctico, línea impulsada decididamente por el propio Aicher y que provocara la crisis de 1963. Como se ha señalado, Aicher considera que el objeto de diseño ha de ser un objeto plenamente técnico, con una belleza técnica y “sólo signo de sí mismo”. La idea subyacente a la *Gute Form* de Bill, en relación a que el acto creativo sería el mismo en el arte y en el diseño, ya que en ambos casos éste quedaría sintetizado en el pasaje de la imagen-idea a la imagen-objeto que finalmente determinarla la forma visible, es la exacta antítesis de lo postulado por Aicher. Para Aicher, no hay acto creativo ni imagen previa, sino sólo una cadena, tan extensa como el diseñador lo determine, de problemas, al final de la cual emerge el objeto. El *diseño-problema*, con su concentración casi obsesiva en el detalle y sus niveles de comunicación mínimos, fue de alguna manera la expresión de la *Gute Form* de esa etapa de la escuela. Las varias líneas de artefactos electrodomésticos de la firma Braun, diseñada por Hans Gugelot, que llegó a ser el más afamado de los trabajos de la HfG, fue quizás la respuesta más precisa en términos de diseño de objetos de los principios planteados por Aicher. Pero como él mismo lo señala, sus ideas tuvieron también una fuente de inspiración en los productos de uno de los diseñadores más influyentes de los años cincuenta y sesenta: Charles Eames, figura central del Good Design norteamericano con el que las teorías de la *Gute Form* guardaron una estrecha relación...” Alejandro Crispiani: “Las teorías del buen

algunos movimientos de las artes visuales como el denominado "Pop art"<sup>12</sup> se puede observar como los mismos produjeron ese efecto de ruptura pero desde distintas perspectivas y de algún modo, la ruptura de la gran división devino en un camino inversamente proporcional entre llegada a la sociedad de masas y arte. Sin llegar a hablar de un neo-kitsch, bien se puede hablar de un desarrollo de una producción industrial, destinada a un público masivo, homogéneo, basada en un concepto estrictamente instrumentalista

Sin embargo en los tres casos, se observa una paradoja. Los tres tienen insertos principios que emanan del discurso moderno de la vanguardia, fundamentalmente el de la innovación y ruptura del pasado con un sentido de progreso, pero a su vez son agentes fundamentales de la consolidación y desarrollo del sistema a través de lo que podría denominarse "estado de bienestar". El "buen diseño", la "sociedad mediática" y la cultura "pop", se construyeron en formadores de percepción<sup>13</sup> y agentes de construcción de la utopía de la sociedad de consumo masivo como si esta fuera una metáfora de los ideales de la ilustración moderna<sup>14</sup>. En este escenario de utopías de desarrollo pleno en el marco de la guerra fría entre capitalismo y comunismo, alto consumo masivo, industrial y de aspiración universal y progresiva, las denominadas neo-vanguardias retoman el cuestionamiento al concepto moderno de arte y al potenciar la dimensión conceptual por sobre la técnica y objetual vuelve a generar un campo autónomo de las transformadas "bellas artes" que si bien se diluyen como objeto obra se cosifican como mercancía en un circuito de nuevos museos, galerías, bienales y cuatrienales. El cruce arte y diseño se realiza desde un marco de autonomías y pertinencias en un contexto de producción y consumo masivo, que incrementa su alcance global a partir de la definitiva consolidación de las industrias culturales como fundamentos de la sociedad masas que se extiende a todo el planeta.

Sin embargo la utopía moderna empieza a encontrar límites para su desarrollo y comienza un proceso de re acomodamiento, reinención, transformación o conclusión del cual nos encontramos en pleno proceso de cambio.

---

diseño en la Argentina - Del arte concreto al Diseño para la periferia", Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, número 74, diciembre de 1995, p. 25.

<sup>11</sup> Tanto desde el discurso teórico de la Escuela de Frankfurt con respecto a las industrias culturales, como el discurso americano de los años 50 respecto a la cultura de masas, como el caso de Mac Donald con su conocido artículo "Masscult and Midcult", artículo publicado originalmente en la Revista *Partisan* en 1961, cuya traducción al castellano está en: AAVV: (1969) *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón; pp. 67-156, el concepto de industria cultural está alejado del concepto de arte moderno y se lo analiza a partir de abordajes sociológicos y comunicacionales o de los emergentes estudios culturales.

<sup>12</sup> Acerca de la problemática sobre los límites y alcances del arte que da lugar el análisis del pop-art se remite al texto de Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós Estética. Barcelona 2002. Primera edición 1981.

<sup>13</sup> El término está tomado en el marco del trabajo *Las metáforas de la forma y el formar* de Alicia Romero, Marcelo Gimenez y Pedro Senay allí se fundamenta: "... formar percepción consistiría por hipótesis, en la operación de percibir y dar a percibir de otras maneras, tales que ya no sería posible hacerlo distinto por un tiempo venidero e indeterminado. Constituida esta nueva formación perceptiva y con respecto a ella, las formas anteriores de percibir aparecen discontinuas y heterogéneas..." p. 2 Cidiap, 2005, FBA, UNLP.

<sup>14</sup> Se toma como referencia para esta afirmación un pasaje de la conferencia que dictó Tomás Maldonado en la FAU de la UBA en los años 90: "...El proyecto moderno, para decirlo en pocas palabras, no es otra cosa que el proyecto democrático, proyecto que parte de la convicción de que una sociedad democrática no sólo es deseable sino también factible; que una sociedad democrática, asegurando a sus miembros el pleno ejercicio de la libertad y de la justicia, así como de la equidad en la distribución de la riqueza, puede abrir un proceso de emancipación respecto a los valores y a las creencias del pasado y contribuir a una transformación de la vida cotidiana de los hombres. Es una convicción que está presente en casi todo el itinerario formativo de la cultura occidental...". Más adelante fundamentará que dos puntos importantes en la materialización son los derechos individuales, el mundo material y la realidad ambiental. Tomás Maldonado. 2004. 62. ¿Es la arquitectura un texto? Apéndice. El proyecto moderno. Infinito. Buenos Aires.

Los nuevos discursos artísticos y las nuevas tecnologías. El diseño y la estetización de la vida cotidiana.

Desde el punto de vista de Jordi Claramonte desde los años '80 del siglo XX se da el pasaje del arte de concepto al arte de contexto. Se comienzan a realizar manifestaciones artísticas que no están pensadas para la contemplación o para ser expuestas en galerías o museos, sino para la calle, para la *vida*, con un carácter situado, que fluye y contamina otras áreas de experiencia, modificando los parámetros de percepción y entendimiento<sup>15</sup>. Podemos pensar ejemplos locales como *El Siluetazo*, o algunas obras de *Escombros*. Es un arte que se produce socialmente, y muchas veces necesita de la participación pública, rompiendo la 'cuarta pared'.

María Eugenia Correa<sup>16</sup> propone ampliar el concepto de diseño como modalidad de producción y creación de formas para ser incorporadas en la vida cotidiana, a través de objetos, accesorios, mobiliario y demás, lo que representa un valor agregado en la producción de bienes<sup>17</sup>. Así, la cultura de lo visual tomar un valor protagónico en la vida cotidiana, se produce una estetización de la vida.

"De esta manera la vida misma se nutre de diseño, puesto que el diseño mismo es cultura y la cultura hace a la conformación de la propia cotidianidad, de la vida misma, de la historia. Diseño y estética confluyen así en un todo simbólico que es la realidad de la vida cotidiana de la sociedad contemporánea. (...) La cultura visual contemporánea impregna los espacios cotidianos urbanos, públicos y privados, las calles, las tiendas, las casas, las vidrieras"<sup>18</sup>.

Yves Michaud, por su lado, parte de un lugar muy similar al de Correa, pero para él, estos cambios resultan en consecuencias o implicancias algo inciertas para el arte tradicional. Él afirma que se produce un triunfo de la estética en objetos triviales y cotidianos, pero, por otro lado "a más belleza, menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera de gas a vapor, y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético"<sup>19</sup>. En este sentido, arte y diseño se encuentran en planos separados, no comunes, pero en competencia.

Desde esta perspectiva se confirmaría la tan pregonada muerte del arte<sup>20</sup>. De algún modo estos planteos teóricos nos confirman la necesidad de encontrar nuevas herramientas teóricas para analizar el proceso histórico y social. Nuevos estatutos conceptuales. Entre ellos los conceptos de arte y diseño. Estos nuevos estatutos implican la posibilidad de pensar otros mundos posibles.

Cualquier manifestación artística, en palabras de Vásquez Rocca, ilumina aspectos de la realidad que de otro modo hubieran quedado en penumbras. Esta postura se opone a la existencia de estándares invariables y universales de gusto y a un método de análisis y crítica universalmente válido: *Las ciencias o las artes, o si se quiere la lógica y la estética, nos son ámbitos separados o separables, es decir, cada una de ellas no constituye un dominio propio, sino que se entrecruzan en sus actividad. Hoy es posible hablar de de la creatividad científica y del pensamiento que penetra la obra de arte...*<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr.: Jordi Claramonte Arrufat: "John Dewey en la estética contemporánea: Arte, experiencia y estructuras autopoieticas", [en línea], 17 de abril de 2009, pp. 1 y 6.

<sup>16</sup> Correa, María Eugenia: "El diseño como producción cultural: aportes de los diseñadores independientes de la ciudad de Buenos Aires a la construcción estética de la vida cotidiana", en Revista *Question*, volumen 1, número 23, 2009.

<sup>17</sup> Cfr. María Eugenia Correa: "El diseño como producción cultural: aportes de los diseñadores independientes de la ciudad de Buenos Aires a la construcción estética de la vida cotidiana", en Revista *Question*, volumen 1, número 23, 2009.

<sup>18</sup> Ídem, p. 8.

<sup>19</sup> Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007; pp. 87-88.

<sup>20</sup> Simplemente a modo de ejemplo: Arthur Danto. 2003. *Después del fin del arte*. Paidós

<sup>21</sup> Adolfo Vásquez Rocca: "Lógica paraconsistente, mundos posibles, y ficciones narrativas; la ficción como campo de proyección de la experiencia", [en línea], en: *A Parte Rei*, Revista de Filosofía, número 37, enero de 2005, p. 16.

Según Vásquez Rocca, un artista no copia la realidad, sino que crea una nueva, no representa el mundo real, sino que crea un mundo paralelo. Esta hipótesis tiene una alta relación con la teoría de la lógica modal, que, según Claramonte, puede aplicarse al campo artístico.

La lógica modal enuncia que una fórmula es cierta o falsa dependiendo de la manera en que dicha fórmula es interpretada. Así, el concepto de *mundos posibles* se utiliza en la lógica modal para pensar en universos alternativos definidos en términos de variaciones a partir del universo presente<sup>22</sup>. Bajo esta lógica, no existe simplemente una única Historia posible para el universo, sino una colección de historias posiblemente reales, como en la paradoja del gato de Schrödinger.

La apuesta de Claramonte es considerar a las prácticas y materiales artísticos como otros tantos “modos de relación” que funcionarán como otros tantos rasgos de nuestra forma de relacionarnos en nuestro dominio de existencia<sup>23</sup>. Para este autor, la clave de articulación y despliegue de lo estético no se halla ni en el objeto ni en el sujeto, sino en la relación en que ambos se coproducen, en el contexto vital, situacional si se prefiere, que se produce y es productivo en las prácticas artísticas y las experiencias estéticas<sup>24</sup>.

Desde esta perspectiva teórica la relación arte-diseño se reconfigura aunándose en un fin efectivo de construcción de mundos, eliminando lo prejuicios planteados.

## Conclusión

El presente nos encuentra paradójicamente con un arsenal transformaciones que llegan a modificar los conceptos mismos de sujeto, sociedad, realidad, pero insertas en un sistema de producción capitalista puro y duro que tiene en crisis el sustento ilustrado que contribuyó a su desarrollo, pero que al no encontrar un sustituto que le de nuevo impulso de sentido, se sostiene a fuerza de inercia y pura instrumentalidad.

El nuevo arsenal de transformaciones tiene un sostén clave en un proceso de transformación tecno-científica con alto grado de innovación. Por otro lado, el escenario global requiere de readecuaciones innovadoras para con el entorno natural y social.

Definir los campos de pertinencia y desarrollo disciplinar ya no dependen de paradigmas pre-establecidos como se dio en el marco del desarrollo moderno-ilustrado sino de la acción política que direcciona el sentido del conocimiento y con él el de los estatutos disciplinares.

Devolver a la acción política la posibilidad de construir mundo implica darse la posibilidad de transformarlo. El sentido que se le da al marco disciplinar del arte y el diseño como ámbitos de producción creativa, en ámbitos específicos, teniendo en cuenta contexto y situación, es parte de esa acción política.

---

<sup>22</sup> Cfr. Peñas Albas Muñoz Gómez & Carmen Galán Lozano: “Lógica modal”, [en línea], en: *Epistemowikia*, Revista de Divulgación del Saber, Año VI, volumen 5, número 2, abril - junio de 2011.

<sup>23</sup> Cfr. Jordi Claramonte: “Teoría de sistemas y Estética Modal”, 06 de enero de 2009; p. 1.

<sup>24</sup> Cfr. Jordi Claramonte: “Modos de organización - Modos de relación”, 27 de mayo de 2009; p. 1.

## Bibliografía

BUCK-MORSS, Susan: (1981) *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

BÜRGER, Peter: "Aporías de la estética moderna", en: *Nueva Sociedad*, número 116, [en línea], <[http://www.nuso.org/upload/articulos/2057\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2057_1.pdf)>, [julio de 2011].

CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi: "Del arte de concepto al arte de contexto" [en línea] <<http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>>, [febrero de 2011].

-----: "Teoría de sistemas y Estética Modal", [en línea], <<http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:23134&dsID=teoriadesistemas.pdf>>, [julio de 2011].

-----: "John Dewey en la estética contemporánea: Arte, experiencia y estructuras autopoieticas", [en línea] <<http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:23179>>, [julio de 2011]

-----: "Modos de organización - Modos de relación", [en línea] <[http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:23278&dsID=modos\\_de\\_organizacion.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:23278&dsID=modos_de_organizacion.pdf)>, [julio de 2011].

CORREA, María Eugenia: "El diseño como producción cultural: aportes de los diseñadores independientes de la ciudad de Buenos Aires a la construcción estética de la vida cotidiana", en Revista *Question*, volumen 1, nº 23, 2009.

CRISPIANI, Alejandro: "Las teorías del buen diseño en la Argentina - Del arte concreto al Diseño para la periferia", [en línea], <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf>>, [julio de 2011].

DANTO, Arthur: (1981) *La transfiguración del lugar común - Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

DORIA, Sergi: "Entrevista con Andreas Huyssen", [en línea] <<http://www.barcelonametropolis.cat/es/page.asp?id=22&ui=315>>, [julio de 2011].

GREENBERG, Clement: (1939) "Vanguardia y Kitsch", en: *Arte y Cultura* (1961) Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

HABERMAS, Jürgen: (1985) *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz, 2008.

HUYSEN, Andreas: (1986) *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

MALDONADO, Tomás: (2004) *¿Es la arquitectura un texto?*, Buenos Aires, Infinito.

MICHAUD, Yves: (2003) *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007.

MUÑOZ GÓMEZ, Peñas Albas & GALÁN LOZANO, Carmen: "Lógica modal", [en línea], <[http://campusvirtual.unex.es/cal/epistemowikia/index.php?title=L%C3%B3gica\\_modal\\_%28Versi%C3%B3n\\_1%29](http://campusvirtual.unex.es/cal/epistemowikia/index.php?title=L%C3%B3gica_modal_%28Versi%C3%B3n_1%29)>, [julio de 2011].

ROMERO, Alicia; GIMÉNEZ, Marcelo & SENAR, Pedro: “Las metáforas de la forma y del formar”, [en línea] <[www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/2005-l%20CIDIAP.doc](http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/2005-l%20CIDIAP.doc)>, [julio de 2011].

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: “Lógica paraconsistente, mundos posibles, y ficciones narrativas; la ficción como campo de proyección de la experiencia”, [en línea], <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez38.pdf>>, [julio de 2011].