

caiana

Verónica Devalle
FADU-UBA, Argentina

Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión
en arquitectura y diseño

Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño

Verónica Devalle
FADU-UBA, Argentina

En una red, como las que sostiene las historias de los espías, los nudos son interdependientes pero móviles. A diferencia del paño o de la tela, en ella los vacíos son dominantes. Una red es flexible porque debe adaptarse a las formas terceras. Una red es lo opuesto a un bloque.¹

En los últimos años, se produjo un importante caudal de investigaciones sobre arte abstracto, arquitectura moderna y diseño que permitieron dar cuenta del singular proceso de constitución de los diseños como disciplinas modernas en América Latina. La mayoría de estos trabajos se detienen en el período de entre guerras y en la inmediata posguerra y en ese lapso indagan el modo en que las vanguardias latinoamericanas –incluyendo a la arquitectura moderna– se apropiaron, relevaron activamente y renovaron los lenguajes que habían desarrollado las vanguardias europeas veinte años antes.² Según señalan los trabajos citados, en particular la luminosa investigación de María Amalia García, este fenómeno es singularmente llamativo en Brasil, Argentina y Venezuela donde a mediados de los años cincuenta el arte abstracto cobró una relevancia inédita al punto de devenir el lenguaje estético de la modernidad latinoamericana.³ Una de las novedades que estos estudios aportan es el acercamiento a la circulación de ideas sobre arte, arquitectura y ciudad a través de las publicaciones, específicamente en periódicos, catálogos, manifiestos y revistas, con el propósito de analizar cómo fueron leídas las vanguardias

europeas en el mapa cultural latinoamericano.⁴ En la mayoría de los casos se trata de un corpus configurado por ideas impresas que permitió reconstruir las ideologías libertarias que solían asociarse a las vanguardias e indagar el papel que cumplieron en el escenario regional.⁵ La relación entre ideologías libertarias y un nuevo repertorio de objetos cotidianos basados en el lenguaje de la abstracción y búsqueda de la funcionalidad marca, desde la perspectiva de este trabajo, el surgimiento del diseño como una nueva geografía de conceptos y de novedosas prácticas de producción de imágenes y objetos, particularmente en Chile, Brasil y Argentina.⁶

Hechas esas necesarias aclaraciones, el interés de este artículo es detenerse en una iniciativa relevante para comprender las características que asume la enseñanza de los diseños en la Argentina. Se trata de la asignatura “Visión” de la carrera de arquitectura –inaugurada por la Universidad Nacional del Litoral en 1956– y el entramado conceptual sobre la que se proyectó. En ese sentido el término “visión” remite a un universo semántico donde también se inscribieron los proyectos de la revista *nueva visión* y de la editorial homónima.

Ahora bien, ¿por qué ir hasta allí? ¿Por qué remontarse a la enseñanza de la arquitectura durante los años cincuenta? Resulta particularmente productivo tomar aquí la metáfora de la “red” que Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca acuñaron para explicar las características del grupo de vanguardia arquitectónica *Austral*.⁷ La cita del inicio ofrece la pista para comprender aquello que se quiere señalar. Para decirlo brevemente, la figura remite a una serie de vínculos que se entraman y, al hacerlo, desdibujan la referencia a un centro y a una periferia. Las conexiones son múltiples y diversas y escapan necesariamente a los límites geográficos del país y de la región. En el caso a abordar, la red Visión conectó a un conjunto de actores, instituciones y proyectos sobre los que luego se construyó la primera formulación teórica del diseño y las primeras carreras universitarias de diseño industrial y gráfico del país. Entender el funcionamiento de la red permite también comprender cómo en Argentina se desplegó una definición de diseño en línea con los trabajos del grupo suizo *Allianz* y con el planteo billiano de la Buena Forma. No deja de ser sumamente interesante comprobar que los actores se fueron repitiendo, no obstante

lo cual, con el crecimiento reticular y la ampliación de sucesivas conexiones, se fueron sumando otros personajes, diferentes instituciones y nuevas geografías. Y los nodos de actividad también se fueron desplazando.

En términos espaciales, y ya a nivel regional, la trama unía ciudades como Rosario, Buenos Aires, Mendoza y Tucumán con San Pablo y Río de Janeiro. En ellas existía una importante actividad de artistas, críticos de arte y arquitectos.⁸ En cuanto a las relaciones con Europa, durante los años cincuenta se habían consolidado los vínculos con los artistas concretos suizos y alemanes, y con los urbanistas y arquitectos modernos italianos. Paralelamente, desde Argentina también se habían comenzado a tejer vínculos con algunas escuelas de diseño de EE.UU. en particular con el *Chicago Institute of Design*, como probable consecuencia de la estancia de estudio del arquitecto Juan Manuel Borthagaray durante 1954-1955.

En lo referido a los actores, y haciendo ahora foco en la Argentina, se pueden señalar trayectorias individuales y grupales. Es el caso de las figuras de Amancio Williams –referente de la arquitectura moderna en Argentina– y de Tomás Maldonado, como también del Grupo Organización de Arquitectura Moderna (OAM), fundado en 1948 e integrado por figuras pioneras del diseño en el país. Particularmente, Gerardo Clusellas, Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Carmen Córdova y Jorge Grisetti se destacaron, además de como proyectistas, por su trabajo como editores y difusores del diseño en las revistas y editoriales que contribuyeron a fundar y en las que participaron activamente. Posteriormente cumplieron un rol destacado en las carreras universitarias de diseño.⁹ A ellos hay que sumar la presencia de intelectuales¹⁰ como César Jannello, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Gastón Breyer, y la singular figura de Carlos Méndez Mosquera, considerado –desde este trabajo– el principal editor del diseño en Argentina y uno de los más importantes editores del diseño y de la arquitectura moderna en el universo hispanoparlante.¹¹

Desde mediados de los años cuarenta y hasta casi fines de los años cincuenta se pusieron en marcha una serie de proyectos no necesariamente exitosos pero que permitieron

expandir y consolidar la red Visión en tanto plataforma conceptual del diseño. La red operó en varios sentidos, fue un trampolín para la apertura de estudios profesionales de arquitectura y diseño modernos dispuestos a equipar los edificios proyectados bajo el canon de la arquitectura moderna y, a la vez, albergó importantes proyectos educativos y editoriales, en su búsqueda por desplegar la educación en diseño considerada una suerte de pedagogía para la sociedad toda.

Del conjunto de iniciativas se destacan tres en particular: la revista *nueva visión*, la editorial homónima y la asignatura “Visión” de las carreras de arquitectura de la Universidad del Litoral y de la Universidad de Buenos Aires. Para poder analizar en detalle a esta última, dado que es nuestro objeto de indagación, es necesario reponer las características de las otras iniciativas con las que construye un mapa de referencias. Dicho de otra forma: en términos de una construcción conceptual de los diseños en la Argentina, resulta esclarecedor leer la asignatura “Visión” en sintonía con la revista *nueva visión* y la editorial Nueva Visión.

Nueva Visión: revista y editorial

La revista *nueva visión*, fue fundada por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos Méndez Mosquera y se editó entre 1951 y 1957. A pesar del corto período de su aparición y de su irregular frecuencia, logró producir nueve números que dan cuenta de una serie de acontecimientos fundamentales en relación al diseño a nivel nacional e internacional. Desde el primer número la presencia billiana marca el derrotero de la publicación e inscribe el programa editorial como una suerte de vértice en el cono sur del proyecto internacional de síntesis de las artes que en Europa se había desplegado desde las vanguardias constructivas en adelante. Promediando los años cincuenta la revista ya asignaba mayor espacio a la obra de artistas y arquitectos locales y destinaba un segmento importante a los nuevos proyectos pedagógicos y editoriales vinculados a la cultura visual, entre ellos la creación de la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de Ulm, los cursos impartidos en el *Museo de Arte de São Paulo* (MASP), las novedades editoriales que los mismos integrantes escribían o traducían¹² y los primeros libros de la editorial Nueva Visión.

En el corto lapso de su aparición *nueva visión* instaló, además del concepto de diseño, el de *cultura visual* entendido como un campo donde inscribir las manifestaciones artísticas modernas, el diseño (industrial) y la arquitectura moderna. Se trató, en parte, de la actualización a nivel local del trabajo de escuelas como Bauhaus, el *Chicago Institute of Design*, las obras de arquitectos como Wright, Aalto, Nervi, Zevi, Gropius; artistas como Mondrian, Bill, Kandinsky, Moholy-Nagy conjuntamente con la difusión de los pioneros modernistas en el Río de la Plata –Bonet, Ferrari Hardoy, Williams y Casares– y los artistas concretos locales –Maldonado, Hlito, Bayley y Prati, entre otros–. No obstante lo cual, el vincular editorialmente temáticas que hasta aquel momento reconocían referentes institucionales diferenciados (las artes y las instituciones de su consagración, la arquitectura y los órganos profesionales, la fabricación de objetos cotidianos y sus productores) permitió pensar que la exploración sobre invariantes disciplinarias era posible y necesaria. De ahí que la *cultura visual* fue, además del subtítulo de la publicación, un programa a seguir y, centralmente, un campo a definir.

Es en ese sentido que puede afirmarse que la editorial Nueva Visión es la continuadora natural de la revista homónima. En el caso de la editorial, el proyecto y la implementación corrieron por cuenta de Jorge Grisetti, otro integrante de OAM y también miembro editorial de la revista. Las referencias circulares a los mismos autores, proyectistas y conceptos son abrumadoras. El primer libro, editado en 1954, lleva por título *Max Bill* y su autor es Tomás Maldonado. En los primeros años se publicaron libros que se transformarían en referencias clásicas sobre arquitectura, arte y diseño, tal el caso de los textos de Giulio Argan, Bruno Zevi, Reyner Banham, Enrico Tedeschi, Max Bense, Henry van de Velde, Wilhelm Worringer, Lewis Mumford, entre otros.

Las ediciones de Nueva Visión fueron, sin lugar a dudas, las encargadas de difundir el pensamiento sobre arte y arquitectura moderna en el mundo de habla hispana a través de la producción, traducción –en algunos casos– y distribución en América Latina e, incluso, en la España franquista. Para los años cincuenta y sesenta los libros de la editorial formaban parte de las bibliotecas de universidades, escuelas de

arquitectura y diseño, y los anaqueles de críticos, coleccionistas y galeristas en ciudades como México, Caracas, Santiago de Chile, Montevideo, Barcelona, Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán y Buenos Aires.¹³

El universo tejido alrededor del término *visión* comenzó a construir las categorías que luego anidarían en una apuesta integral por el diseño.¹⁴ Lo interesante del caso es que tratándose de una renovación del pensamiento arquitectónico, escapaba de la estricta referencia a la labor profesional para proyectarse hacia la enseñanza, la teorización y la difusión de un pensamiento moderno que, vía la arquitectura, problematizaba el espacio y los sistemas gráficos y objetuales de representación.

Habiendo repasado las características generales de ambas empresas editoriales se abordará a continuación la singular apuesta de la materia “Visión” en los planes de estudio de la enseñanza de la arquitectura moderna en Argentina.

La materia “Visión” en la enseñanza de la arquitectura

Al poco tiempo del derrocamiento del gobierno de Perón (1955), se inicia un proceso de reformas en las universidades nacionales en Argentina. En ese período, también conocido como *Edad de Oro de la universidad* (1956-1966)¹⁵ se crearon varias carreras y se reformaron prácticamente todos los contenidos curriculares de las carreras tradicionales. De este modo, una nueva generación de arquitectos jóvenes accedió –vía concursos– a la actividad docente y participó en la creación de nuevas estructuras didácticas y de nuevas materias en los planes de estudio.¹⁶ Así, Jorge Ferrari Hardoy fue llamado para la reorganización de la Escuela de Rosario y allí conformó un plantel docente integrado por Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Enrique Hardoy, Alfredo Ibarlucía, Carlos Méndez Mosquera, entre otros. El equipo llegó a la universidad con ideas novedosas como impulsar los talleres verticales y reformular el área de Representación Arquitectónica. Los talleres constituyeron la novedad en metodología de enseñanza de la disciplina. Efectivamente, habían sido “descubiertos” hacía poco en Montevideo (1952) y desde un principio se había

pensado en su puesta en marcha en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

En lo referente a la implementación de un nuevo tipo de enseñanza, los talleres fueron pensados como articulación del conocimiento teórico con la realidad, incluyendo temas comunitarios, el trabajo de campo y el intercambio con alumnos. La designación de un responsable por nivel y un jefe de todos los niveles, desarmaba feudos de comprensión de la práctica, al instituir tendencias de comprensión del hecho arquitectónico encabezadas por titulares y llevadas a la práctica por los jefes de cada nivel.

Lo cual implicaba aceptar que hubiera distintas concepciones de la arquitectura; por lo tanto si uno se inscribía en un taller aunque pudiera cambiar el recorrido en ese taller, implicaba aceptar o desarrollar, reconocer una concepción de la Arquitectura, y en otros talleres ver otro tipo de concepciones. Por lo tanto no era sólo una cuestión pedagógica, sino que la disciplina no admitía una sola arquitectura básica, una sola interpretación, sino que existían varias. A mí me parece que esto es muy bueno, es muy loable porque toda disciplina necesita tener ese tipo de curso de corriente, donde se enfrentan (visiones) que son –de alguna manera– no homologables.¹⁷

El mismo espíritu de integración fue el que dio impulso a la transformación del sistema de enseñanza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la UBA a partir de 1957 cuando fue designado como decano Alfredo Casares con el voto de los tres claustros. La experiencia rosarina había sido fecunda no sólo en cuanto a la organización en talleres sino y fundamentalmente en la introducción de un sistema de departamentos que permitía redefinir la arquitectura a la luz de sus principales problemáticas. De este modo surgieron el Departamento de Composición, Historia, Técnicas y Visión. Esta última área había sido creada un año antes por Alberto Le Pera en Rosario e impartida por Gastón Breyer, Carlos Méndez Mosquera, Rafael Onetto y el mismo Le Pera. Aunque no caben dudas de que Rosario fue la referencia más inmediata de las transformaciones operadas en la FAU que llevaron a la creación del área de Visión, existen

diferencias de interpretación sobre las influencias y orígenes del área.

Ocurrió una cosa que después fue un poco debatida por esas cosas, que existe una cierta antipatía contra Buenos Aires. Pero, en verdad, fue la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la UBA la que tomó la iniciativa y fuimos nosotros los que la impulsamos. Por ejemplo, yo fui a Rosario y allí creamos el Instituto de Diseño que se llamó Instituto de Visión. (Pero antes) cuando viene Prebisch acá¹⁸ lo llama a Le Pera para reorganizar la Facultad, y Le Pera me llama a mí y nosotros fundamos el Departamento de Visión [...] que lo fundó Le Pera y le dio el nombre él. Esta palabra la trajo Le Pera porque él leía mucho el famoso libro *Vision in motion* de Moholy-Nagy.

Inmediatamente, Le Pera y yo llamamos a una serie de arquitectos jóvenes: Jannello, Onetto, Coire, etc. Y se armaron cuatro departamentos. El Departamento de Composición donde estaban Coire y Casares. El Departamento de Visión donde estaba Jannello, Le Pera, Onetto, Rotzait, yo. El Departamento de Historia y el Departamento de Técnicas.¹⁹

Esta disputa es producto de la importancia que el área asume retrospectivamente. En efecto, “Visión” merece una atención especial en la medida en que resulta ser el territorio donde por primera vez en el ámbito académico en Argentina se empieza a considerar la forma no desde un punto de vista artístico, sino más bien técnico y científico y, simultáneamente, se la vincula con saberes recientemente incorporados en la reformulación de la enseñanza arquitectónica, tal el caso de las matemáticas, la psicología, la teoría de sistemas y la semiología. En esta tarea, el desempeño de profesores como Le Pera, Jannello y Breyer fue fundamental.

“Visión” analizada por los principales actores

La historia de la Facultad es la relación de fluctuaciones permanentes, no siempre serias ni responsables. De todos modos ello señala que la Facultad y nosotros estamos vivos. Un brevísimos inventario cronológico evidencia esa realidad fluctuante, caprichosa y tozuda a la vez.

Un primer momento: a principio de siglo, una Escuela de Arquitectura instalada y englobada en una Facultad de Ingeniería; fuertemente entronizado el cálculo y la obra civil. Un segundo momento: década del cuarenta, asumida la independencia, la Facultad de Arquitectura tiene decidida mirada a las *Beaux Arts*, esteticismo aristocrático y profesionalismo. Un tercer momento: del 56 al 66. La Facultad goza de una primavera con juventud, euforia ciudadana, pero también con rigor, severidad, conciencia y realismo.

El Rector Risieri Frondizi, se nos acerca solícito y nosotros nos acercamos solícitos a la seriedad epistemológica...

Sadovsky, Weimberg, Klimovsky, Rolando García y Mario Bunge... La Facultad entra en acción en manos de importantes figuras... Coire, Casares, Curcio, Wladimiro Acosta, Moro, Pando, Jannello, Onetto, Repossini, Crivelli... y en nuestro Departamento de Visión la emblemática figura de Alberto Le Pera. En el lapso de diez años se replantea, a partir de cero, la facultad que será racional, sensible, científica y humanista. Se empieza a hablar de diseño, dentro del aura casi mágica de la Bauhaus, Moholy Nagy, Klee, Gropius, Van der Rohe, "Le Corbu", Meyer... una estética experimental.²⁰

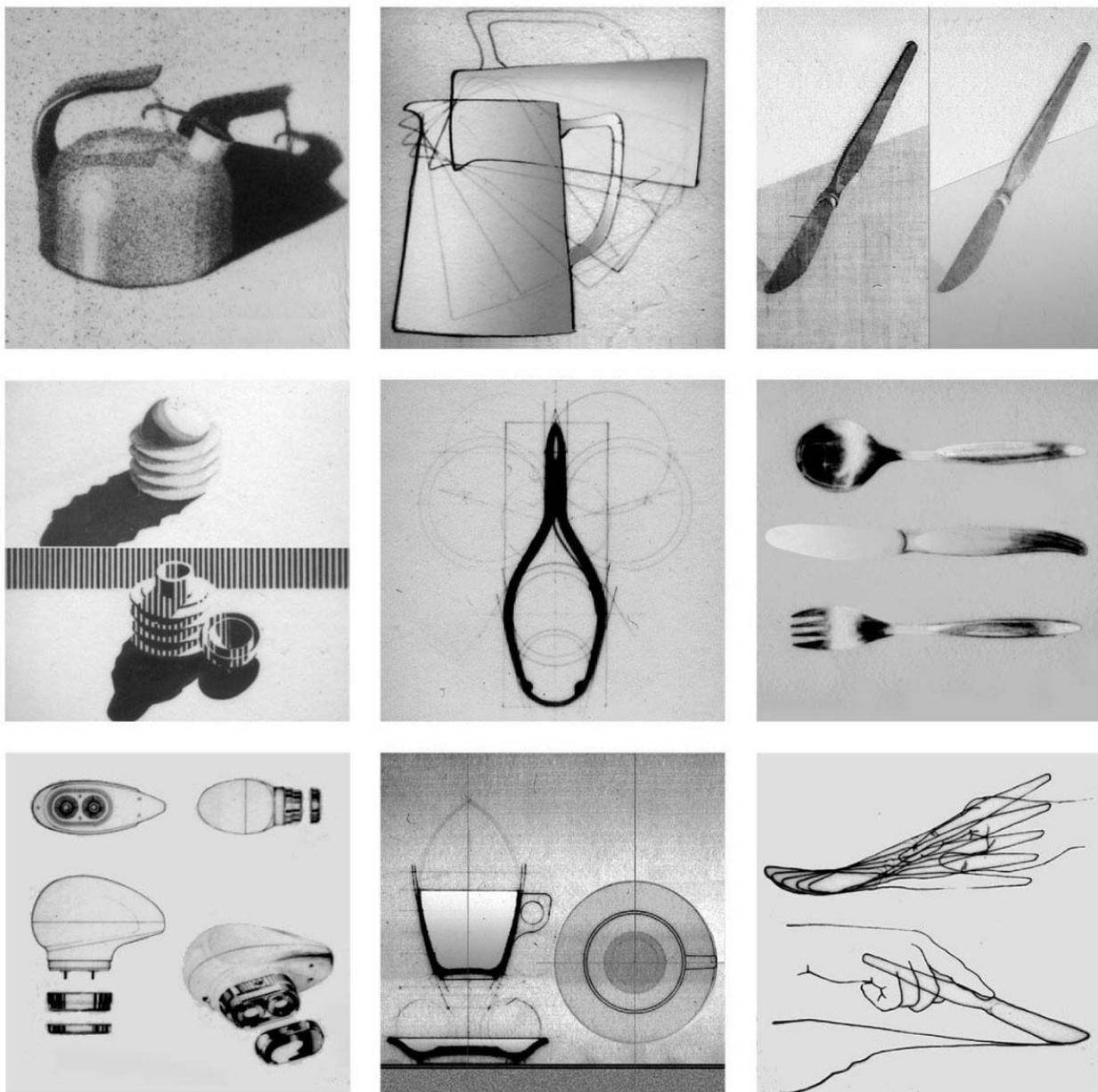


Fig. 1 Arnoldo Gaité, ejercicios materia Visión, cátedra Méndez Mosquera, fotografía, 1959. Archivo Arnoldo Gaité, Buenos Aires.

“Visión” era un laboratorio donde confluía la metodología Bauhaus, con su particular espíritu de revalorización de la técnica y el artesanado, conjuntamente con lo que simultáneamente estaba sucediendo en Ulm. Pero lo que marcó definitivamente el recorrido de la asignatura fueron las enseñanzas de Moholy-Nagy que rebasaban ampliamente los postulados de la disciplina para instalarse en aquello que Max Bill precisamente había estado explorando hasta hacía poco: la fusión de las artes, la búsqueda de invariantes universales en el trabajo sobre la forma. De esta manera, *Nueva Visión y Buena Forma*, resultaron ser conceptos que fueron anudados por tercera vez –luego del proyecto de la editorial y la revista *nueva visión*– en el programa de “Visión”.

Atrás quedaban las materias que conformaban el área de Representación, en particular: “Dibujo”, “Geometría Descriptiva”, “Plástica”, “Acuarelado” y “Sombras”. “Visión” buscaba ser la superación de todas ellas en una reformulación que permitía quebrar el concepto mismo de representación e instituir el concepto de presentación. La posibilidad de ver y no de componer o representar traía ecos de los planteos constructivistas sobre la forma como así también de la poética formalista. Ver, en otras palabras, era asignar entidad a partir del reconocimiento de un campo de visión. Era, en términos artísticos, terminar de liquidar la idea de mimesis entre objeto y naturaleza, y en los términos arquitectónicos analizar estructuras, descomponer elementos, trazar relaciones, establecer simetrías y proporciones. Experimentación lúdica que abría paso a la prefiguración de lo nuevo. Quizás por ello para Arnoldo Gaité la materia “Visión” fue “la encargada de formular el lenguaje del futuro, siempre con esa idea de que el hecho arquitectónico era una forma privilegiada de cambiar el mundo. Así lo creíamos nosotros”.²¹ Concluía de algún modo el ciclo que, tras haber desarmado la equivalencia entre arte y expresión, diera comienzo a una concepción de la producción vinculada al despliegue de la racionalidad. Concepción de probable raíz neoplasticista absolutamente presente en el segundo período de Bauhaus, el concretismo y los postulados billianos sobre la forma como un acontecimiento de síntesis.²² (Fig. 1)

Breyer, Jannello y Onetto son los que tiene más clara la noción, la idea, la renovación, y especialmente en los cursos superiores tercero y cuarto de Visión, donde ya se supone que el nivel instrumental ya estaba dado, hay un fuerte impulso para que esto funcione como la base estructural del diseño, que algunos llamaban Diseño Básico o Fundamentos del Diseño. Y ya desde ese momento la idea del diseño, estaba por analogía con la creencia de la Bauhaus, y se entendía que excedía el campo de la arquitectura. Aunque cuando la facultad fuera (sólo) de arquitectura –no había enseñanza de otras carreras– (aún así) la concepción era que había una noción de diseño que cubría otras experiencias, no sólo la de arquitectura. Así fue que mucha gente que surgía en aquella época fueron los primeros diseñadores gráficos, los primeros diseñadores industriales.²³ (Fig. 2)

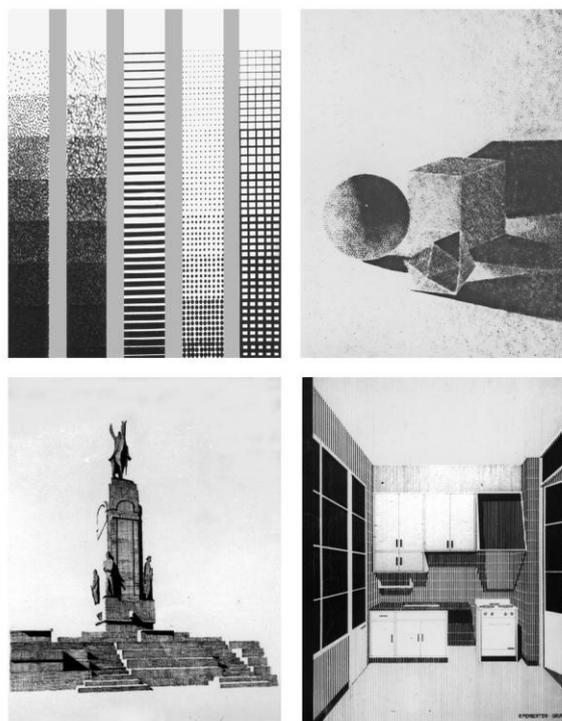


Fig. 2 Arnoldo Gaité, *ejercicios materia Visión, cátedra Méndez Mosquera, fotografía, 1959*. Archivo Arnoldo Gaité, Buenos Aires.

En estos mismos años, al calor del debate sobre el “ser” de la arquitectura y recordando que los viejos maestros de “composición a la francesa” al decir de Breyer, se habían apropiado del concepto de arte en virtud de su enfrentamiento con los ingenieros, los nuevos profesores se verían ante una encrucijada capital para la

arquitectura y extensivamente para los diseños. El dilema era, sin renunciar al componente técnico y cientificista, asumir un posicionamiento que desechara las categorías artísticas idealistas y, en particular, las expresionistas. La trama de las equivalencias parecía comenzar a ordenarse. De un lado quedaban el arte, la creación, lo subjetivo, la forma expresiva, y del otro, la técnica, la ciencia, la percepción, la forma racional, la buena forma, estas últimas asumidas como constitutivas del hecho arquitectónico. El recorrido era similar al de la revista *nueva visión*. Se pasaba de un problema conceptual sobre el arte al establecimiento de una nueva metodología de ejercicio para la arquitectura y el incipiente dominio de los diseños. Pero:

El proyecto trajo miedo, fue y sigue siendo un proyecto fantástico. Como todo proyecto en parte se cumplió y en parte dejó un sector sin ejecución... como toda utopía, siempre tiene un segmento que no se cumple, sino no sería una utopía... y se lo califica como tal. En este proyecto uno puede todavía seguir montándose.²⁴

¿A qué se temía? Probablemente a aquello que constituía la principal fortaleza del área: la disolución del espacio arquitectónico y del dominio de la arquitectura. Para quienes pensaban en términos de consolidación de la disciplina, “Visión” representaba un nuevo (y confuso) fundamento de la arquitectura, para quienes pensaban el área como una zona de problemas interrelacionados, significaba la apertura a un universo mayor de inquietudes sobre las formas que rebasaban la comprensión arquitectónica y que constituyeron, retrospectivamente, el origen de asignaturas como Morfología.

A “Visión” se le hizo un cuestionamiento que es el mismo que se le sigue haciendo a Morfología... es experimentalista, demasiado teórica, demasiado analítica, poco profesionalista, poco útil... tal vez distorsionadora de la visión ortodoxa. Entonces ya a fines de los años 60 y luego de la Noche de los Bastones Largos, a “Visión” se le cambia de nombre, y cambia de contenido y de carga horaria. En esa época, hacen erupción las metodologías de diseño, con Alexander y demás... entonces la

palabra diseño cobra importancia, bajo esa lógica de una metodología más bien analítica, rigurosa casi algorítmica en algunos casos.²⁵

En este cambio triunfó el área profesionalista de comprensión de la arquitectura. Se impuso así una perspectiva más operativa que desarmó el nivel conceptual que tenía el área. Particularmente, no sólo se sustituyó el nombre por “Introducción a los elementos del diseño”, sino que al hacerlo se tendió a considerar que los contenidos debían ser aplicables en sentido práctico y directo. Terminado el ciclo experimental de “Visión” quedaron atrás las influencias de Moholy-Nagy, el constructivismo y la problemática de los condicionantes de la percepción.

Puede entonces considerarse a “Visión” como una asignatura fundacional en la medida en que propuso el desarrollo de una teoría de la forma no sujeta a los parámetros clásicos de la composición arquitectónica, sino a la teoría del *Buen Diseño*. Buena forma y *Buen Diseño*, equivalentes entre sí, se encontraban íntimamente vinculados a la arquitectura moderna. A “Visión” le tocaba proveer el arsenal de instrumentos para la reformulación arquitectónica. De hecho, para 1959, el arquitecto Gaité recordaba las bases conceptuales de la materia en su propuesta pedagógica para el concurso en el participaba dentro de la cátedra Méndez Mosquera. (**Fig. 3**)

La arquitectura procura la construcción de espacios habitables por el hombre. La habitabilidad, en su sentido más directo, está definida por determinantes de orden biológico inmediato susceptibles de ser estudiados por la técnica: adecuada temperatura, aireación, asoleamiento, etcétera. [...] Pero el espacio habitable se realiza a través del uso de las formas. Las formas son captadas fundamentalmente por la visión, y ésta, concebida según los últimos conocimientos, trasciende los límites ponderables en los términos de las ciencias biológicas. Porque entra en el campo psicológico. De ahí, que sea precisamente en la arquitectura donde resulta fundamental el aprovechamiento de esos conocimientos nuevos de las artes visuales, al hacer éstos posible la concepción de habitabilidad en un sentido mucho más amplio [...]

La enseñanza de visión, entraría, según estas consideraciones en terreno psicológico: no nebuloso, si de estudio personal, por acumulación de experiencia y desarrollo del poder de creación, y por ello peligroso, susceptible de arbitrariedades. Pero se ha llegado en cierta medida a crear las posibilidades de un nuevo lenguaje, y ya se vislumbra un ordenamiento de sus componentes. Y del hecho de poder introducir un orden en los problemas estéticos de la arquitectura se desprende la importancia de esta materia. La arbitrariedad puede ser prevenida dando al estudiante el conocimiento ordenado de los fenómenos visuales posibles de analizar objetivamente, tales como los de luz, color, escala, proporciones, de superficie y forma, etcétera. La simple acumulación de estos conceptos no puede erigirse en una serie de prescripciones fijas para hacer arquitectura, tarea con grandes ingredientes subjetivos como toda actividad donde entran en juego los valores plásticos. Con ellos solamente se pretende el echar los cimientos para llegar a la coherencia de expresión necesaria para hacer comprensibles por el hombre esos valores estéticos en los productos del diseño y la arquitectura; que diariamente lo envuelven, dentro de los cuales se mueve, que vive todas las horas sufriendo continuamente sus deficiencias o disfrutando de sus beneficios.

Lógico es entonces que para llegar al hombre común, dicha coherencia formal se logre entre los arquitectos. Se trata en última instancia de la búsqueda de reglas para medir las cualidades primarias de lo aún imponderable, con cuyas magnitudes como base se pueda comenzar el diálogo en los términos de la visión. Para ello, se deberá acrecentar continuamente la parte de conciencia que posea la actividad estética. No se trata de la pretensión de convertir ésta en ciencia. Pero sí de usar todos los conocimientos científicos conducentes a enriquecer dicha actividad [...]

A la materia Visión le cabe entonces enfocar un doble aspecto: incorporar al alumno los elementos técnicos de expresión que generalmente carece por completo, y propender al desarrollo de su capacidad creadora sobre bases firmes. La enseñanza de los elementos del dibujo, los métodos de representación, diagramación, etcétera, tiene como meta el de ser incorporados como herramientas de trabajo de uso natural, para configurar el abecedarario que permita al alumno la posterior expresión clara de sus ideas arquitectónicas. El contacto con las leyes del diseño, objetivas en mayor o menor grado, es la base imprescindible para controlar su hacer creador [...]

Fig. 3 Arnoldo Gaité, *programa de la materia Visión, cátedra Méndez Mosquera*, fotografía, 1959. Archivo Arnoldo Gaité, Buenos Aires.

El programa de la materia “Visión” evidencia la preocupación por incorporar saberes científicos como base para la exploración perceptiva. Esto explica el significativo rol asignado a la teoría gestáltica y la temprana inclusión de aportes científicos como los trabajos de Rudolf Arnheim en particular *Art and Visual perception*. Paralelamente, y por impulso de César Jannello, se iniciaba una línea de investigación semiológica sobre la forma, con notables influencias en la posterior creación de la asignatura Morfología. Cabe destacar que detrás de estas transformaciones e incorporaciones seguía presente la inquietud por redefinir a la arquitectura dentro de un territorio mayor, científico pero no exacto ni técnico *strictu sensu*. De puertas adentro en la FAU de la UBA, el modelo Bauhaus llegaba a la enseñanza pero contando ahora con una clara tradición moderna donde la figura central –y a diferencia de lo ocurrido en la escuela alemana, bastante más versátil– era el programa para el hábitat. Así lo recuerda Carlos Méndez Mosquera:

Pregunta: ¿El paradigma de enseñanza de la Escuela de Ulm tuvo alguna influencia en la apertura de las carreras de diseño en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (FADU), en 1985? Es decir, es un lugar común afirmar que en esos momentos estaba flotando el paradigma de Bauhaus, cuando en realidad parece haberse tratado de algo distinto, quizás el modelo pedagógico de Ulm esté más cercano a la reforma que dio origen a las carreras de diseño en los ‘80 en la Universidad de Buenos Aires...

Méndez Mosquera: Bauhaus para nada. El paradigma de la Bauhaus ya no existía como modelo... El paradigma de la Bauhaus puede haber existido cuando hicimos la materia “Visión”. Eso significa hablar del 55 y del 56. Ahí, la palabra *visión* como la revista *nueva visión* están tomados del *New Vision*, que es un término totalmente moholyiano, bauhausiano. Ahí no hay ninguna duda de que eso fue así.

La Escuela de Ulm fue, digamos, una de las figuras, que quizás, en cierto aspecto puede haber influido en nuestra decisión de formar estas carreras. No nos olvidemos que el año anterior a la apertura de las carreras, en 1984, estuvo Maldonado una semana acá (en la FAU)²⁶, trabajando con nosotros y fue fundamental su opinión y su

experiencia, en el sentido de abrir hacia los diseños: diseño gráfico y diseño industrial. Esa era su idea... jamás estuvo imagen y sonido, jamás diseño de indumentaria y textil...

Pregunta: ¿Por qué no cuaja, en los años 60, la idea de incorporar carreras de diseño en la FAU?

Méndez Mosquera: Yo creo que nosotros todavía estábamos en otra. Porque la gran revolución educacional de los 60 en nuestra facultad son los talleres verticales, importados del Uruguay. Ya en los 50 se venía produciendo un cambio general: la incorporación de nuevas materias, el sacar enfoques tradicionales e incluir enfoques distintos como fue la materia “Visión”, otro sentido de la Historia, de la Tecnología, y todo eso estaba muy concentrado en la arquitectura. A mí, por ejemplo me interesaban mucho los nuevos enfoques y daba clases de tipografía y de diseño gráfico en “Visión”, pero como una herramienta del arquitecto, como una parte útil para la incorporación de la identidad corporativa en la arquitectura. Esta era la problemática que yo personalmente vivía, y no veía, digamos, con mucha claridad la formación... Recién en el año 64, el 65 hacemos el *Primer Documento* para crear una carrera de diseño industrial y diseño gráfico, casi al final, pero no al principio. Lo que pasa es que al principio teníamos muchos problemas con rehacer la enseñanza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU, UBA).²⁷

“Visión” dejó de tener ese nombre en Buenos Aires; en otros lados no, por ejemplo yo era profesor en La Plata en la Facultad de Bellas Artes, que tenía un Departamento de Diseño que tenía las dos carreras: diseño industrial y lo que se llamaba diseño de comunicación visual, que sería diseño gráfico. “Visión” era una de las materias comunes a las dos carreras, y ahí se siguió llamando “Visión”, no sé si todavía no se sigue llamando “Visión”.

Generalmente el nombre “Visión” cayó en las facultades de arquitectura, en otras se usó el nombre de “Comunicación”, y en Rosario se usó el nombre –también muy instrumental– de “Implementación”.²⁸

El modo en que “Visión” se expandió hacia las carreras de diseño –una vez que éstas se crearon para fines de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta– da luces sobre cómo y *a posteriori* se gestó el área de Morfología como heredera natural de “Visión”. Un proceso que, con sus matices, se desarrolló en las facultades de diseño de la Argentina, en particular en la Universidad del Litoral, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Cuyo. Particularmente Cuyo, y por ser concebida por César Jannello, consagró desde un comienzo a “Visión” como materia rectora tanto de la enseñanza de la arquitectura como de los pioneros diseños en el continente.

Notas:

¹ Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurka, *La red austral*, Buenos Aires, Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 17.

² Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina-Chile, 1940-1970*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.

³ María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

⁴ Federico Deambrosis, *Nuevas visiones*, Buenos Aires, Infinito, 2011; Verónica Devalle, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

⁵ Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años '40*, Buenos Aires, Biblos, 2015.

⁶ Patricia Amorim, *Cruzadas editorias no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das artes, nueva visión e Summa (1950-1969)*, Tesis, Universidad de San Pablo, 2015; Zoy Anastassakis, *Triunfos e impasses, Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*, Río de Janeiro, Coed. FAPERJ, 2014; Ana Luiza Nobre, “Ulm-Rio: questões de projeto”, en *Encontro Nacional de pesquisa e posgraduacao em arquitetura e urbanismo*, Río de Janeiro, diciembre 2010.

⁷ Liernur y Pschepiurka, *op. cit.*

⁸ Cabe destacar que en el concierto regional, Brasil se destacaba claramente por la escala y las dimensiones que venía cobrando su arquitectura moderna pero también por el impulso dado al arte concreto a partir de la organización de la Primera Bienal en San Pablo en 1951.

⁹ La primera carrera de diseño de la Argentina se fundó en la Universidad Nacional de Cuyo en 1958. Posteriormente se crearon las carreras de diseño industrial y diseño de comunicación visual en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La UBA recién crea las carreras de diseño industrial y diseño gráfico en 1985.

¹⁰ Para una caracterización de la figura del intelectual y su desempeño en la constitución de nuevas disciplinas puede consultarse: Federico Neiburg y Mariano Plotkin (comps.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹¹ Las características del mundo editorial del diseño en el continente permiten comprender en gran medida el modo de circulación de ideas y corrientes que, a través de libros y revistas, viajaron de sur a norte y cruzaron –en ambos sentidos– el océano Atlántico. Y también habilita una explicación sobre el perfil internacionista de la enseñanza de los diseños en América Latina como probable efecto de un anterior diálogo sobre arte y arquitectura moderna establecido con EEUU y Europa en el período de entreguerras.

¹² En el caso de libros editados originalmente en inglés, italiano o alemán.

¹³ Correspondencia de la autora con Gabriel Simón Sol, Alberto Sato, Anna Calvera.

¹⁴ En particular a partir de la creación de las diversas carreras de diseño industrial y gráfico de la Argentina.

¹⁵ Martín Marcos y María Caldenari, “Fundación y refundación de la FADU”, *Revista Contextos*, n° 1, Buenos Aires, octubre 1997.

¹⁶ Para este apartado y el siguiente cfr. Verónica Devalle, “La materia ‘Visión’ en la enseñanza de la Arquitectura en la Argentina”, *Estudios del hábitat*, vol. 13, n° 2, diciembre 2015, pp. 61-70.

¹⁷ Roberto Doberti. Entrevista realizada por la autora, junio 2004.

¹⁸ Referencia al decanato de Alberto Prebisch en la FAU, UBA, durante 1955-56.

¹⁹ Gastón Breyer. Entrevista realizada por la autora, diciembre 2003.

²⁰ Gastón Breyer, “La Arquitectónica... una propuesta de integración.” Conferencia, FADU, UBA, 23/09/2005 (cabe destacar que Gastón Breyer repasaba la historia de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Buenos Aires).

²¹ Arq. Arnoldo Gaité. Entrevista realizada por la autora, noviembre 2011.

²² Años más tarde implicaría la definición del diseño gráfico como un proceso de síntesis visual/conceptual.

²³ Roberto Doberti. Entrevista realizada por la autora, junio 2004.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Roberto Doberti. Entrevista realizada por la autora, junio 2004.

²⁶ Una vez creada las carreras de diseño en la UBA, en 1985, la FAU pasó a denominarse FADU.

²⁷ “Memorias de lo moderno”. Arq. Méndez Mosquera. Entrevista realizada por Alejandro Crispiani y la autora.

²⁸ Roberto Doberti. Entrevista realizada por la autora, junio 2004.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Devalle; Verónica; “Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño”. *En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 98-107.

URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=307&vol=12

Recibido: 27 de abril de 2018

Aceptado: 28 de mayo de 2018