

La materia "Visión" en la enseñanza de la Arquitectura en la Argentina

The subject "Vision" in Architecture teaching in Argentina

VERÓNICA DEVALLE*

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
vdevalle2005@gmail.com

Resumen

En el año 1951 en la Argentina una serie de acontecimientos vinculados al futuro de los diseños estaba en marcha. El arte concreto había construido una tradición donde las ideas de síntesis, simplicidad, belleza y verdad aparecen mancomunadas.

Ese relato, discurso basal en la construcción de los diseños como disciplinas por lo menos en la Argentina, encuentra un pilar en la revista *nueva visión*. El protagonismo de la revista ha eclipsado en parte el rol que también tuvieron asignaturas universitarias como la materia "Visión" (originalmente surgida en la Universidad del Litoral y luego llevada a la Universidad de Buenos Aires) en la construcción de un primer discurso sobre el diseño en nuestro país que supo articular el lenguaje de la arquitectura moderna con el arte moderno.

El propósito del artículo es analizar el modo en que la materia "Visión" sentó una considerable base conceptual para el futuro desarrollo de los diseños como disciplinas.

PALABRAS CLAVE: síntesis de las artes; materia "Visión"; enseñanza arquitectura, universidad, diseño

Abstract

During 1951 a series of events linked to the future of designs were developing in Argentina. Concrete art had built a tradition in which the ideas of synthesis, simplicity, beauty and truth were linked together. This approach, which was elemental in the construction of disciplines of design, at least in Argentina, finds its pillar in the *New Vision* magazine. The protagonism of this magazine has partly eclipsed the role played by university subjects such as "Vision" (which originally appeared in the University of Litoral and was later brought to the University of Buenos Aires) in the construction of a prime discourse on design in our country, which was able to articulate the language of modern architecture with modern art.

The purpose of this article is to analyse the way in which the subject "Vision" set a considerable conceptual base for the future development of designs as disciplines.

KEYWORDS: Synthesis of the arts; subject "Vision"; Architecture teaching; University; Design

FECHA DE ENVÍO: 29-12-2014 | FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-10-2015 | FECHA DE PUBLICACIÓN: DICIEMBRE-2015

ESTA OBRA ESTÁ BAJO LICENCIA: LICENCIA CREATIVE COMMONS ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-SIN DERIVAR 4.0 INTERNACIONAL



* Licenciada en Sociología (UBA). Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES, UNSAM, Argentina) Doctorado en Teoría e Historia de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Es Profesora de las materias "Comunicación" y "Diseño y Estudios Culturales" de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño de Indumentaria y Textil de la FADU, UBA. Es Investigadora Adjunta en el CONICET. Ha publicado los siguientes libros: *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948 – 1984)*, y co-editado con Leonor Arfuch *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*- Recientemente editó -junto a Rosa Chalko- el número 43 de la revista *Anales "Relatos del diseño"* del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU, UBA, donde dirige la Sección Estética.

Con la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU)¹ en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1947 y con efectivo inicio de actividades en 1948, se dio comienzo a un ciclo signado por una serie de profundos cambios que irán repercutiendo en el modo de ejercer la profesión del arquitecto, hasta aquel momento a caballo de la sujeción ingenieril y el refugio artístico.

Cabe recordar que esto se daba en un contexto internacional de grandes transformaciones. Hacia fines de los años '40 Europa comenzaba a procesar la traumática experiencia de la Segunda Guerra Mundial, adscribiendo al modelo del capitalismo industrialista de los EEUU, y generaba un imaginario del progreso conciliador de los intereses del sistema dominante. El tiempo de la lucha revolucionaria y de la disidencia había desaparecido y el desarrollo aparecía íntimamente vinculado al decurso de los estados nacionales y la conformación de bloques continentales.

El panorama internacional resultaba así permeable al intercambio económico y cultural. La apertura europea y norteamericana se dejaba sentir, como movimientos de ideas, reedición de viejos debates previos a la contienda internacional aún no clausurados, y surgimiento de un nuevo discurso crítico que venía a cuestionar el carácter liberador de la técnica *per se* como del progresismo vinculado a ésta última.

La suerte de Latinoamérica parecía encausarse en otro derrotero, pero no pasó mucho tiempo antes que tales transformaciones a nivel internacional se hicieran sentir con rigor en la Argentina, obligando a cambiar abruptamente la suerte de las planificaciones para el Estado y la Nación con las que el peronismo inauguró su primer período. Sobre este último aspecto el peronismo implementaba una política cultural particularmente irritante a los ojos de la tradición liberal iluminista, regente natural de las instituciones educativas. Los sectores encolumnados en el "progresismo" –tanto aquellos que nunca se reconocieron incluidos en este nove-

doso proyecto, como aquellos que se sintieron traicionados– comenzaron a elaborar argumentos de peso para limar la base de legitimidad del "régimen", viviendo la situación en los términos de una "dictadura" que parecía revelar su autoritarismo en el plano de la cultura y de la enseñanza.

En aquel clima, la creación de las Facultades de Arquitectura en la Argentina vino por un lado a resolver el pasaje del "arquitecto/artista" o "ingeniero/arquitecto" a su condición de profesional autónomo, pero por el otro, inscribió en las recientes instituciones todos los debates mencionados, extendiendo la conflictiva relación con el peronismo hacia el modo de comprensión de la Arquitectura. Esta situación, cruzada por los acontecimientos nacionales e internacionales, anudó el contenido y el tono del debate que, en muchas ocasiones, trasladaba sin mediación los presupuestos del oficio al diagnóstico social, o desagregaba el *modus operandi* de la Arquitectura a partir de la autoinscripción dentro del progresismo. Identificarse en uno de los bloques ideológicos que gobernaban el hacer de la política, acontecía como una clara toma de posición en torno a la profesión, pues se trataba –entre otras cuestiones- de construir una tradición legítima para el nuevo espacio del saber.

Los argumentos se alimentaban en parte de la serie de leyes universitarias promulgadas en 1947 que venían a barrer con la tradición liberal de las casas de estudio a la vez que intentar instalar el concepto de "democracia social" en la reducida población de las Universidades. Y "reducida" aquí es sinónimo de elitista. Efectivamente, parte del proceso de incorporación de las clases medias a la vida profesional –severamente rechazado por los sectores más tradicionales de la Argentina- fue producto de la modificación de los requisitos para el ingreso a la Universidad. Para el caso de Arquitectura, la posibilidad de acceso con un simple título expedido por una escuela técnica. Es lógico entonces, que las cuestiones ideológicas tuvieran a la vez un fuerte componente de enfrentamiento entre pertenencias socioculturales y socioeconómicas.² Desde

¹ FAU, denominación que por un lado separa la enseñanza de la Arquitectura de su referente más inmediato –por entonces la Ingeniería- pero que simultáneamente habilita el objeto "ciudad" como nuevo territorio de la intervención del arquitecto.

² Cabe recordar el fuerte perfil elitista que asumían todas las profesiones liberales hasta la llegada de las iniciativas descriptas. En este sentido, la Arquitectura no era, precisamente, una excepción.

aquí, las leyes sirvieron para sumar argumentos a los partidarios del gobierno como así también a los opositores. Para los peronistas, significaban la recuperación del verdadero sentido de la democracia en la medida en que universalizaba la posibilidad de ingreso a la Universidad. Para los detractores, la pérdida de la autonomía, la censura y la persecución.

Las leyes fueron seguidas por una serie de reformas que repercutieron en particular en las Escuelas de Arquitectura del país y marcaron el sesgo contradictorio de los proyectos universitarios durante el peronismo. Contradicción que no era privativa del espacio universitario sino que se instalaba –como es bien conocido– en el campo político propiamente dicho y en el cultural también. Sobre el trasfondo de este tipo de tensiones se tejieron los permisos y restricciones que tuvo –en este primer momento– el debate en torno de la enseñanza de la Arquitectura. Y es que, revisando los hechos a través de los testimonios, fueron “las contradicciones del régimen peronista, que tuvo también su pedal moderno y nunca se terminó de decidir entre uno y otro”.³ (Entrevista a Juan Manuel Borthagaray, noviembre 2003).

Volviendo al espacio académico, para entonces existían seis universidades nacionales: Buenos Aires, Córdoba, La Plata, el Litoral, Tucumán y Cuyo. En 1947 se escinde la Universidad del Litoral y se crea la Universidad Nacional de Rosario. En ese período, se reforman los planes de estudio de algunas Escuelas de Arquitectura y muchas de ellas se transforman en Facultades, tal el caso de la FAU (UBA). En esta última en particular, aunque buena parte de su plantel docente continúa, se incorporan profesores interinos y profesores invitados provenientes en su mayoría de Italia. En Córdoba el mismo proceso de reforma del plan de estudios abre el camino para la incorporación de importantes figuras como Lázaro Devoto, Luis Rébora y Enrico Tedeschi. Rosario también independiza la Arquitectura al crear la Facultad de Arquitectura y Planeamiento en 1947, en el mismo año de su creación como Universidad. Por otra parte, La Plata, recién implementa la enseñanza de la Arquitectura en 1952 al darle

entidad como departamento dependiente de la carrera de Ingeniería (dentro de la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas). Pero sin lugar a dudas, de todas ellas, el caso más interesante es el de la Universidad Nacional de Tucumán.

Efectivamente, la transformación de la enseñanza de Arquitectura en la Universidad Nacional de Tucumán merece una reflexión aparte pues marca antes que nada la factibilidad de una enseñanza sustentada en los principios de la Arquitectura Moderna. De hecho, la bibliografía utilizada por Sacriste incluía las *Obras Completas* de Le Corbusier, las obras de F. LL. Wright, la *Carta de Atenas* y *Técnica y civilización* de Lewis Mumford, entre otros.

Sin embargo, y con excepción del caso tucumano, aunque se hubieran cambiado los planes y creado las facultades, el contenido curricular seguía siendo el mismo. Los profesores que dictaban Arquitectura en las Universidades Nacionales –en su mayoría– se habían formado en la tradicional escuela de las *Beaux Arts* francesa, que entendía que lo suyo era Arte sin más. Lejos se encontraban los debates en torno de los CIAM, el despliegue del *Regionalismo* como inflexión legítima de la Arquitectura Moderna en escenarios no europeos y el reconocimiento de nuevas formas de considerar la relación entre Arquitectura y ciudad.

Y por cierto, no era que la Argentina hubiese estado separada del mundo. Por el contrario, los años de entreguerras habían saludado la presencia de prestigiosos referentes internacionales. Además de la referida visita de Le Corbusier en 1929, llegaron al país Werner Hegemann, Pietro Bardi y Alberto Sartoris, que al brindar conferencias públicas sentaron las primeras inquietudes para quienes estaban interesados en la actualización y el debate europeo.

Asimismo la recepción y aceptación de la producción moderna local por parte de los estudiantes que cursaban hacia fines de los años '30 y principios de los '40 en las distintas Escuelas venía a limar la pervivencia de los valores de unidad, gusto, efecto y carácter, es decir, los modos tradicionales sobre los que se evaluaban los proyectos. El rechazo dejaba vacante un modelo de práctica y de enseñanza a construir, y

³ Entrevista personal a Juan Manuel Borthagaray, noviembre 2003.

esto fue precisamente lo que se gestó en forma embrionaria durante el peronismo y despertó definitivamente en 1955.

En la Universidad de Buenos Aires (UBA)⁴ la ocasión para hacer público el rechazo al modelo de las Academias de Artes, y de paso, constituirse como abierta oposición estudiantil al gobierno se presentó a principios de los años '50. Ya por entonces, algunos de sus estudiantes desarrollaban talleres de estudio y discusión sobre Arquitectura y Arte Moderno en forma paralela a la cursada de la carrera. Al calor de los debates en torno del concretismo (García, 2011), su vocación de fusión de las artes, y el conocimiento de las obras de los maestros del pensamiento "moderno" se fue construyendo un nuevo discurso sobre la Arquitectura. Nos encontramos ante el inicio de un nuevo modelo de comprensión de la práctica, que excederá un planteo acotado del hacer arquitectónico. Así nuevos argumentos asociados a la pregunta por las "necesidades del hombre", la función de la construcción, el uso social de la vivienda se fueron instalando en el estudiantado.

Con la denominada "apertura" de la Universidad, estos jóvenes -ya egresados- comenzarán su carrera como docentes y simultáneamente fundarán sus propios estudios desde donde proyectarán obras "modernas". Entre otros baste nombrar a: Baliero, Borthagaray, Breyer, Bullrich, Casares, Cazzaniga, Clusellas, Córdova, Grisetti, Iglesia, Méndez Mosquera, Pinto. De aquella camada que iniciará su carrera en el pasaje de la Escuela a la Facultad, surge -entre otros- el grupo *oam* (organización de arquitectura moderna) y el grupo *Pedro de Montereau* (aunque su entidad como grupo consolidado se encuentre cuestionada).⁵ Los jóvenes arquitectos modernos construyen el discurso moderno de la Arquitectura, instalándolo en el ámbito universitario. El protagonismo incipiente en aquellos años, el tipo de promoción de "lo moderno" en el medio cultural porteño y su temprano contacto con los refe-

rentes internacionales, marca el perfil que asumirá esta generación y explica la permanencia de este discurso y de las instituciones que lo acompañan, particularmente la conformación de la currícula académica en las cátedras universitarias (Devalle, 2009).

A partir de allí, esta misma generación accede -vía concursos- a la actividad docente y participa en la creación de nuevas estructuras didácticas y de nuevas materias en los planes de estudio. Así, Ferrari Hardoy es llamado para la reorganización de la Escuela de Rosario y conforma un plantel docente integrado, entre otros, por Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Enrique Hardoy, Alfredo Ibarlucía, Carlos Méndez Mosquera. El equipo llega a la Universidad con ideas novedosas como impulsar los talleres verticales y reformular el área de Representación Arquitectónica. Los talleres constituyen la novedad en metodología de enseñanza de la disciplina. Efectivamente, habían sido "descubiertos" hacía poco en Montevideo (1952) y desde un principio se pensó en su implementación en la UBA. Era lo más cercano a la formas de trabajo en Bauhaus, traídas a América por Moholy -Nagy cuando emigra a los EEUU. Experiencia didáctica por la que, dicho sea de paso, había transitado Juan Manuel Borthagaray. Probablemente sea él, una de las figuras nexos que permite transformar en instrumentos operativos de la Arquitectura en la Argentina las enseñanzas bauhasianas. Su estadía en el Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago durante el peronismo resulta una suerte de eslabón perdido en la reconstrucción de acontecimientos que aquí se realiza. Indudablemente, la capitalización de aquella experiencia suma argumentos al proyecto de reformulación de la Arquitectura. Borthagaray en ese período resulta ser uno de los corresponsales más interesantes y activos de la revista *nueva visión*.

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

⁴ Será el caso que se analizará de aquí en más.

⁵ El grupo *Pedro de Montereau*, también enrolado dentro de "lo moderno", adhirió -en términos generales- a la concepción arquitectónica presente en Wright, el último Le Corbusier, y el *Organicismo*. Dentro de la política universitaria, quedaron identificados con el *Humanismo*.

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.⁶

El mismo espíritu de integración es el que da impulso a la transformación del sistema de enseñanza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA a partir de 1957 cuando es 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 surgen el Departamento de Arquitectura, Historia, Técnicas y Visión. Área esta última que había sido creada un año antes por Le Pera en Rosario e impartida por Breyer, Méndez Mosquera, Onetto y el mismo Le Pera. Aunque no caben dudas que Rosario fue la referencia más inmediata de las transformaciones operadas en la FAU- UBA que llevan 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 de Buenos Aires 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 Prebisch⁷ a la UBA 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.⁸

Esta disputa es producto de la importancia que el área asume retrospectivamente. En efecto, Visión merece una especial atención en la medida en que resulta ser el territorio donde por primera vez en el ámbito académico argentino, 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 es capital.

⁶ Entrevista a Roberto Doberti, junio 2004.

⁷ Referencia al decanato de Alberto Prebisch en la FAU, UBA, durante 1955-56.

⁸ Entrevista a Gastón Breyer, diciembre 2003.

“Visión” en Arquitectura. El caso de la UBA

La historia de la Facultad⁹ es la relación de fluctuaciones permanentes, no siempre serias ni responsables. De todos modos ello señala que la Facultad y nosotros estamos vivos. Un brevísimo 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 40 –asumida la independencia, la Facultad de Arquitectura tiene decidida mirada a *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... Sado-vsky, 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, Gro-

pius, Van der Rohe, Le Corbu, Meyer... una estética experimental.¹⁰

“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 marcará definitivamente el recorrido de la asignatura son las enseñanzas de Moholy-Nagy que rebasaban ampliamente los postulados de la disciplina, para instalarse en aquello que Max Bill 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, resultan los conceptos que serán anudados por segunda vez –luego del proyecto de la revista *nueva visión* (nv)– 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 efectivamente 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 abre paso a la prefiguración de lo nuevo. Quizás por ello para el Arq. 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”.¹¹ 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

⁹ Se refiere a la -hasta 1984- Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, que luego de 1985 y con la incorporación de las primeras carreras de diseño pasaría a denominarse Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la misma Universidad

¹⁰ Breyer, Gastón “la Arquitectónica... una propuesta de integración.” Conferencia en la FADU, UBA, 23/09/2005.

¹¹ Entrevista a Arnoldo Gaité, Noviembre 2011.

presente en el segundo período de Bauhaus, el concretismo y los postulados maxbillianos sobre la forma como un acontecimiento de síntesis.

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. Aún 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.¹²

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 científico, asumir un posicionamiento que desechara de plano las categorías artísticas, apostara a un proceso racional de construcción de la forma y denegara de la creación como categoría idealista, con severas connotaciones artísticas. 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. De esta forma, se pasaba de un problema conceptual sobre el arte al establecimiento de una nueva metodología de ejercicio para la Arquitectura, 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.¹³

¿A qué se temía? Probablemente a aquello que precisamente 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, no casualmente 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

¹² Entrevista a Roberto Doberti, op. cit.

¹³ Entrevista a Roberto Doberti, op. cit.

bien analítica, rigurosa casi algorítmica en algunos casos.¹⁴

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. Efectivamente, no sólo cambió la denominación pasando a llamarse “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 pregunta siempre abierta por los condicionantes de la percepción.

Es en este sentido que podemos considerar a la materia “Visión” funcional de otra forma de comprensión de la Arquitectura en la medida en que viene a proponer el desarrollo de una teoría de la forma no sujeta a los parámetros clásicos de composición, sino al paradigma del Buen Diseño. En ese contexto, a Visión le tocaba proveer el arsenal de instrumentos para la reformulación arquitectónica moderna.

El análisis del programa de la materia “Visión” da cuenta de esto último y muestra la preocupación por incorporar saberes científicos como base para la exploración perceptiva sin rodeos especulativos, ni convocatoria a las teorías estéticas de raigambre idealista. 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, bajo el mismo impulso científicista se da comienzo a una línea de investigación semiológica sobre la forma llevada a cabo por César Jannello, con notables influencias en la posterior creación de la asignatura Morfología, y en vínculo que temprana y curiosamente se establece entre la Morfología y la Comunicación, derivaciones probables de sus respectivas genealogías: Visión y Semiología (ambas también a cargo de Jannello). No obstante lo cual, detrás de estas transformaciones e incorporaciones seguía operando mayoritariamente la inquietud por redefinir y repositonar a la Ar-

quitectura dentro de un territorio mayor, científico pero no exacto ni técnico *strictu sensu*. De puertas adentro en la FAU, 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 (UBA) 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 UBA...

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 moholyniano, 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 (1984), estuvo Maldonado una semana acá (en la FAU), 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 Imagen y Sonido, jamás Textil...

¹⁴ Entrevista a Roberto Doberti, op. cit

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. Además de venirse, ya en los '50, produciendo un cambio general: incorporar nuevas materias, 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 '64, el '65 hacemos el *Primer Documento* para crear una carrera de Diseño Industrial y 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.

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 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 nom-

bre de Comunicación, y en Rosario se usó el nombre –también muy instrumental– de Implementación.¹⁵

A modo de cierre

La materia Visión permitió redefinir la enseñanza de la Arquitectura en nuestro país pues fue, en gran parte, la responsable de la construcción de un nuevo lenguaje acorde con los principios de la Arquitectura Moderna.

Pero su importancia excede este hecho en particular. Al sentar las bases de un trabajo experimental sobre la forma, se constituye como pilar en la inmediata creación de las carreras de diseño.

Efectivamente, el modo en que Visión se expande más allá de la Arquitectura señala la particularidad con que se construye el área de Morfología en los diseños, tanto en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), como en la UBA. La Universidad Nacional de Cuyo, por su parte, crea la primera carrera universitaria de diseño del país –y probablemente de América Latina– en 1958 recostada teóricamente en los contenidos de Visión. Nada que pueda sorprender en la medida en que su mentor fue César Jannello.

A mediados de los '60, justo el momento en el que este artículo se detiene, comienza a replantearse el fenómeno de los medios masivos de comunicación leídos simultáneamente por los recientes estudios de *mass media* como también por el reestreno de la semiología saussuriana inscripta en el proyecto del estructuralismo francés. En ese nuevo escenario el signifiante "comunicación" va a adquirir la envergadura que en los años '50 tuvo la palabra "industrialización". Esto explica, entre otras razones y en las instituciones que analizamos, la temprana vinculación entre Morfología y Semiótica, la pregunta por la significación de las formas, y también y posteriormente el camino hacia una comprensión de la Arquitectura como un lenguaje.

¹⁵ Entrevista a Carlos A. Méndez Mosquera (realizada conjuntamente con Alejandro Crispiani en el marco del ciclo *Memorias de lo Moderno*, cátedra Juan O' Gorman, FADU, UBA) noviembre 1997.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliata, F. y Liernur, F. (comp.) (2004). *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires: AGEA, Clarín.
- Ballent, A. (2006). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943 – 1955*. Buenos Aires: Prometeo.
- Carvajal, G. (2005). *Diseño como poética. El pensamiento de César Jannello*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta Editores.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Doberti, R. (2008). *Espacialidades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.