

## Efectos paradójicos de una asignatura olvidada: Vida y muerte de Composición Decorativa

Paradoxical Effects of a Forgotten Subject: Life and Death of Decorative Composition

**Ana María Cravino**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

### Abstract

The purpose of this article is to reflect on the emergence and subsequent disappearance of the Decorative Composition subject in the study plan of the architecture degree at the University of Buenos Aires. For this we will take into consideration, on the one hand, that said subject was introduced into the curriculum when the School of Architecture was created in 1901, thereby seeking to replace the polytechnic orientation of teaching with the Beaux Arts model, and on the other, to recognize that the Elimination of the subject was concomitant with the modernization process of the training of architects. We will affirm, then, that this absence did not imply the failure or rupture with certain elements of the academic tradition, but on the contrary, it meant a slippage between the Beaux Arts system and the modern way of projecting, supported by both systems, in the same positivist paradigm.

### Resumen

El objeto de este artículo es reflexionar sobre el surgimiento y posterior desaparición de la asignatura Composición Decorativa en el plan de estudios de la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Para ello tendremos en consideración, por un lado, que dicha materia fue introducida en la currícula al crearse la Escuela de Arquitectura en 1901 buscando con esto reemplazar la orientación politécnica de la enseñanza por el modelo *beaux-arts*, y por el otro, reconocer que la eliminación de la asignatura fue concomitante con el proceso de modernización de la formación de los arquitectos. Afirmaremos, entonces, que esta ausencia no implicó el fracaso o la ruptura con ciertos elementos de la tradición academicista, sino por el contrario, significó un deslizamiento entre el sistema *beaux-arts* y el modo moderno de proyectar, sustentados, ambos sistemas, en un mismo paradigma positivista.

Key words: teaching of architecture - Decorative Composition - design - teaching *beaux-arts*

Palabras clave: enseñanza de la arquitectura - Composición Decorativa - diseño - enseñanza *beaux-arts*

Recibido el 31 de agosto de 2020

Aceptado el 1 de diciembre de 2020

Publicado el 18 de diciembre de 2020



## Introducción

El objeto de este artículo es reflexionar sobre el surgimiento y posterior desaparición de la asignatura Composición Decorativa en el plan de estudios de la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Para ello tendremos en consideración, por un lado, que dicha materia fue introducida en la currícula al crearse la Escuela de Arquitectura en 1901 buscando con esto reemplazar la orientación politécnica de la enseñanza por el modelo *beaux-arts*, y por el otro, reconocer que la eliminación de la asignatura fue concomitante con el proceso de modernización de la formación de los arquitectos. Afirmaremos, entonces, que esta ausencia no implicó el fracaso o la ruptura con ciertos elementos de la tradición academicista, sino por el contrario, significó un deslizamiento entre el sistema *beaux-arts* y el modo moderno de proyectar, sustentados, ambos sistemas, en un mismo paradigma positivista.

Para dar cuenta de nuestros objetivos y contrastar la hipótesis enunciada recurriremos a una metodología hermenéutica centrada en el análisis de discurso, utilizando como técnicas tanto la investigación documental como la realización de entrevistas en profundidad a informantes claves (Valles, 1999). Tomaremos como Marco teórico la historia conceptual (Koselleck, 2012) y la historia de las ideas (Skinner, 2007), reflexionando sobre el cambio de creencias (Kuhn, 2002) (Kuhn, 2004), que se expone a continuación.

Desde la Historia de las ideas, Quentin Skinner (2007) señala que la comprensión de la intencionalidad de un autor al enunciar un texto, no puede ser alcanzado simplemente por el historiador estudiando dicho texto aunque decida incluir el análisis del contexto en el que dicha enunciación fue producida. La única manera de captar la verdadera significación de lo que se dice consistiría en tomar estos dichos como un acto de habla, a la manera de John Austin, dirigido con una determinada fuerza a un auditorio específico. Es por ello que Skinner busca referir los textos a sus condiciones semánticas de producción,

considerando entonces que nuestro mundo se construye a través de nuestros conceptos y que un cambio de significación modifica nuestro mundo. En este último punto reside la similitud con la epistemología evolutiva de Thomas Kuhn. Recordemos que Kuhn describe el período de ciencia normal como una época de hegemonía, estabilidad y plena vigencia de un paradigma que determina reglas y compromisos que deben ser asumidos, incluyendo desde principios teóricos hasta procedimientos prácticos que deberán realizarse rutinariamente, validados desde una autoridad. Pero también Kuhn analiza cómo la significación de ciertos términos muta en períodos en los que el paradigma vigente cae, ya que, según sus palabras “cuando cambian los paradigmas, el mundo cambia con ellos” (Kuhn, 2004, p. 176). De modo que, de acuerdo con Skinner (2007) en el trabajo histórico se requiere recuperar los conceptos en sus intentos por darle sentido a su mundo.

Desde una tradición hermenéutica Koseleck (2012) aborda la historia conceptual para analizar “las convergencias, desplazamientos y discrepancias en la relación entre el concepto y el estado de cosas que surgen en el devenir histórico” (p. 45) puesto que cada concepto fundamental, encierra un potencial histórico de transformación.

Dado que el ornamento y la decoración fueron una práctica aceptada y reconocida argumentalmente en la arquitectura y en el mundo de las artes aplicadas, para luego ser repudiada y olvidada, es oportuno recurrir a Kuhn (2002) quien señala que “el problema del historiador no consiste en entender por qué la gente sostiene las creencias que tiene, sino por qué elige cambiarlas” (p. 139).

## El devenir de Composición Decorativa

Hasta comienzos de la década del cincuenta casi la mitad de la carga horaria de la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires correspondía a dos materias: Arquitectura y Composición Decorativa. Dichas materias compartían una serie de rituales comunes

que celebraban su importancia: exposiciones, concursos y pujas entre docentes por asumir el dictado de las mismas. No es necesario detenernos en describir de qué trataba –trata– la asignatura denominada sucesivamente como Arquitectura, Composición Arquitectónica, Diseño Arquitectónico y, de nuevo, Arquitectura. Nombre que condensa no sólo una serie de contenidos y prácticas, sino la pretensión, no disimulada, de ocupar el centro de la escena curricular al representar nominalmente la totalidad del campo disciplinar de la carrera. Menos conocido es el devenir de Composición Decorativa, asignatura cuya desaparición pareciera manifestar el fracaso del sistema *Beaux Arts* en la enseñanza, cuando, argumentaremos, resulta todo lo contrario: el éxito de la lógica positivista que dicho sistema incluía.

A partir de 1878 comenzaron a entregarse los primeros títulos de “Competencia en arquitectura”, los que correspondieron a Ernesto Bunge y a Juan Antonio Buschiazzo. Se tardaría casi veintitrés años en completar la decena de graduados: Alejandro Christophersen sería el undécimo en 1901 (Candioti, 1920a; Candioti, 1920b; Parra, 1969). Sin embargo, de ese grupo de egresados apenas tres no fueron reválidas.

Los planes de estudio de arquitectura de la vieja Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires que fueron formulados en los años 1888 y 1896, no incluían la materia Composición Decorativa, pues arquitectura era un título intermedio de ingeniería civil y no estaba definido aún el perfil artístico de la carrera.

En la currícula de 1901, cuando se creó la Escuela a instancias del entonces decano Ingeniero Luis Huergo, quien quería “dar a la Arquitectura la dignidad que le correspondía” (Discurso del Arquitecto Alejandro Christophersen, 1936, p. 179) separando definitivamente los estudios de ingeniería y cambiando la orientación de la carrera hacia el modelo *Beaux Arts*, apenas se consignaba para esta nueva materia “Aplicaciones del 1<sup>er</sup> y 2<sup>do</sup> curso de dibujo de ornato”. Aunque esta

información era muy escueta, manifestaba explícitamente el vínculo existente entre decoración y ornato, y el carácter de síntesis que debería asumir Composición Decorativa respecto a otras manifestaciones artísticas contempladas en el plan de estudio, como Dibujo de ornato, Modelado (escultura) y, luego de la reforma curricular de 1903, también Dibujo de Figura.

Es este el mismo sentido, respecto a la enseñanza que se daba en la Escuela de Arquitectura de Madrid, el que señalaba Teodoro Anasagasti (1923), quien analizando distintos planes de estudio, encontró que “existía una asignatura, desconocida de los nuestros, que era la Composición Decorativa. Ella es, ciertamente, la que establece la transición debida, por ser una prolongación del Dibujo, Policromía y Modelado, que conduce insensiblemente (sic) a las abstracciones geométricas” (p. 238). Y luego agrega, citando el plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes de París en el que se afirma que “estará abierta una clase para que los alumnos admitidos en las secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura puedan estudiar los elementos de composición. Los estudios consistirán en ejercicios de Composición decorativa, de aplicación simultánea a las tres artes”, concluyendo Anasagasti que en el momento de escribir ese texto, la nueva materia se dictaba “hasta en las escuelas primarias” (p. 239).

La situación de la asignatura es compleja dentro del currículum de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en sus comienzos. Un ejemplo de esta situación de indefinición es el desempeño inicial en 1901 del primer profesor, el ingeniero italiano Emilio Candiani, también a cargo de la materia Cálculo de Construcciones, y luego de la asignatura Puertos y canales en la carrera de ingeniería (Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1912, p. 28; Banzato, 2012). Candiani se ocupó de la materia pero nunca tuvo una designación formal. También el pintor e ilustrador español Cándido Villalobos, profesor designado en Dibujo de Ornato, actuaría de manera ocasional como docente de la asignatura (Facultad

de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1913). Villalobos, como otros profesores de la Escuela, publicaría diversos artículos en la *Revista de Arquitectura*, órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura –luego también de la Sociedad Central de Arquitectos–, lo cual constituía una legitimación frente al alumnado (Villalobos, 1916a, 1916b). Llama entonces la atención que durante años no haya habido un profesor titular específicamente nombrado en Composición Decorativa (Asistencia del personal docente en el año de 1913, 1914). En este contexto incierto, durante un tiempo también asume la tarea el arquitecto francés Eduardo Le Monnier, egresado de la Escuela Nacional de Arte Decorativas de París, quien también fue titular de la asignatura Arquitectura hasta que renuncia en 1915.

Por otra parte, el “Arte Decorativo” tampoco encuentra su mejor nivel en la producción artística de Buenos Aires en esos primeros años de la Escuela. Por ejemplo, encontramos una crítica realizada en el VII Salón Anual de 1917 que es publicada en dos formatos distintos, uno en el diario *La Nación* y otro en la *Revista de Arquitectura*. En el primero de estos artículos se afirma que “Las secciones arquitectura y artes decorativas no se levantan más alto, manteniéndose la primera en esa acompasada y fría medida de los años anteriores, retrogradando la segunda en mucho, respecto al año pasado”, agregando además que: “Fuera de estas producciones y citando dos proyectos de decoración de un hall y de un dormitorio hechos por William Martin, y unos apuntes de Héctor Morelli relativos a la Iglesia de St. Jean du Doigt, que valen más como obra de pintor que como estudio de arquitecto” (Chiappori, 1917a, s.p.), mientras que en el segundo artículo, el mismo autor, quien era director del Museo Nacional de Bellas Artes, sólo se refiere a las artes decorativas, obviando la crítica a la sección de arquitectura en una revista de esa especialidad, pues señala que: “Pocas líneas bastan para considerar esta sección y, desgraciadamente, han de ser de censura. Acaso hubiera sido mejor no dedicarle una sala especial y distribuir las tres

o cuatro piezas de selección, en las vitrinas de las otras secciones” (Chiappori, 1917b, p. 34-38).

En 1916 es nombrado el arquitecto francés René Villeminot como profesor suplente de Dibujo de Ornato y de Composición Decorativa con un único sueldo (Actas y documentos oficiales, 1917). Villeminot, al igual que Le Monnier, había estudiado en la Escuela Nacional de Artes Decorativas (Franchino, 2016). En 1921, el mismo año que sortea con éxito un conflictivo sumario docente, le dan la tarea de diseñar el edificio para la Facultad y, además, es designado como profesor titular de Composición Decorativa (Nombramiento de profesores titulares, 1921). Todas estas funciones las cumplió hasta su muerte en 1928, cuando la asignatura ya había alcanzado una cierta dignidad que la colocaba como la segunda materia en importancia de la carrera, después de Arquitectura.

El pintor italiano Alberto María Rossi quedaría provisionalmente a cargo de la materia durante los años 1928-1930 (Sesión del Consejo Directivo, 1929), continuando luego como profesor adjunto hasta 1940. En 1930 es nombrado como profesor titular el Arq. Hugo Garbarini, docente del curso paralelo al oficial, estrategia habitual en esos años para ser considerado para algún puesto. Garbarini había sido uno de los alumnos fundadores del Centro de estudiantes de Arquitectura en 1910, y, como todos ellos, durante el Centenario, tenaz defensor del arte de inspiración nacional (Garbarini, 1911a, 1911b, 1912a, 1912b), del renacimiento colonial y de la unidad de las artes (Garbarini, 1912a). Asimismo, como miembro de la Sociedad de Grabadores, incursionaría en la producción de afiches y en la ilustración de libros dentro de una estética simbolista y *art nouveau* (Garbarini, 1912c; Gutiérrez Viñuales, 2010).

A fines de los cuarenta se incorporaría Mauricio Repossini como adjunto a cargo en el segundo curso de la materia. Repossini fue definido por Juan Manuel Borthagaray (comunicación personal, 8 de mayo de 2014) como un

“profesor muy competente” señalando, asimismo, que la materia, en ese entonces, se había transformado prácticamente en un “curso de diseño de interior” y de equipamiento.

En 1948, al crearse la Facultad y modificarse el currículum (Plan de Estudios, 1948) los dos niveles de la asignatura se unifican en uno sólo, quedando además un curso optativo que no llega a dictarse. El programa carece de contenidos y objetivos, sólo se especifica que se realizarán tres trabajos: una composición a base de la aplicación de un material, otro con dos materiales y un último con “varios materiales”, destacando que se deberá incluir “detalles constructivos”. Un año más tarde se consignará en la materia optativa que deberían estudiarse: muebles, interiores, ornamentación mural, paisajes, jardines y escenografía (Diplomas y certificados, 1949), es decir lo que hoy llamaríamos diseño de equipamiento, diseño de interiores, diseño de paisaje. En la década del 50 se incorporaría como docente Gastón Breyer, quien siempre manifestaría su pasión por la escenografía. Reinaldo Leiro (comunicación personal, 23 de abril de 2014) afirmó que Breyer fue el que realmente le enseñó a dibujar impulsando a los alumnos a explorar fenomenológicamente el material y la forma. Por otra parte, también destacó que Breyer, en esos años de transición había dado un curso de “Introducción al arte moderno”. Es por esta orientación que asume la enseñanza, que los ejercicios que los estudiantes realizaban en esta asignatura iban ganando con los años un mayor grado de abstracción. También es enfático Arnoldo Gaité (comunicación personal, 24 de abril de 2014), quien declara que cuando cursaba la carrera “nadie se perdía las teóricas que daba Breyer”. Es de la misma opinión Luis Ainstein (comunicación personal, 29 de mayo de 2014), quien sostiene que, a pesar de no sentirse interesado demasiado por las temáticas que exponía Breyer, “sus clases eran maravillosas” puesto que “brindaba una mirada del mundo” totalmente nueva.

Un año después de la creación de la Facultad de Arquitectura, dando cuenta de una incipiente renovación en las, hasta entonces, llamadas “artes aplicadas” que habían desempeñado

un papel menor en el campo cultural, Tomás Maldonado publica en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* un breve texto titulado “El diseño y la vida social”. En este artículo se manifiesta el inicio de una nueva disciplina: el diseño, que vendría a satisfacer aquellas iniciativas surgidas a partir de los movimientos de *Arts and Craft* y el *Deutsche Werkbund*. El diseño sería entonces el resultado de una síntesis entre las artes visuales y las necesidades de la sociedad, advirtiendo que:

Esta función social del diseño está vinculada, por cierto, al resto de las manifestaciones artísticas, pero no depende totalmente de ellas; no es, como la idea corriente lo supone, una manifestación aplicada, menor, en última instancia infraartística, de determinados principios estilísticos de un arte jerárquicamente superior. Este malentendido, este persistente equivoco, que gusta establecer jerarquías en la creación de las formas –formas “artísticas”, influyentes, en lo alto; formas “mecánicas”, influidas, en lo bajo– este fetichismo de “lo artístico”, debe ser superado por todo aquel que aspire a aprehender el sentido último de la nueva visión. (Maldonado, 1949, p. 7)

En 1954, cuando se unifican los planes de estudio de todas las carreras de arquitectura del país a instancias de la Oficina de Gestión Universitaria del Ministerio de Educación de la Nación, se agregan a la currícula dos niveles de Educación Física, uno de idioma –que nunca se dictaría– y Composición Decorativa queda relegada como asignatura electiva.

En 1956 se realiza una reforma substancial del plan de estudios. La carga horaria de la cursada pasa a la mitad y se renueva generacionalmente el plantel docente de las asignaturas proyectuales, optando por un enfoque marcadamente moderno en la enseñanza. Pareciera entonces que no hay ya lugar para Composición Decorativa en esta nueva currícula. No obstante, continúa en los papeles bajo el mismo estatus de materia optativa que tuviera en el plan anterior. Sin embargo, de hecho, desaparece

siendo absorbida por la materia Visión. El departamento de Visión englobaba aquellas asignaturas de representación científica (Geometría Descriptiva y Perspectivas y Sombras, posteriormente unificadas en 1954 con el nombre de Sistema de Representación), y aquellas otras de producción y representación artística (Dibujo de Figura, Dibujo de Ornato y Modelado luego condensadas en 1954 bajo la denominación de Plástica). De tal modo, que en esta reforma curricular el profesor de Composición Decorativa Mauricio Repossini y su Jefe de Trabajos prácticos, Gastón Breyer, pasan a ser docentes de Visión.

### Fundamentación de una disciplina olvidada

Como hemos mencionado, el objeto de este trabajo consiste en reflexionar sobre las creencias en torno a la asignatura Composición Decorativa que implican, en un principio, conocer por qué fue incorporada en la currícula y luego, por qué desapareció del plan de estudio.

Como ya hemos mencionado, a partir de la fundación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1901 se defiende el carácter artístico de la profesión para diferenciarla de los estudios de ingeniería civil que se dictaban en la misma Facultad. Esto llevaba a constantes disputas y pedidos de reglamentación de las respectivas incumbencias. Por otra parte, la arquitectura como disciplina tenía cierta dignidad que exhibía sin modestia, puesto que en el sistema *beaux-arts* era considerada una de las artes mayores, junto con la pintura y escultura, mientras que la ingeniería, por otra parte, era entendida básicamente como una carrera tecno-científica.

Sin embargo, la función utilitaria de la arquitectura no era considerada un tema menor y es por eso que en el *Suplemento de Arquitectura* de la revista *Técnica* se sostiene que:

El arquitecto, como ha ocurrido en todo tiempo y en todas partes, ejerce una influencia indiscutible sobre las Artes

conexas con la Arquitectura, o sea la Pintura y la Escultura, las que no han progresado entre nosotros en consonancia con la primera, siendo ello debido indudablemente al hecho de no presentar ellas el carácter utilitario y práctico que caracteriza a su hermana mayor. (Christophersen, 1904, pp. 16-17)

Recordemos, asimismo, que en la formación de la Escuela de Buenos Aires, el arquitecto tenía asignaturas como Dibujo de Ornato, Dibujo de Figura y Modelado que resumían en sí mismas la idea del artista completo. En este sentido era frecuente que la *Revista de Arquitectura* diera cuenta de exposiciones de pintura y escultura en la que participaban numerosos arquitectos. Tampoco era una casualidad que en tapa de la revista figurara desde el primer número, debajo del título “Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura” la expresión “Arte Decorativa”.

No obstante, fuera del ámbito doméstico de la vieja Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, existieron otros factores que determinaron la aparición de las artes menores, artes “aplicadas” o artes decorativas, en la formación de los arquitectos, cuyos fundamentación nos remiten a diversos autores, que enunciaremos de modo simplificado.

#### a) La tradición clásica

La trilogía vitruviana permite la comprensión de las distintas dimensiones del hecho arquitectónico. Esto posibilita una interpretación de la “venustas” como decoración y ornamentación, tarea que caracterizaría el oficio del arquitecto, en el sentido que las dos primeras dimensiones eran compartidas a comienzos del siglo XX con los ingenieros.

León Battista Alberti va a utilizar el mismo término “decorum” en el tratado *De re aedificatoria*, según el cual el ornamento constituía un elemento complementario que se podía justificar si era consistente y contribuía hacer más inteligible la belleza (Miloutine, 1949).

Siguiendo estas premisas, el Código Profesional del Arquitecto publicado en 1915<sup>1</sup> sostiene que:

El Arquitecto es un profesional diplomado que proyecta edificios y monumentos o sus derivados, determinando sus proporciones, distribución y decoraciones, los hace ejecutar bajo sus órdenes y liquida los gastos. Es a la vez un técnico, un artista y un práctico. (...) Ejercita una profesión liberal y no comercial. (Código Profesional del Arquitecto, 1915, p. 19).

b) Durand:

Para Jean-Nicolas-Louis Durand el abordaje proyectual a partir de la planta –la distribución– y la posibilidad de distintas fachadas para un mismo esquema funcional, libera al proyectista de ciertas decisiones hasta avanzado el proceso proyectual, fundamentalmente en programas complejos, aunque, prefiere privilegiar la simplicidad y racionalidad de las formas.

Señala entonces Durand (1802):

En todos los cursos de arquitectura, este arte se divide en tres partes distintas: la decoración, la distribución y la construcción. (...) Ahora bien, de las tres ideas expresadas con las palabras decoración, distribución y construcción, no hay ni una sola que se adapte a todos los edificios. Según la idea que se atribuye ordinariamente a la palabra decoración, la mayor parte de los edificios no pueden ser susceptibles de ella. (p. 2)

Estas nociones, como mencionamos, son consistentes con la triada vitruviana y permite concebir a la decoración como una variable independiente de la configuración planimétrica.

La separación de la decoración de la distribución y de la construcción, no obstante, facilita el tratamiento de detalles ornamentales de manera analítica, sin afectar el papel de la planta que, con el advenimiento de la modernidad y el aumento de complejidad de los programas, adquiriría protagonismo.

c) Viollet le Duc:

Eugene Viollet le Duc concibe a la arquitectura en su doble versión: desnuda o decorada. Y, asimismo, distingue tres sistemas distintivos de decoración, según su origen histórico:

- Para los griegos la decoración es parte esencial de la arquitectura. El color se usa para diferenciar las diferentes partes compositivas y para dar a los distintos planos el relieve adecuado, enfatizando la estructura. Siendo además la decoración proporcionada al tamaño del edificio, no debiendo romper la idea de unidad.
- Para los romanos la decoración es un elemento que se le agrega a la arquitectura, encubriendo los aspectos constructivos.
- Para los constructores medievales cada figura u ornamento debe tener una utilidad en el conjunto, permitiendo la “lectura” de la obra, en la que se destaca el elemento de sostén.

A partir de estas consideraciones, para Viollet le Duc es necesario defender la consistencia general del proyecto, evitando que el enfoque analítico operado desde la parte haga perder la unidad del proyecto. Es este el sentido que Pablo Hary (1916), profesor de Teoría en la Escuela de Buenos Aires reitera en las lecciones de su curso publicadas en la *Revista de Arquitectura*.

d) Guadet:

Para Julien Guadet, profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, la resolución compositiva desde el fragmento (los elementos de arquitectura: muros, puertas, ventanas, bóvedas, arcadas, escaleras, etc.), sumados al eclecticismo reinante a partir del novecientos, va a implicar una mayor libertad para la determinación de la resolución estilística.

Vale señalar que Guadet publica, más que un tratado estético, un conjunto de lecciones para la enseñanza de la arquitectura, de manera tal que la aproximación analítica –

típica del positivismo imperante– permitiría un aprendizaje gradual (de la parte al todo). Es por ello que Guadet va a hablar de “decoración de muros”, “decoración de puertas y ventanas”, “decoración de pisos y cielorrasos”, “decoración de arcos”, etc. De un mismo modo, la autonomía de los aspectos constructivos, lograda gracias a los avances técnicos, permitiría una resolución desde la expresión en la que la decoración puede actuar –aunque no necesariamente– como un ornamento “añadido” cuyo propósito debía ser el de reforzar el carácter y la consistencia formal de la obra.

Vale reiterar que las referencias que Pablo Hary realiza en su curso de Teoría sobre estos dos últimos autores, nos permiten entender cómo era la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, y cómo el principio de autoridad y legitimidad se construye a partir de las referencias citadas.

e) La idea de unidad del arte:

Como es sabido, existe una diferencia entre el Renacimiento y el Barroco que no puede ser contemplada de manera puramente “estilística”, y es la oposición de los conceptos de “Identidad disciplinar” frente al de “Unidad del arte”. Mientras que la primera de estas nociones considera que cada disciplina artística tiene valor por sí misma, intentando definir de manera precisa y canónica a las diferentes ramas del arte y lo específico de cada una; la segunda concepción busca una síntesis totalizante de todas las artes y descrece de la autonomía disciplinar. Una muestra de la obra de arte específica o “clásica” es la pintura de caballete del Renacimiento; un ejemplo de la idea de Arte total es el Barroco, donde la pintura dependía de la escultura y la arquitectura de las demás artes. El arquetipo de esta idea, que va a ser defendida luego desde el romanticismo alemán por Richard Wagner, es la ópera. Hegel (2001, p. 21), concordante con este pensamiento, afirmaba que la arquitectura era el receptáculo de las demás artes y debe “limitarse a la simple

búsqueda de la verdadera adecuación y a contentarse con un contenido y un modo de representación puramente exteriores”.

Coincide de algún modo con esta perspectiva Henry van de Velde quien propone alcanzar una síntesis de las artes:

Poco a poco llegué a la conclusión de que la razón de la caída de las bellas artes en tan lamentable estado de decadencia estribaba en el hecho de que, o se ejercían casi siempre como fin en sí mismas, o se prostituían a la satisfacción de la vanidad humana. En forma de “pintura de caballete” o “escultura de salón” se ejercía el arte sin poner la menor atención en su destino, como cualquier otro tipo de bien de consumo. (Van de Velde como se citó en Benévolo, 1977, p. 309)

Es por ello que el objetivo fundacional de las escuelas de Artes Decorativas fue el brindar a sus estudiantes una enseñanza general basada en esta unidad del arte.

Vale señalar que esta misma idea también va a ser tomada posteriormente por la Bauhaus donde se predica una nueva unidad entre artesanía y arte, cuyo Manifiesto expresa:

¡El último fin de toda actividad plástica es la arquitectura! Decorar las edificaciones fue antaño la tarea más distinguida de las artes plásticas, que constituían elementos inseparables de la gran arquitectura. Actualmente presentan una independencia autosuficiente de la que solo podrán liberarse de nuevo a través de una colaboración consciente de todos los profesionales. Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes. Sólo entonces su obra quedará de nuevo impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido en el arte de salón. Las viejas escuelas de Bellas Artes no podían despertar esa unidad, y como podrían hacerlo si el arte no puede enseñarse. (Bayer, Gropius y Gropius, 1938, p. 18)

A fines del siglo XIX el ornamento era entendido, muchas veces, en el campo disciplinar de la arquitectura, como un elemento añadido a la parte constructiva del edificio, necesario para revelar el carácter y la verdadera esencia de su naturaleza estética, independiente de la estructura funcional de la planta. De modo que, conceptualmente, el ornamento se constituía a sí mismo como parte de un principio artístico que valoraba su contribución en pos de la definición de la identidad formal y del estilo elegido dentro del lenguaje ecléctico. En las palabras de Pablo Hary (1916), profesor de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, podemos entonces dar cuenta de la “delicada fineza de los pórticos interiores decorados en el florido Renacimiento *quattrocentista*” o como la monotonía de una fachada es salvada por “detalles del más refinado estudio” (p.11).

El historicismo decimonónico, el advenimiento de soluciones cada vez más eclécticas, los intentos de renovación del lenguaje generado por el *art nouveau* recurrirán obviamente a la decoración como un modo de manifestar esa transformación estilística.

No obstante, el problema que va a surgir paulatinamente a partir de la crisis del clasicismo no es el tipo de ornamento a utilizar, sino la pertinencia del mismo. Es por ello que el ornamento va a ser cuestionado por John Ruskin y por Adolf Loos desde un enfoque no sólo estético, sino también ético. No lejos de esta posición, Le Corbusier rechaza las afirmaciones del Bauhaus y avanza un poco más descalificando la unión entre arte y artesanía o entre diseño e industria, señalando en *L'art décoratif d'aujourd'hui*, que: “El diseñador-decorador es el enemigo, el parásito, el falso hermano”, sentenciando entonces que “hay que cerrar las escuelas de arte decorativo” (Le Corbusier, 1925, como se citó en Nam, 2011, p. 104). Sin embargo, el gran maestro de Le Corbusier, Charles L'Eplattenier, había sido el fundador de la *École d'Art* en La Chaux-de-Fonds, iniciando en 1904 un curso superior de arte y decoración que tuvo un notable éxito, del cual fue alumno el propio Le Corbusier.

f) El Movimiento *Arts and Crafts*, el *Deutsche Werkbund* /Riegl y el proceso de socialización de las artes:

Es interesante, por otro lado, analizar el proceso de socialización de las artes, en el que el arte decorativo juega un papel importante. Como es sabido, una primera etapa correspondió a la crítica a la producción industrial desde la mirada del movimiento para la reforma de las artes aplicadas, cuya intención fue mejorar la calidad de los objetos utilitarios de uso común, fundamentalmente los productos industrializados, revalorizando la tarea del artesano. En este sendero encontramos la tarea emprendida por Henry Cole, John Ruskin, William Morris, A. H. Mackmurdo y, consolidada luego, pero desde un enfoque distinto, por el *Deutsche Werkbund*, que considera oportuno, más que volver al trabajo manual, agregarle diseño al producto industrial.

De acuerdo con Anna Calvera (1997), William Morris era consciente:

que la apreciación estética de los objetos de uso cotidiano no funciona de la misma forma que en las artes plásticas, y pensar así lo alejaba irremisiblemente de Ruskin y su noción de arte. Para Morris, la finalidad estética de un papel pintado, de un estampado, de un pavimento o de un cielo raso, o de cualquier objeto decorativo, incluso del interiorismo de una cámara, es la búsqueda de un placer estético reposado y tranquilo, tal como es la atmósfera que la gente desea encontrar cuando llega a su casa. (p.67)

Por ende es posible entender que, a consecuencia de esta renovación, todo objeto puede ser un objeto de diseño, y todo objeto cotidiano merecería ser diseñado.

Una segunda etapa, comprende el rechazo a la dicotomía entre artes mayores y artes menores –o aplicadas– cuyo fundamento filosófico proviene de Alois Riegl, conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, pero también se extiende a la Escuela de Bellas Artes

de París, que incluirá en su plan de estudios la asignatura Composición Decorativa a cargo de Henri Mayeux. El libro de Mayeux (1904) era un texto obligado para los estudiantes de arquitectura de las tres primeras décadas del siglo veinte, tanto como para constituir prácticamente un método.

Es de este modo que la ampliación del campo artístico generada por las artes aplicadas favorecía el uso de la decoración, lo cual se veía avalado por la investigación histórico-artística de la época, que encontraba que la pura ornamentación podía ser tan válida (si no superior) al arte figurativo. Riegl (1893/1980), en su obra *Problemas de estilo*, dedicada precisamente al estudio del ornamento, influenciado por la crítica romántica a los supuestos principios universales del clasicismo, rechaza el valor canónico del arte grecorromano, y del mismo modo cuestiona la distinción tradicional entre bellas artes y artes menores o decorativas, disolviendo el límite entre ambas.

Por otra parte, el pensamiento de Riegl, en el sentido que el arte es la manifestación del espíritu de una colectividad, era concomitante con la búsqueda de un lenguaje artístico auténticamente nacional a la que se dedicaron los estudiantes y graduados de la Escuela de Arquitectura después del primer Centenario, como se evidencia en el tenor de los temas que aparecen en los primeros números de la *Revista de Arquitectura*.

El romanticismo y el idealismo entonces dieron lugar a la concurrencia de las artes en una especie de "obra de arte integral", reafirmando la característica unitaria del arte frente a la cultura fragmentadora y analítica del positivismo. Pero es paradójicamente desde el positivismo donde se hace hincapié en el diseño de objetos utilitarios y funcionales.

Revalorizando las posiciones de William Morris y, fundamentalmente, la de John Ruskin, Ranciere (2013) infiere que:

El gótico ruskiniano es un paradigma social del arte, no la nostalgia por un estilo histórico. Los admiradores de la

máquina comparten con los defensores del artesanado la idea que el verdadero arte es el que se califica de "aplicado" o "decorado", el arte que se adapta a la vida y la expresa. Toda la cuestión radica en saber a qué vida hay que adaptarse y qué vida hay que expresar. Las transformaciones del concepto de artes decorativas dependen de la manera de interpretar la relación –unión o desunión de esas dos vidas. Definir las tareas y las formas de las artes decorativas es definir el estilo de vida que da su principio al arte. Todos coincidirán en decirlo: un estilo es la expresión de la vida de un pueblo en un tiempo. (p.170)

De nuevo aparece cercana a esta concepción de las artes decorativas las ideas de *Zeitgeist* y de *Volksggeist* del romanticismo, pero también las del positivismo de Taine. Es por ello que en una vuelta de tuerca, el ornamento que había sido cuestionado desde la ética, es justificado desde la política en tanto revele el verdadero espíritu de una nación.

Así encontramos que Ricardo Rojas, invitado a exponer sus ideas en la *Revista de Arquitectura*, en su carácter de Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, sostiene en 1915 que la Universidad debía fomentar las artes aplicadas. Para este propósito, Rojas considera que dicha institución debería "salir de esa actitud un tanto pasiva, hasta convertirse ella misma en productora de objetos decorativos y en organizadora de tales industrias". Y más adelante agrega: "Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas. (...) Cuando un pueblo carece de ellas, podemos asegurar que se trata de un pueblo inferior..." (Rojas, 1915, p. 12).

Considerando además la aceptación de la decoración aplicada, la revalorización de productos artesanales y la importancia de las tradiciones locales, es que se dará lugar al advenimiento paulatino de un arte más popular, arte que incorpora a objetos antes alejados del tratamiento artístico. Es también en este sentido que van de Velde (1959) señala que:

Es necesario afirmar, desde el comienzo, que todas las denominaciones, tales como arte vulgar, arte de segunda categoría, arte industrial, artes aplicadas, artes útiles, sólo tienen valor en la medida en que se relacionan con objetos que hemos convenido en llamar así. (p. 32)

La definición que proporciona Van de Velde nos permite asomarnos entonces a la Historia conceptual que traza Koselleck y al devenir de las significaciones.

De modo que, en el período estudiado podemos observar el pasaje de una posición claramente definida como elitista, donde el arquitecto sostenía una postura cercana al arte "burgués", para ir pasando paulatinamente a una posición donde la arquitectura (y toda la producción anexa a ella) podía ser caracterizada como un arte "social".

### Los trabajos efectuados en el Taller de Composición Decorativa

Contemplando los ejercicios efectuados y publicados y el reconocimiento de los mismos, cabe señalar que podríamos considerar el período comprendido entre 1915 y 1935<sup>2</sup> como la época de oro de Composición Decorativa en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires.

No creemos que sea casual entonces que en 1937 por Ley 12351 se creara el Museo Nacional de Arte Decorativo, destinando para ese fin la residencia (y la colección de arte) de la familia Errázuriz-de-Alvear. Afirma María Amalia García (2000) que la propuesta de Ignacio Pirovano como director del Museo, hacia fines de los cuarenta, expresa un eclecticismo un tanto contradictorio que permite identificar las tensiones entre, por un lado, sus preferencias estéticas orientadas a las producciones e ideas de Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Raúl Lozza y Enio Iommi y por el otro, sus compromisos institucionales más enraizados en la tradición.

Los distintos ejercicios efectuados por los estudiantes de arquitectura y publicados en

la *Revista de Arquitectura* darán cuenta, por un lado, de la evolución de las temáticas de la asignatura que, en un principio, no se diferenciaban demasiado de las de la materia Arquitectura, aunque enfatizaban el carácter estético o puramente celebratorio como "Arco de Triunfo", "Tumba para general de la Nación" o "Tumba para joven poeta", para luego, a la manera de la tradición compositiva de Elementos de arquitectura, operar desde la parte: "puerta", "cieloraso artesonado", "muro con revestimiento de mármol", "ventana", "arco", "balcón", "torre reloj", etc. Posteriormente los ejercicios se orientan hacia piezas o fragmentos que se destacan por cierta comprensión de la materialidad, en esa época, obviamente artesanal.

Describiremos algunas de estas experiencias.

En 1923, cuando aún era profesor René Villeminot plantea la siguiente consigna de ejercitación:

Esta reja, a ubicarse entre el ábside de una catedral y su galería lateral, se estudiará en base de elementos geométricos. Se hará de esta composición un dibujo geométrico de un tramo de dicha reja, de unos 4 metros, a escala 0,05 por metro, con algunos detalles de ejecución a 0,25 por metro. La altura de esta reja queda a elección del alumno (Escuela de Arquitectura, 1926a, p. 40)

El ejercicio, entonces, exige un estudio de su materialización y es por eso que el estudiante Luis Mazziotti diseña la reja y presenta los detalles solicitados. (Figura 1)

Un año más tarde, también bajo la supervisión de René Villeminot, el estudiante Simón Lagunas presenta un friso de grafito. Se exige que:

La composición será aplicada al friso de la cornisa principal de un edificio y será ejecutada en tres colores empleándose todos los elementos geométricos, flora y fauna. Se hará un dibujo geométrico acuarelado a escala de 1:20. (Escuela de Arquitectura, 1925, p. 253)

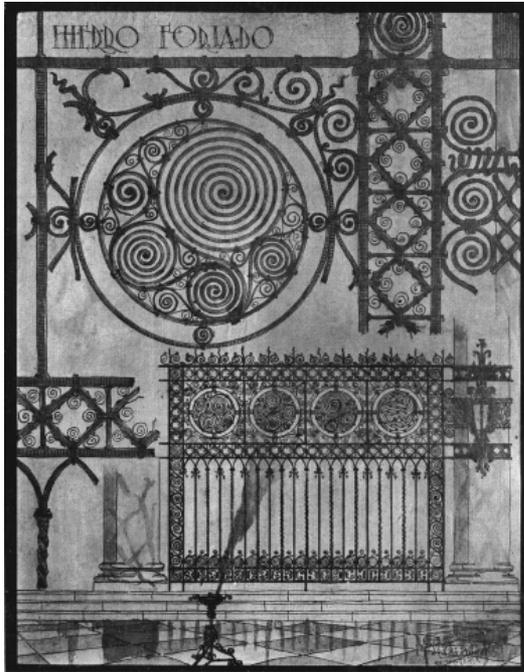


Figura 1. Composición Decorativa, 1923. Una Reja. Alumno: Luis Mazziotti. Profesor René Villeminot. Escuela de Arquitectura. (1926a), p. 40.

El denominado “friso en grafito” en realidad pareciera ser una banda de material calcáreo que puede realizarse artesanalmente mezclando cemento blanco y pigmentos minerales que brindan los colores elegidos como el grafito para el tono más oscuro. (Figura 2)

El arquitecto Hugo Garbarini se desempeña antes de 1930 como profesor del curso paralelo al oficial impulsando la resolución decorativa de espacialidades que son presentadas por medio de perspectivas interiores, donde aparecen casi todos los recursos posibles: mosaicos, boiserías, frisos, molduras, paredes enteladas, vitraux, y cielorrasos artesonados. (Figuras 3 y 4)

Cuando Villeminot fallece es remplazado por el pintor Alberto Rossi quien no cambia substancialmente el abordaje de la asignatura, pero evita dar mayores precisiones para encarar los ejercicios. Es por ello que los estudiantes deberán nuevamente hacer un friso en grafito “a escala 1:20, dejando completa libertad respecto a su composición” (Trabajos de la Escuela de Arquitectura, 1929a, p.



Figura 2. Composición Decorativa, 1924. Friso en Grafito. Alumno: Simón Lagunas. Profesor René Villeminot. Escuela de Arquitectura. (1925), p. 253.

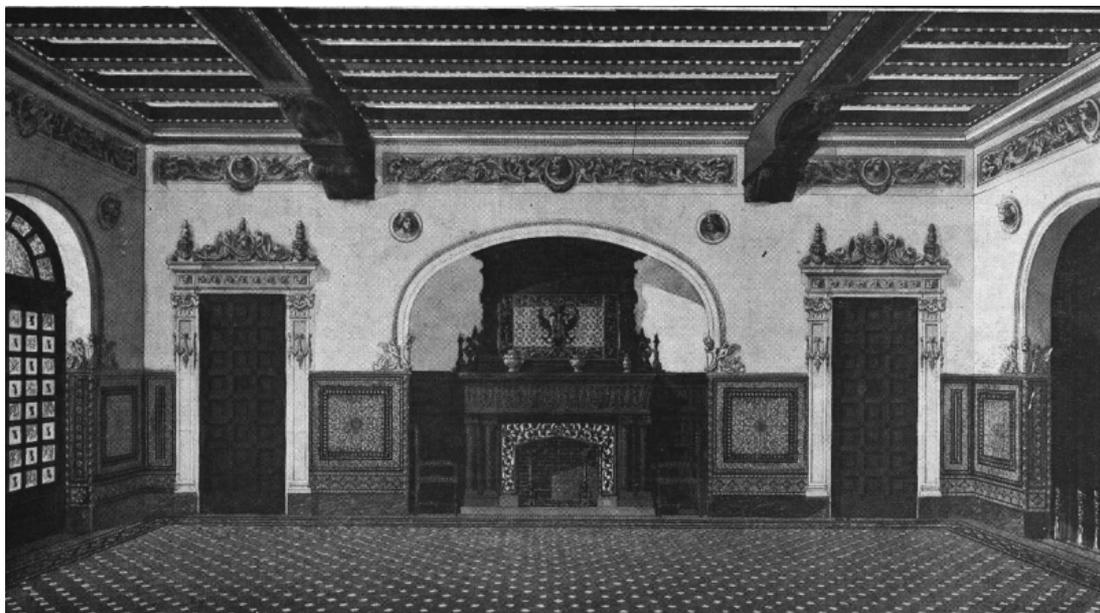


Figura 3. Composición Decorativa, 1925. Decoración de un gran Hall. Alumno: Simón Lagunas. Profesor: Hugo Garbarini. Proyectos de la Escuela de Arquitectura. (1926b), p. 445.

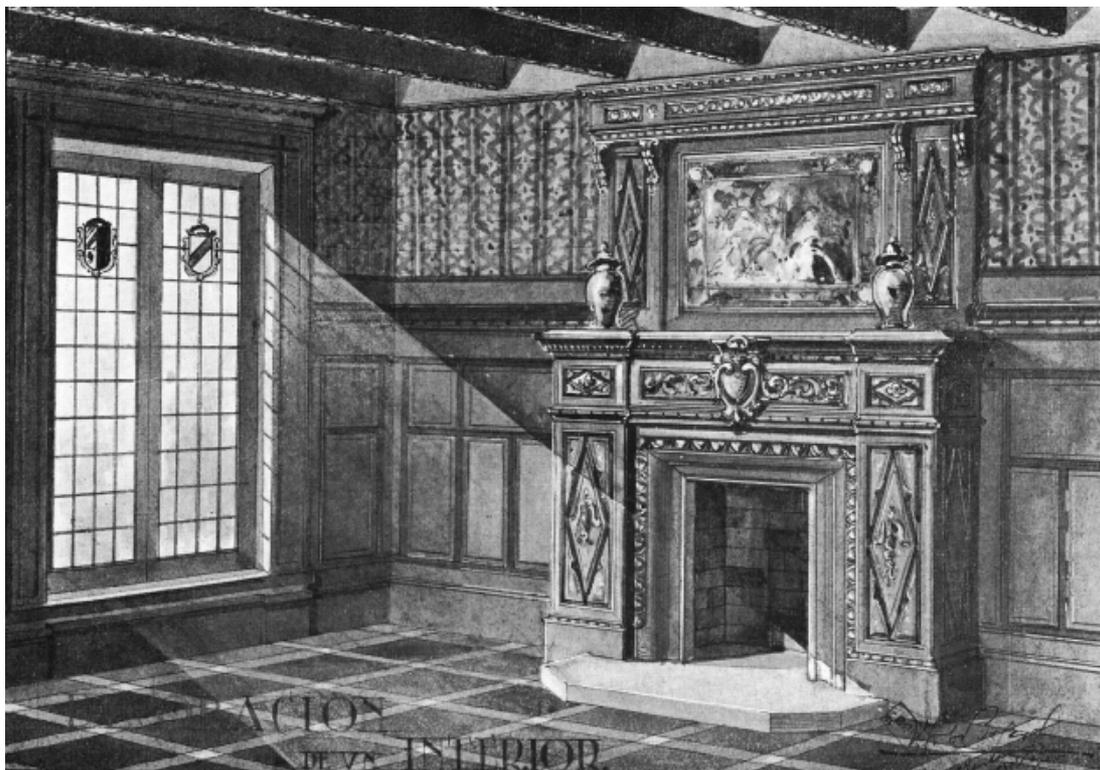


Figura 4. Composición Decorativa, 1925. Decoración de un interior. Alumno: Victorio Bergallo. Profesor: Hugo Garbarini. Proyectos de la Escuela de Arquitectura. (1927), p. 158.



Figura 5. Composición Decorativa, 1928. Friso en Graftito. Alumno: Víctor Pedretti. Profesor Alberto Rossi. Trabajos de la Escuela de Arquitectura. (1929a), p. 378.

378). (Figura 5) Parecida autonomía tienen los estudiantes cuando el encargo es una reja "cuya dimensión mínima será 2,50 m; la superficie máxima no pasará 12 m<sup>2</sup>, dejando librado a la voluntad del alumno la clase de edificio a que pertenecerá" (Trabajos de la Escuela de Arquitectura, 1929b, p. 572).

La resolución de un azulejado desarrollada ese mismo año expone una falta de síntesis en el trabajo presentado en forma de collage que contempla motivos geométricos, abstracciones florales y elementos expresamente figurativos. (Figura 6)

A comienzos de la década del treinta la publicación de los trabajos realizados en Composición Decorativa por los estudiantes de la Escuela de Buenos Aires en la *Revista de Arquitectura* se hace cada vez más infrecuente. Paulatinamente esta revista exhibe interiores racionalistas más despojados, obra de diseñadores y arquitectos profesionales como Rene Drouet, Carlos Vilar, Alberto

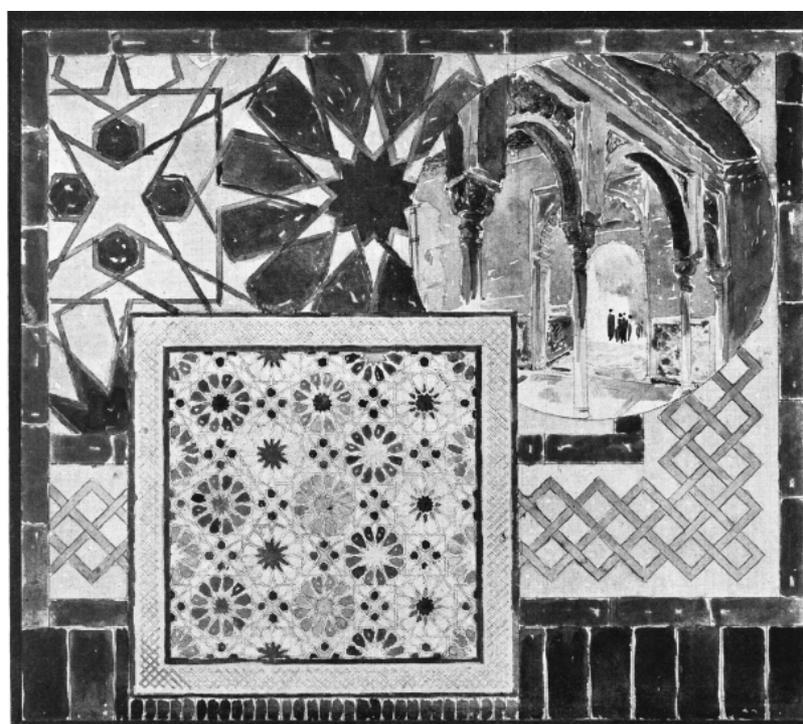


Figura 6 Composición Decorativa, 1928. Un azulejado. Alumno: Víctor Rogelio Di Paola. Profesor Alberto Rossi. Trabajos de la Escuela de Arquitectura. (1929b), p 576.

Prebisch, Mariano Mansilla Moreno y José Tívoli, Pirovano<sup>3</sup> y Vivot, e incluso Alejandro Bustillo en el Edificio Volta, contrastando con el exceso y el horror vacui de los salones del transatlántico de lujo Normandie. Los proyectos de Arquitectura pasan del ámbito de la arquitectura institucional o gubernamental hacia una producción orientada al ocio y la recreación. Los pocos ejercicios que se encuentran publicados de Composición Decorativa en el período en que Hugo Garbarini es titular de la materia tienen el aspecto de esquicios rápidos sobre temáticas alegóricas como tumbas o monumentos.

Los años treinta y los cuarenta configuraron en la enseñanza un período de transición donde las resoluciones formales llevadas a cabo por los estudiantes alternaron entre el academicismo clásico, el lenguaje moderno, alguna presencia *art déco*, el Pintoresquismo y variados ismos, incluyendo un estilo

monumental híbrido que pivoteaba entre la tradición y la transformación. Como nos ha dicho algunos de nuestros entrevistados –Mario Roberto Álvarez, Juan Manuel Bortagaray, Carlos Coire–, los estudiantes y los ayudantes de cátedra estaban más al tanto de la renovación de la arquitectura que vislumbran en las publicaciones internacionales que los profesores de la Facultad. Aquellos dos grupos de jóvenes serían los protagonistas de los cambios en la enseñanza que ocurrirían dos décadas más tarde.

Es en este contexto que el Grupo Austral, conformado por Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan (1939) publica su Manifiesto en la *Revista Nuestra Arquitectura* con el título de “Voluntad y Acción” en donde se describe el clima afirmando que “las actuales escuelas de Arquitectura –almacenes de estilos, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica– han contribuido a



Figura 7. Concurso luminotecnia CADE. Premio estímulo: Un restaurante dancing. Estudiante: Arturo Ezquerro. Concurso Luminotécnico “Cade” Año 1938. (1939), p. 44.



Figura 8. Concurso luminotecnia. Premio CADE. Casa de exhibición y venta de automóviles. Estudiante: Hirsz Rotzait. Concurso de Luminotecnia "Premio Luz Cade" Año 1940. (1949), p. 656.

crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos" (p. 216).

Aunque no hay específicamente publicaciones de los trabajos de alumnos de Composición Decorativa, podemos tomar como ejemplo de esta época los concursos de luminotecnia de CADE –Compañía Argentina de Electricidad– dirigidos a alumnos del último año de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, donde se manifiestan algunas espacialidades con ciertas reminiscencias *Art Decó* y otras marcadamente modernas. Los sucesivos programas de los concursos también hacen referencia a temáticas que exponen nuevas prácticas sociales tales como: *dancing*, hall de un hotel, pabellón para una exposición industrial, local de venta de automóviles, casa de modas, edificio para un diario, casino, museo, etc. (Figuras 7, 8 y 9).

En esos años, cuando Mauricio Repossini asume el control de la asignatura Composición Decorativa en la reciente Facultad, Tomás Maldonado (1949) sostiene que el diseño funcional parte del principio que declara que "todas las formas creadas por el hombre tienen igual dignidad. El hecho de que unas formas estén destinadas a cumplir una función más específicamente artística que otras, no invalida la verdad de este principio" (p.7).

La experiencia pedagógica realizada por Repossini y Breyer durante los años 50 había preparado el clima para la constitución del departamento de Visión, haciendo un recorrido semejante al que hicieron las escuelas de artes aplicadas en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Esta era la "nueva visión" que reclamaba Maldonado. Y esto era lo que también estaba sucediendo en aquel momento en la Escuela de Ulm con Max Bill y la fusión de las artes.

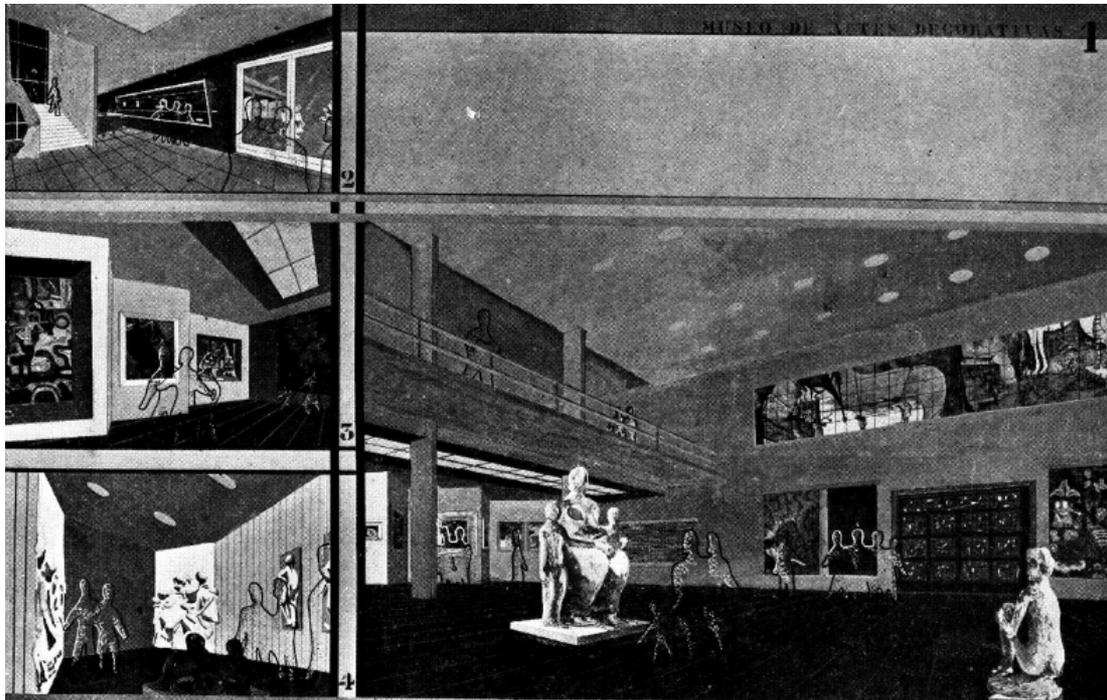


Figura 9 Concurso de Luminotecnia. Premio CADE. Un Museo de Arte Decorativo. Estudiante: Jorge Hojman. Concurso de Luminotecnia Premio C.A.D.E. 1948. (1949), p. 40.

Haciendo un tácito balance de lo realizado, Repossini (1959a, p.49) afirma la transformación conceptual:

El sentido de “composición” aplicado a todas las ramas del arte, constituye de por sí un proceso de “integración”, que va desde el estudio de las formas, su estructuración, el material, etc. hasta su producción. Constituye ese proceso una labor total, en que cada una de las partes juega y desempeña un rol particular. Este proceso de integración es lo que conocemos bajo la denominación de “diseño” (design).

Luego Repossini agrega en un artículo que antecede a la presentación de la obra del diseñador industrial George Nelson que:

El diseño es, pues, en el concepto más amplio, una expresión cabal de nuestro tiempo. Su desarrollo y su estado actual, es el mejor índice que podemos tener hoy, de un particular nivel de las artes e industria de

un determinado medio, si comprendemos que su desenvolvimiento se encuentra íntimamente ligado al desarrollo industrial. (p. 49)

En 1956, el Comité de Artes Visuales de la Universidad de Harvard sentencia el fin de una época puesto que desaparece la distinción entre las bellas artes, las artes aplicadas y las artes funcionales adoptando una denominación común: el diseño contemporáneo (Como se citó en Coll Barreu, 2006).

Es por ello que se concluye que:

La obra de arte total se convirtió en el primer estilo políticamente correcto. Precisamente para permitir la introducción de la belleza en todos los objetos cotidianos, los cánones debieron hacerse asequibles, y en muchas ocasiones eran dictados por las leyes del mercado. A costa de esta relajación el arte alcanzó probablemente uno de los momentos de mayor popularización de

la historia, que culminaría una década después con la crítica que el movimiento al que se llamará, en una nueva paradoja, Pop Art, realizaría al proceso de extensión de la categoría de lo artístico. (Coll-Barreu, 2006, p. 27)

Es oportuno también recuperar la reflexión que, respecto a la enseñanza en el New Bauhaus de Chicago, elabora el mismo Repossini (1959b), donde destaca la presencia de:

un curso fundamental, que lleva desde el estudio de las formas, estructuras y materiales, hasta la labor de “síntesis” que se manifestará en un proyecto o en el desarrollo de un producto manufacturado. La experiencia comprende una práctica de familiarización del alumno con los materiales, sus posibilidades técnicas y las condiciones sociales determinantes. (p. 53)

De modo que la noción de unidad proclamada por Hary como ingrediente necesario de la composición académica será sustituida por la idea de síntesis e integración.

## Conclusión

Dado que la materia Composición Decorativa había sido alternativamente dictada por artistas plásticos –Villalobos, Rossi– y por arquitectos –Le Monnier, Villemot, Garbarini, Repossini– existió inicialmente una ambigüedad sobre qué enseñar, ya que no quedaba claro si se debía inclinar hacia los aspectos plásticos de “elementos de arquitectura” como pórticos, columnatas, frisos, muros, y artesonados, o hacia la definición material de detalles arquitectónicos como vitreaux, azulejados y revestimientos. Es por eso que se alternan en la presentación de trabajos de los estudiantes vagas acuarelas y elaboraciones muy precisas.

Hacia mediados de la década del cincuenta, es claramente observable, cómo la noción de arte aplicado –es decir el “adorno” u “ornamento” que se había agregado a un hecho generalmente utilitario para darle valor o interés estético y que se podía descomponer analíticamente en sus elementos

constituyentes–, se va paulatinamente transformando en una propuesta sintética y holística, como es entendido el mismo diseño, generando una verdadera revolución conceptual en la enseñanza, cuya mayor evidencia se dio en la aparición de la materia Visión en 1956.

Sin embargo, en este escrito queremos destacar que no hubo una ruptura entre una concepción académica y otra moderna sino más bien un “deslizamiento” gradual entre ambas. Ya que la noción *Beaux Arts* de “arte aplicada” se traslada a través de la mirada construida tenazmente por Composición Decorativa a aquello que actualmente no dudamos en denominar como “diseño”. De modo que los detalles arquitectónicos u objetos son abordados no sólo de manera plástica sino integralmente como sostenía Repossini.

Por otra parte, cuando se modificó el plan de estudios en 1968 y la asignatura Visión IV desaparece, se transforma en un conjunto de materias electivas como Comunicación visual, Elementos de Diseño del Paisaje, y Análisis y Diseño del Equipamiento, las cuales pueden homologarse con las carreras de Diseño Gráfico, Diseño del Paisaje y Diseño Industrial que aparecerían casi veinte años más tarde, dando cuenta del crecimiento substantivo de los diferentes campos disciplinares.

La presencia en la formación de los arquitectos de la asignatura Composición Decorativa no fue, entonces, un obstáculo para el desarrollo de una arquitectura y un diseño moderno, sino, por el contrario, un ingrediente indispensable para alcanzar esas metas en un proceso gradual de transformación constante.

La desaparición de Composición Decorativa, es claro que no constituye el fracaso de un concepto –las artes decorativas–, sino el éxito de un anhelo largamente buscado: la socialización y unidad de las artes, un deseo muy presente, según Borthagaray, a comienzos de los cincuenta, cuya manifestación más evidente es la eclosión extraordinaria de todos los diseños.

## Notas

<sup>1</sup> Este código no es más que una copia, prácticamente textual del que aparece en el *Anuario de la Sociedad Central de Arquitectos franceses* y que había sido publicado oportunamente una década antes (*Los deberes profesionales del Arquitecto*, 1905).

<sup>2</sup> Ese año se publica por última vez en la *Revista de Arquitectura* un ejercicio para la materia *Composición Decorativa* (Trabajos de la Escuela de Arquitectura, 1935). Los trabajos de *Arquitectura* efectuados por alumnos de la Escuela se seguirán publicando hasta 1945. Los concursos para estudiantes y profesionales continuarán por un tiempo más pero muchas veces declararan los premios como “desiertos” (Trabajo de la Escuela de Arquitectura, 1937).

<sup>3</sup> Estos tres últimos fueron los fundadores de la casa de diseño Compté.

## Referencias

- Actas y documentos oficiales. Consejo Superior (1917). *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (36), 9-1.
- Asistencia del personal docente en el año de 1913 (1914). *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (28), 339-340.
- Banzato, G. (2012). Caminos de agua en la pampa. El proyecto del Canal Norte en la provincia de Buenos Aires (1902-1930). *III Congreso Latinoamericano de Historia Económica y XXIII Jornadas de Historia Económica*. San Carlos de Bariloche. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1653/ev.1653.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1653/ev.1653.pdf)
- Bayer, H.; Gropius, W. y Gropius, I. (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. New York: The Museum of Modern Art, Recuperado de [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2735\\_300190238.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf)
- Benévolo, L. (1977). *Historia de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonet, A., Ferrari Hardoy, J. y Kurchan, J. (1939). Voluntad y Acción. *Nuestra Arquitectura* (119), 214-222.
- Breyer, G. (2000). Morfología, teoría, metodología, heurística. En J. M. Marchetti (Comp.), *Pensar la Arquitectura* (pp. 23-56). Buenos Aires: FADU-UBA.
- Calvera, A. (1997). La modernidad de William Morris. *Temas de disseny* (14), 60-75. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/39016645.pdf>
- Candioti, M. (1920a). Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de Tesis. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (44), 568-576.
- Candioti, M. (1920b). *Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de las tesis en su primer centenario 1821-1920*. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura.
- Chiappori, A. (26 de septiembre de 1917a). Séptimo Salón Anual. *La Nación*, s.p.
- Chiappori, A. (1917b). La pintura y la escultura en el VII Salón Anual. *Revista de Arquitectura* (12), 34-38.
- Christophersen, A. (1904). Sociedad Central de Arquitectos. Suplemento *Arquitectura de la Revista Técnica* (2-3), 13-17.
- Código Profesional del Arquitecto (1915). *Revista de Arquitectura* (4), 19-21.
- Coll-Barreu, J. (2006). La vida concreta de todos. Modernidad e impacto moral en la arquitectura norteamericana de posguerra: Dos casas. *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna Española. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 19-38.
- Concurso de Luminotecnia "Premio Luz Cade" Año 1940 (1940). *Revista de Arquitectura* (239), 655-664.
- Concurso de Luminotecnia Premio C.A.D.E. 1948 (1949). *Revista de Arquitectura* (337/338), 37-42.
- Concurso Luminotécnico "Cade" Año 1938 (1939). *Revista de Arquitectura* (217), 30-47.
- De Anasagasti, T. (1923). *Enseñanza de la arquitectura. Cultura moderna. Tradición artística*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Diplomas y certificados. Carreras planes de estudio. Universidad de Buenos Aires (1949). Buenos Aires: Imprenta de la Universidad
- Discurso del Arquitecto Alejandro Christophersen (1936). *Revista de Arquitectura* (184), 173-179.
- Durand, J.N.L. (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*. Paris: Lauteur. Recuperado de [https://archive.org/details/gri\\_33125008236305](https://archive.org/details/gri_33125008236305)
- Escuela de Arquitectura (1925). *Revista de Arquitectura* (55), 248-253.
- Escuela de Arquitectura (1926a). *Revista de Arquitectura* (61), 37-40.

- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1913). *Revista de la Universidad de Buenos Aires* Año (23), 48-56
- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Profesores (1912). *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (19), 27-30
- Franchino, M. (2016). Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura beaux- arts en la Argentina (1878-1928). *Estudios del hábitat*, 14 (1), 28-67. Recuperado de: <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/2669>
- Garbarini, H. (1911b). Primera Exposición Nacional de Arte. *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (2), 47-48.
- Garbarini, H. (1911a). Por la patria y por el arte. *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (1), 7-9.
- Garbarini, H. (1912 c). El afiche. *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (4), 149- 151.
- Garbarini, H. (1912a). De la arquitectura y el embellecimiento urbano. *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (3), 91-94.
- Garbarini, H. (1912b). La identidad y la fusión de las Artes. *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (4), 143-146.
- García, M. A. (2000). Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la promoción y difusión del diseño industrial. *IV Jornadas Estudios e Investigaciones* (469-484). Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2010). Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920) (pp. 39-52). En Academia Nacional de Bellas Artes (Edit.), *Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión* (1905-1915). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Hary, P. (1916). Curso de Teoría de la Arquitectura, Capítulo 5. *Revista de Arquitectura* (7), 6-16.
- Hegel, W. F. (2001). *Arquitectura*. Barcelona: Kairos (1era edición: Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin: Duncker & Humblot 1832–1845).
- Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Kuhn, T. S. (2002). *El camino desde la estructura*. Barcelona: Paidós.
- Kuhn, T. S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Los deberes profesionales del Arquitecto (1905, 31 de marzo). *Revista Técnica: Suplemento Arquitectura* (21-22), 192-195.
- Maldonado, T. (1949). El diseño y la vida social. *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (2), 7.
- Mayeux, H. (1904). *La composition decorative*. Paris: Alcide Picard & Kaan. Recuperado de <https://archive.org/details/lacompositiond00maye>
- Miloutine, B. (1949). *Las Teorías de la arquitectura*, Buenos Aires: El Ateneo
- Nam, S. T. (2011). El diseño de la lámpara eléctrica o el enfrentamiento del Arte Decorativo y el Ready-Made. *Revista de Arquitectura* (3), 95-108.
- Nombramiento de profesores titulares. Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1921) *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (47), 337.
- Parra de Pérez Alen, M. (1969). *Estadística de Arquitectos diplomados y reválidas en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires 1878-1969*, mimeo.
- Plan de Estudios (1948). *Archivos de la Universidad de Buenos Aires* (23), 237-238
- Proyectos de la Escuela de Arquitectura (1926b). *Revista de Arquitectura* (71), 444-447.
- Proyectos de la Escuela de Arquitectura (1927). *Revista de Arquitectura* (76), 157-158.
- Ranciere, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

- Repossini, M. (1959a). Introducción al diseño. *Nuestra Arquitectura* (350), 49-50.
- Repossini, M. (1959b). La enseñanza del diseño. *Nuestra Arquitectura* (351), 53- 54.
- Riegl, A. (1980.) *Problemas de estilo: Fundamentos para una Historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili. [1era edición: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Siemens, Berlín, 1893].
- Rojas, R. (1915). Artes Decorativas Americanas. *Revista de Arquitectura* (4), 11.
- Sesión del Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1929) *Archivos de la Universidad de Buenos Aires* (4), 545.
- Skinner, Q. (2007). *Lenguaje, política e historia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Trabajo de la Escuela de Arquitectura (1937). *Revista de Arquitectura* (204), 564-571.
- Trabajos de la Escuela de Arquitectura (1929a). *Revista de Arquitectura* (102), 374-378.
- Trabajos de la Escuela de Arquitectura (1929b). *Revista de Arquitectura* (106), 572-576.
- Trabajos de la Escuela de Arquitectura (1935). *Revista de Arquitectura* (175), 311-318.
- Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Van de Velde, H. (1959). *Hacia un nuevo estilo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Villalobos, C. (1916a). La cuestión del detalle en el Dibujo y en la Pintura. *Revista de Arquitectura* (5), 13-16.
- Villalobos, C. (1916b). La innovativa tendencia colonial. *Revista de Arquitectura* (8), 21-24.

#### Entrevistas:

- Mario Roberto Álvarez. Ingresante en 1932. Entrevista realizada el 10 de febrero de 2006.
- Luis Ainstein, Ingresante en 1957. Entrevista realizada el 29 de mayo de 2014.
- Juan Manuel Bortagaray. Ingresante en 1945. Entrevista realizada el 8 de mayo de 2014.
- Carlos Coire. Ingresante en 1933. Charlas realizadas durante los años 2002/2003.
- Arnoldo Gaité. Ingresante en 1954. Entrevista realizada el 24 de abril de 2014.
- Reinaldo Leiro. Ingresante en 1948. Entrevista realizada el 23 de abril de 2014.

#### Ana María Cravino

Arquitecta. Magister en Gestión de Proyectos Educativos. Doctora en Arquitectura. Investigadora Categorizada del programa de Incentivos MEN. Investigadora Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU-UBA. Profesora de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo de FADU-UBA. Profesora del Doctorado en Diseño, UP. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Av. Intendente Güiraldes 2160. 4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA).

cravino.ana@gmail.com