

Visión: el nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957

Vision: the new way to form and space in the School of Architecture and Urbanism of Rosario, 1956-1957

Tomás Esteban Ibarra

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Abstract

The paper describes the establishment of the subject *Vision* as a central piece in the reform of modern Architecture and Design education. Based on the analysis of the programs of the first courses taught at the School of Architecture and Urbanism of the Universidad del Litoral in Rosario, the bibliographical references and the analysis of four exercises carried out by the students, the key concepts and the methods tested to transmit a new analytical approach to perception and formal and spatial representation, linked to the resources of abstract art, are identified. The contrast with the contents of Plástica, the subject that had previously addressed the study of form and its representation, the articulation with other subjects included in the renewed curriculum, and the trajectory of the teachers involved, support the characterization of this central, though elusive, experience in the instrumentation of the teaching of modern architecture.

Resumen

El trabajo describe el establecimiento de la asignatura *Visión* como una pieza central en la reforma de la enseñanza de la Arquitectura y el Diseño modernos. A partir del análisis de los programas de los primeros cursos dictados en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad del Litoral en Rosario, de las referencias bibliográficas y del análisis de cuatro ejercicios realizados por los estudiantes se identifican los conceptos claves y los métodos ensayados para transmitir un nuevo abordaje analítico de la percepción y la representación formal y espacial, vinculado a los recursos del arte abstracto. El contraste con los contenidos de Plástica, la asignatura que precedentemente había abordado el estudio de la forma y su representación, la articulación con otras materias incluidas en el renovado plan de estudios, y la trayectoria de los docentes involucrados, apoyan la caracterización de esta experiencia central, aunque elusiva, en la instrumentación de la enseñanza de la arquitectura moderna.

Key words: Vision - architectural pedagogies - abstract art - perception

Palabras clave: Visión - enseñanza de arquitectura - arte abstracto - percepción

Introducción

Los contenidos de la asignatura *Visión* buscaron reformular los principios de generación de la forma y el espacio e instituir el concepto de construcción desde una superación de la composición utilizada por su antecesora Plástica. Desde un método casi científico de análisis de la percepción, propuso la representación gráfica de elementos concretos que se vincularon con algunos recursos ya ensayados por el arte abstracto. En sus ejercicios para la construcción de forma y espacio recurrió a planos de color, líneas, formas geométricas, tramas y texturas que mantenían entre sí relaciones de equilibrio visual, transparencia, superposición, yuxtaposición y seriación.

La nueva asignatura fue un laboratorio donde confluyeron varios desarrollos sobre una base centralmente alimentada por la experiencia y contenidos de la escuela alemana Bauhaus (1919-1933). Allí, el artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) fue un personaje clave en la asociación con el planteo constructivista ruso que puede rastrearse desde las propuestas del formalismo literario y las VKhUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior del Arte y la Técnica, 1920-1930). También fue posible establecer relaciones con el Instituto de Diseño de Chicago creado en 1937, como con su contemporánea la Escuela de Ulm fundada en 1953.¹ Todos estos desarrollos rebasaban ampliamente los postulados de la disciplina arquitectónica para instalar la fusión con las artes y la búsqueda de invariantes universales en el trabajo sobre la forma y el espacio (Devalle, 2018).

El nombre *Visión* aludía tanto a las artes visuales como a una perspectiva cultural diversa desde donde observar. La idea de novedad estaba presente en esa designación y aparecía polemizando con la tradición de enseñanza academicista. El acto de ver encerraba una consigna con doble sentido morfológico: por un lado, la nitidez de las formas a transmitir y, por el otro, la afirmación de un valor universal, de una estructura de belleza objetiva que era posible transmitir y, sobre todo, enseñar (Silvestri, 2004).

Surgen entonces las preguntas ¿es posible vincular el nuevo modo de ver que enseñaba la materia *Visión* con los recursos específicos del arte abstracto? ¿Las propuestas eran realmente innovadoras o existían algunos puentes de vinculación con lo que se realizó en Plástica? El desafío consiste en desplegar argumentos que den cuenta de la transformación perseguida en la enseñanza de la arquitectura, e implementada fundamentalmente a través de la asignatura *Visión*, identificando conceptos claves y recursos didácticos. Así, se propone revisar los programas y la bibliografía de los primeros cursos dictados en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario (EAUR) entre 1956 y 1957 e identificar su articulación con otras materias incluidas en los planes de estudio. Se los contrastará con los contenidos de la asignatura Plástica entre 1953 y 1955 y se analizarán cuatro de los ejercicios realizados por estudiantes en *Visión*, evidenciando que la representación abstracta permitió avanzar en la realización de construcciones formales y espaciales.

Lo abstracto para construir forma y espacio

Según las ideas que articulaban la asignatura *Visión*, las formas se percibían en el espacio por medio de la vista y se representaban gráficamente en el plano bidimensional generando construcciones abstractas. Los abordajes de Gyorgy Kepes (1906-2001) quien fue artista, teórico y profesor húngaro en la *New Bauhaus* de Chicago junto a Moholy-Nagy, sustentaban tal afirmación: "El plano gráfico bidimensional ocupa el centro del campo espacial y cada unidad óptica parece avanzar o retroceder a partir de ella. A un punto, una línea o una forma en la superficie gráfica se los ve como provistos de cualidades espaciales" (Kepes, 1944/1969, p. 34).

The New Vision and Abstract of an artist (1946/2008) de Moholy-Nagy, *De lo espiritual en el arte* (1912/2010) de Vasili Kandinsky, *El lenguaje de la visión* (1944/1969) de Kepes y *Alcances de la arquitectura integral* (1943/1963) de Walter Gropius fueron las bibliografías que incluyeron los programas de

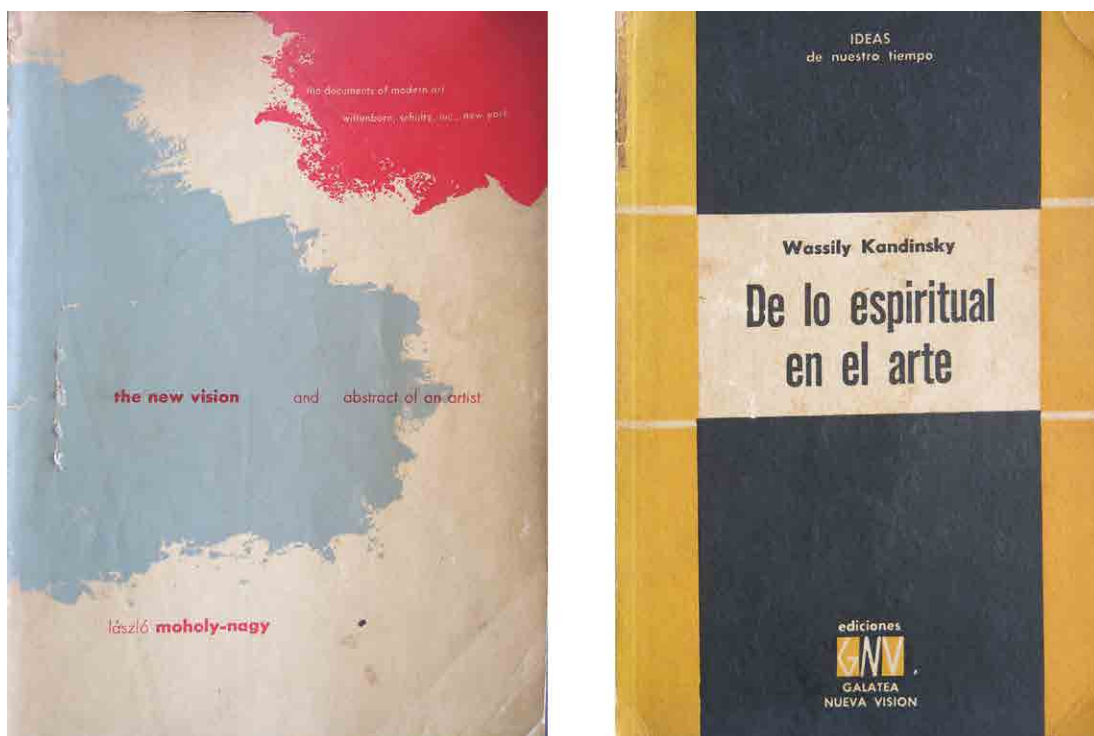


Figura 1. Portadas de los libros incluidos en la bibliografía de la asignatura Visión, encontrados en la biblioteca de Cristina Argumedo, quien fue estudiante en los cursos de Méndez Mosquera en 1957. Fotografía del autor.

1956 y 1957 en la EAUR que servirán para aproximar definiciones de forma, espacio y representación. El pintor abstracto rosarino Eduardo Serón,² quien fuera docente auxiliar desde 1956 y profesor titular desde 1962 en Visión, confirmó su importancia como lectura obligatoria en esos años.

La manera en que la nueva asignatura propuso abordar los temas de la forma y el espacio se podría relacionar con el concepto de construcción o konstruktssia perteneciente al esquema intelectual de los teóricos de las vanguardias plásticas rusas en el período posrevolucionario. La especialista británica en vanguardias soviéticas Catherine Cooke (1994, p. 49), ha destacado la importancia que tuvieron los precursores del estructuralismo lingüístico, los formalistas rusos y algunos círculos literarios en torno al periódico LEF para establecer un marco en las construcciones gramaticales. Ellos definieron a la palabra konstruktssia como un proceso intelectual de

generación formal que se sustentaba en el campo teórico y no en el material o técnico, para lo que usaban la palabra rusa stroitelstvo. En la materia Visión importaba el proceso mental de construcción espacial con formas en el plano gráfico que permitía desarrollar la capacidad creadora de los estudiantes al momento de diseñar.

La construcción desarrolla la obra desde adentro ya que el principio generativo es explícito en la forma en sí misma, mientras que la composición depende de criterios y elementos externamente definidos de manera subjetiva. La discusión entre composición y construcción fue desplegada en contra de Vasili Kandinsky (1866-1944) –pintor ruso, teórico del arte abstracto y posteriormente maestro de la Bauhaus– hacia 1920 en el ámbito del INKhUK de Moscú (Instituto de Cultura Artística) y también posteriormente por Moholy-Nagy:

La composición y la construcción son dos aspectos del mismo problema. La composición es el producto de la más alta valoración subjetiva de los elementos y de sus relaciones. (...) La construcción, en cambio, se dirige a un objetivo conocido por medio de relaciones técnicas e intelectuales preestablecidas. (Moholy-Nagy, 1946/2008, p. 50)

En la metodología de *Visión* alcanzaban importancia también los recursos tomados del arte abstracto y las asociaciones con un método casi científico que aparecieron sintetizadas por el diseñador argentino Mario Pedrosa en el número seis de la revista *nueva visión*: “El arte abstracto corona este largo proceso hacia la autonomía del fenómeno artístico, prescindiendo del objeto o utilizando solamente sus proyecciones en el espacio.” (Pedrosa, 1955, p. 14) Según esta perspectiva, el arte abstracto como modo de conocimiento autónomo, permitía una conceptualización sintética del flujo de sensaciones humanas que los lenguajes científicos, o la misma palabra, no dejaban expresar.

El propósito de la asignatura fue incorporar un nuevo sistema de representación vinculado a la creación de forma y espacio en el plano bidimensional. No sólo educaría la percepción, sino que contribuiría a una reformulación de las artes visuales orientadas a un mundo en transformación en el cual las imágenes eran más importantes que la palabra escrita. El diseño debía tener un lenguaje específico con sus propios códigos de comunicación para la expresión de la invención subconsciente. Gropius despliega los lineamientos de esta gramática del diseño, que adquiere un alcance universal a partir de los sentidos:

[El diseño] Necesita su propia gramática de la composición para integrar estos códigos elementales en mensajes que, expresados a través de los sentidos unen al hombre más estrechamente que las palabras. (...) Esta es la tarea de la educación: enseñar qué es lo que influye sobre la psique del hombre en términos de luz, escala, espacio, forma y color. (1943/1963, p. 46)

El estudiante debía aprender a ver. Tenía que conocer el efecto de las ilusiones ópticas; la influencia psicológica de formas, colores y texturas; los efectos del contraste, la dirección, la tensión y el equilibrio. Debía aprender, también, un lenguaje para expresar visiblemente sus ideas apoyándose en el conocimiento objetivo de hechos ópticos científicamente validados, es decir, de una teoría que dirigiera la mano creadora y suministrara una base común.

Estos planteos encontraron su raíz en la pedagogía de la escuela Bauhaus, cuyo paradigma llegó a Estados Unidos en los años previos al inicio de la Segunda Guerra Mundial de la mano, entre otros, de Moholy-Nagy quien emigró en 1937. Allí dictó sus cursos en la denominada *New Bauhaus* de Chicago y su contenido teórico vanguardista se difundió a partir de *The New Vision* (1946) y *Vision in Motion* (1947). El primero era una traducción en inglés del último *Bauhausbücher, Von Material zu Architektur* (1929). En Argentina, la editorial Infinito dirigida por Carlos Méndez Mosquera lo tradujo al castellano en 1963, si bien ya desde 1956 era incluido como bibliografía básica de la asignatura *Visión*, tanto en la EAUR como en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA).

Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora (1954/2015) del psicólogo y filósofo alemán Rudolf Arnheim (1904-2007) fue también relevante en la pretendida fundamentación científica de la asignatura (Devalle, 2018, p. 105). Él sostenía que ningún objeto se percibe como único y aislado ya que ver algo significa otorgarle un lugar de posición en relación a una totalidad, una ubicación en el espacio, una medida de tamaño, luminosidad o distancia (Arnheim, 1954/2015, p. 26).

La idea de forma, desde tal planteo, queda asociada indisolublemente a la de espacio. Este vínculo recíproco y sin jerarquías se define desde el acto de ver según las condiciones de luz, distancia y, fundamentalmente, por los bordes y límites de la forma. La forma de un objeto tiene un contenido material establecido

por su delimitación –por ejemplo el borde rectangular de un pedazo de papel o las dos superficies que delimitan los lados y la base de un cono– y otro aspecto perceptual condicionado por su posición específica en el espacio:

la forma perceptual puede cambiar considerablemente cuando cambian la orientación espacial o su entorno. Las formas visuales influyen unas a otras. (...) La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador. (Arnheim, 1954/2015, p. 62)

Queda planteada, además, una condicionante que involucra al aparato perceptual del sujeto que mira, tanto en el plano fisiológico como psicológico. No solo se ve el sustrato material de la forma, sino también el contenido ideológico que representa.

Form is the visible shape of content, ‘la forma es la forma visible del contenido’, escribió el pintor Ben Shahn; y esta fórmula puede servirnos, ni más ni menos que cualquier otra, para describir la distinción entre forma material (*shape*) y forma en general (*form*) (...). Bajo el epígrafe ‘forma’ hemos comentado algunos de los principios en virtud de los cuales el material visual, recibido por los ojos, se organiza de modo que pueda ser captado por la mente humana. (Arnheim, 1954/2015, p. 109)

Más allá de la delimitación externa, las formas percibidas representan algo, es decir, son la forma inseparable del contenido que las constituye. El contenido, a su vez, se expresa en lo interno de la forma. El desafío es construir formas que, desde su caracterización externa definida por su delimitación, den cuenta visualmente de tal valor intrínseco desde el momento mismo de su demarcación (Kandinsky, 1912/2010). Se considera, también, la relación psíquica y la sensibilidad del sujeto hacia la forma desde variables como el equilibrio y el ritmo.

En la asignatura *Visión*, el vínculo entre la forma y el espacio fue planteado según la perspectiva de Moholy-Nagy, quien subrayó la condición superficial y material de la forma y la necesidad de un análisis visual científico para generarla o controlar su percepción en el espacio. Eran las relaciones de posición entre las formas las que permitían definir el objetivo último: un espacio dinámico.

La creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes). En base al análisis del volumen podemos comprender los cuerpos, ya sean grandes o minúsculos, en sus mínimas extensiones: delgadas láminas, varas, barras, alambres; y aun como relaciones entre límites, terminaciones y aberturas. (...) El espacio se conoce en primer lugar por el sentido de la visión. (Moholy-Nagy, 1946/2008, p. 95)



Figura 2. Composición A XXI, 1925, László Moholy-Nagy. Anaut, A. y Brasa, C. (2010) László Moholy-Nagy. El arte de la luz. Madrid: La Fábrica Editorial, Círculo de Bellas Artes, p. 172.

El cambio de un modo de representar

La materia *Visión* fue incorporada en febrero de 1956 en el plan de estudios de la EAUR, dependiente en ese momento de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral (FCMFQNI-UNL). Esa experiencia sirvió de referencia inmediata para las transformaciones operadas un año después en la FAU-UBA.

La enseñanza universitaria en la Argentina se reestructuró drásticamente con la caída del peronismo por el golpe de 1955 que restituyó la autonomía de las universidades, las que se reorganizaron tanto en su plan orgánico como en sus programas particulares. Así, las Facultades y las Escuelas de Arquitectura – dependientes todavía en algunos casos de la Facultad de Ciencias Exactas o de Ciencias Matemáticas como la EAUR– reformularon sus cursos y horarios otorgando un rol protagónico a la enseñanza del proyecto arquitectónico (Deambrosis, 2011, p. 200). El cuerpo docente también encontró un estímulo de cambio generacional, sustituyendo de manera definitiva toda referencia didáctica al academicismo. La arquitectura moderna, que hasta el momento había abrevado de manera parcial en la enseñanza y la práctica profesional, se convirtió en la referencia principal para la confección de los planes de estudios, los contenidos de los programas de las asignaturas, y el nuevo plantel docente.

La experiencia en Rosario resultó paradigmática para la “modernización” de la enseñanza, pero también respecto a la participación del movimiento estudiantil. En principio, fue el Centro de Estudiantes quien impulsó la contratación de un grupo de profesores vinculado a Jorge Ferrari Hardoy (Shmidt, Silvestri y Rojas, 2004), y fue bajo su gestión que se planteó un nuevo plan de estudios (Hitce, 1957, p. 2). El equipo estaba conformado por Jorge Enrique Hardoy (1926-1993) que se dedicó a Planeamiento; Francisco Bullrich (1929-2011) a Integración Cultural e Historia de la Arquitectura; Alfredo Ibarlucía (1925) y Juan Manuel Borthagaray (1928-2016) fueron

titulares del taller de Arquitectura y Atilio Gallo (s/d) estuvo a cargo de Estructuras. Carlos Méndez Mosquera (1929-2009) formó parte del grupo que organizó la nueva asignatura *Visión*, junto con Gastón Breyer (1919-2009), Rafael Onetto (1915-1967) y Alberto Le Pera (1913-1990), tal como lo afirmó en una reseña posterior (1997, p. 27). Algunos de estos actores estuvieron vinculados previamente con el grupo Austral o contemporáneamente al grupo OAM (Organización de Arquitectura Moderna).

Jorge Vila Ortiz (1923-2001) y Eduardo Serón (1930), jóvenes exponentes de la pintura abstracta rosarina, participaron también de ese momento de cambio, primero como auxiliares docentes y luego como profesores titulares de *Visión*. Este proceso de transferencia entre los campos del Arte y la Arquitectura también ocurrió en Buenos Aires, donde los intercambios entre OAM, Tomás Maldonado y los artistas de la Asociación Arte Concreto-Inventiva (Crispiani, 1997 y Devalle, 2018) dan cuenta de un objetivo común: el intento de difundir la cultura visual moderna con bases en el Arte Concreto. Este proyecto había tenido un primer fruto en la publicación de la revista *nueva visión* (1951-1957) cuya deriva fue la creación de la editorial homónima (1954).

Junto a los cursos de *Visión*, el cambio radical en la enseñanza de la arquitectura estuvo definido también por la incorporación a la currícula de la asignatura Integración Cultural y por los talleres verticales de Arquitectura. Los contenidos de Integración Cultural se introdujeron por primera y única vez en Rosario y replicaron lo dictado por Moholy-Nagy en Chicago. Francisco Bullrich propuso en los programas temas vinculados al hombre, la cultura, la sociedad y sus recíprocas relaciones (Bullrich, 1956). Delineó la historia de la cultura a partir de genealogías trazadas desde movimientos artísticos hasta la arquitectura, siguiendo los modelos historiográficos de las obras recientemente publicadas de Pevsner y Zevi. Los talleres verticales, por su parte, proponían un nuevo ordenamiento a partir de programas específicos para cada año (de segundo a sexto) y un cuerpo docente

constituido por un jefe de taller, un profesor titular, un profesor adjunto y cinco auxiliares docentes. Todos debían dar clases temáticas destinadas a hacer converger las contribuciones del mayor número de visiones en lo que sería la experiencia central del recorrido formativo (Deambrosis, 2011). Esta enseñanza, inspirada en el modelo de la Facultad de Montevideo y adoptado también en Buenos Aires, constituía el mayor porcentaje de la carga didáctica con cinco horas diarias de martes a viernes, mientras que el lunes estaba dedicado a los denominados cursos teóricos, entre los que se encontraban los de Visión. Según el plan de estudio inaugural en la EAUR de 1957:

Los cursos de Visión tendrán por objeto llevar el conocimiento de los fenómenos visuales, desarrollando la capacidad de observación, de crítica y de creación. El método didáctico tenderá a que cada alumno descubra por sí mismo los hechos evidentes o comprobables de la visión. Para ello se lo pondrá en contacto directo con materiales de diversa índole y se lo incitará a lograr el conocimiento íntimo de sus propiedades, a través de una continua manipulación, estimulándolo gradualmente, a realizar construcciones espaciales no utilitarias y diseños de simple ejecución, reforzando y calificando así su formación arquitectónica. (Hitce, 1957, p. 3)

En los programas de la asignatura Visión II de 1956 y Visión I y III de 1957 se destacaban como principales objetivos el análisis visual de la forma y la organización espacial. Los tres estaban firmados por Méndez Mosquera (1956 y 1957) como profesor titular y el de Visión III también por Le Pera. Se dividían en partes temáticas similares –para Visión I y III eran tres ejes y para Visión II eran cinco– y la bibliografía distinguía entre obras de fundamental interés, obras de consulta y obras en otro idioma. Ellas fueron las que, en gran parte, sustentaron y guiaron con su abundancia de contenidos y métodos las nuevas exploraciones propuestas por los cursos de Visión. Se describen a continuación los puntos en común de los tres programas y luego las particularidades.

El primer eje temático proponía el análisis visual desde la observación y representación, a partir del empleo de papeles de colores, ejercicios lineales de rectas, curvas y paralelas, seriación, cambios de escala y distancia, valores de línea, ritmo y progresiones para crear y superponer tramas superficiales. Se aplicaban los instrumentos de precisión y técnicas con lápiz y tinta similares a los de Plástica, aunque se incluyeron nociones de percepción visual a partir de efectos ópticos y alteraciones de la sensación cuyas bases teóricas podían rastrearse en las teorías psicológicas de la *Gestalt*.

El tema de la representación se profundizaba en el segundo eje temático desde la organización de elementos en el plano y su referencia en el espacio. Los ejercicios eran el dibujo de pequeños objetos, temas arquitectónicos y urbanísticos, tramas y técnicas de representación, dibujos de síntesis, pasajes de escala y nociones de diagramación y tipografía. La tercera parte se enfocaba en el análisis de la forma a partir de su evolución desde las formas naturales y creadas, formas arquitectónicas y su ordenamiento, y objetos de “Buen diseño”, concluyendo con una referencia hacia la teoría del método de diseño.

El programa de Visión II (Méndez Mosquera, 1956) hacía hincapié en la representación a partir del dibujo analítico. Este análisis formal en el espacio era abordado desde el uso de papeles y cartulinas para la construcción de cuerpos regulares en ejercicios libres. Visión III (Le Pera y Méndez Mosquera, 1957) ahondaba en el estudio de las texturas y su representación gráfica y fotográfica proponiendo una clasificación desde la nomenclatura desarrollada en *The New Vision* por Moholy-Nagy, donde los aspectos de los materiales y texturas se definen a partir de cuatro características (1946/2008, p. 39-44). La primera es la estructura, es decir, la composición inalterable del material, y se muestra mediante el empleo de un microscopio o de micro y macro fotografías. La segunda, es la textura que corresponde a la superficie externa resultante, tal es el caso de la epidermis y su

textura orgánica. La tercera es la superficie o *faktura*, efecto sensorial y perceptible de un proceso, que implica una modificación en la superficie del material mediante factores externos, tanto naturales como mecánicos. Y por último, la organización o *Massing* – así aparecía en el programa de Visión III– el agrupamiento u organización de las masas, donde lo que importa es la apariencia del material en su agrupamiento regular, rítmico o irregular. Los ejercicios para experimentar en torno al tratamiento superficial presentados por Moholy-Nagy incluyen la libre elección de herramientas para realizar perforaciones, presionados, frotados, limado, etc. También el teñido de distintos tipos de género, el uso de colores, pinceles, colas, virutas, grafito y arena para representar visualmente la estructura, textura y aspecto superficial por medio del dibujo, la pintura o la fotografía.

La tercera parte de Visión III presentaba – además de lo expuesto anteriormente en términos generales– la introducción al diseño desde una síntesis de la evolución del mueble, la caracterización del diseño industrial y temas como la estandarización, el prototipo y los objetos de uso de pequeñas dimensiones. La bibliografía ampliada incluía escritos de Tomás Maldonado, Herbert Read, Giancarlo de Carlo y la colección completa de la revista *nueva visión*.

Los tres cursos fomentaban el ejercicio de la percepción visual a partir de efectos ópticos y alteraciones de la sensación, planteos que coincidían con los impulsados en la escuela Bauhaus donde:

se llevaron a cabo intensivos estudios para redescubrir la gramática del diseño, con el objeto de brindar al estudiante un conocimiento objetivo de los hechos ópticos, tales como proporción, ilusiones ópticas y colores. El cultivo cuidadoso y la ulterior investigación de estas leyes naturales contribuiría a fomentar la verdadera tradición más que cualquier instrucción dedicada a la imitación de antiguas formas y estilos. (Gropius, 1943/1963, p. 37)

De lo estático a lo dinámico

Una manera de valorar el grado de novedad de Visión es contrastar sus contenidos con los de Plástica entre 1953 y 1955. En sus fundamentos se decía que Plástica “debe propender el desarrollo del sentimiento armónico del espacio y educar en el conocimiento de los principios fundamentales que rigen la línea, la forma, el volumen, el claro-oscuro, la composición y el color” (Dezozzi, 1953, p. 2). Su objetivo era incorporar en el alumno una serie de habilidades gráficas que se relacionaban con la ornamentación de los edificios en un sentido representativo, figurativo y compositivo (Barnes, 1953; Vanzo y Véscovo, 1953). Sus docentes –César Caggiano, Eugenio Fornells, Julio Vanzo, Eduardo Barnes y Carlos Véscovo– eran pintores o escultores, el último además arquitecto, reconocidos como innovadores por algunas de sus producciones, aunque todavía conservaban referencias directas de la realidad.

Los ejercicios de Plástica II proponían dibujos a mano alzada de bustos y esculturas de la figura humana y motivos naturales a través de distintas técnicas: lápiz de grafito, Conté negro y sanguínea, pluma y tinta. El tema del color se estudiaba desde la noción de armonía a partir del manejo de acuarelas, témperas y pasteles y se realizaban composiciones con elementos abstractos como la línea, el plano y el color (Vanzo y Véscovo, 1953).

En Plástica III se componían volúmenes a partir del modelado que, en palabras de los titulares, completaría “el conocimiento virtual de la forma, volumen y calidad, con el conocimiento táctil” (Barnes, 1953). Ejecutaban motivos decorativos en plástico o metal, bajorrelieves y composiciones espaciales y volumétricas estudiando el valor expresivo de los materiales.

El último de los cursos, Plástica IV, contemplaba una correlación con el curso de Arquitectura y la integración de los conocimientos adquiridos en los cursos anteriores a partir de la armonización de los temas de la forma y el color. Proponían cuatro ejercicios: el primero era la realización de una perspectiva aérea del proyecto que el

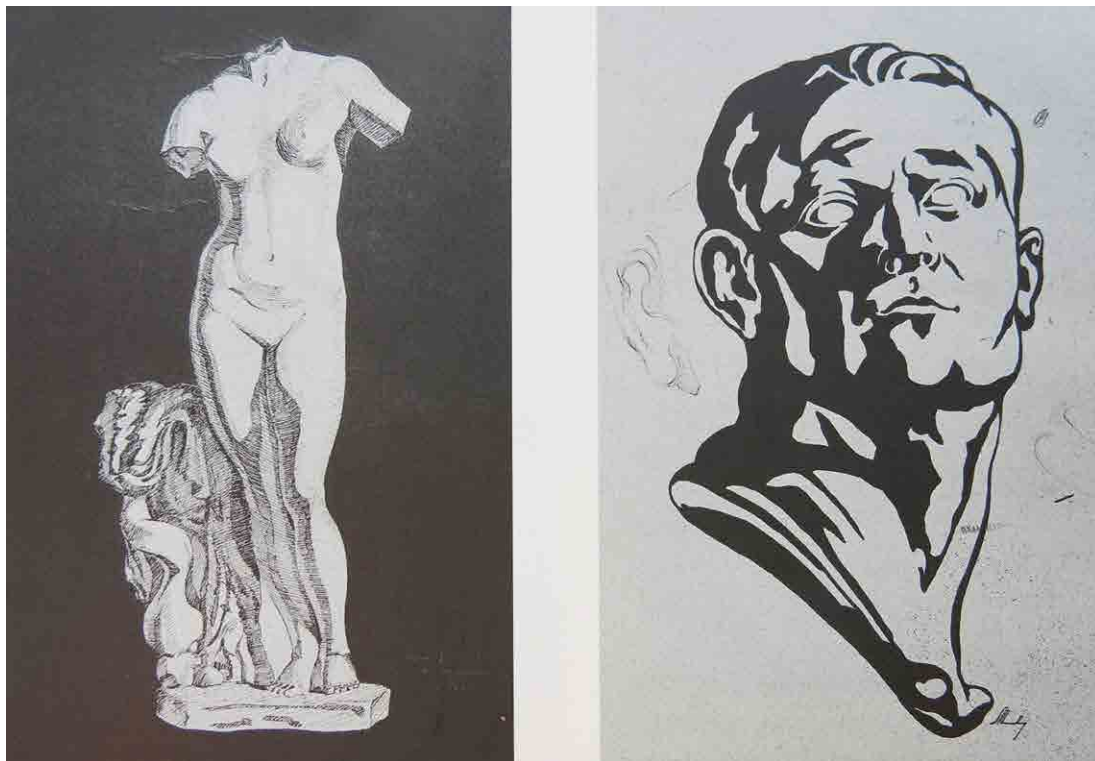


Figura 3. Dibujos de bustos y esculturas de estudiantes de Plástica II con efectos de luces, sombras y claroscuros. Bragagnolo, E. (1993). Una reseña histórica. En *70 aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993*. Rosario: FAPyD-UNR, p. 13.

alumno estuviera realizando en el curso de Arquitectura; el segundo era una perspectiva de un hall de una casa de rentas; el tercero la representación de una composición decorativa en perspectiva espacial con una figura humana en proporción estética y, finalmente, el cuarto era el anteproyecto de un mausoleo en las islas del Paraná “ideado con absoluta libertad plástica de creación y estilo” (Cabales, 1953).

La idea de composición estaba vinculada al ordenamiento relacional de partes de acuerdo a leyes tales como la proporción, la jerarquía o la armonía. El uso de la perspectiva como sistema de representación definía su rol, por un lado, como método de control de los elementos que configuran el espacio y, por el otro, como un modo de ver fijo vinculado a la tradición y al academicismo.

El artista [del Renacimiento] –anatomista de la imagen visual– eliminó el flujo de las innumerables relaciones visuales que el mundo visible tenía para el espectador. Petrificó la riqueza viva y fluyente del campo visual en un sistema geométrico estático, eliminando el elemento temporal siempre presente en el espacio experimentado y destruyendo así las relaciones dinámicas en la experiencia del espectador. (Kepes, 1944/1969, p. 124-125)

De una manera similar, la perspectiva se utilizaba en Plástica como una visión monocular que permitía ordenar y componer el espacio estáticamente a través de relaciones proporcionales y armónicas entre elementos individuales que formarían un todo desde la posición invariable, subjetiva y arbitraria del observador. No pretendían corregir la visión

o agudizar el análisis de los objetos sino incrementar las destrezas técnicas, artísticas y estéticas del estudiante de arquitectura.

Las composiciones estáticas y armónicas de la representación en perspectiva fueron el contrapunto de las construcciones espaciales que procuraron ser dinámicas, en el sentido de inestables, que se realizaron en la nueva asignatura *Visión*. Esta mantuvo la enseñanza de técnicas gráficas con lápiz y tinta –aunque sin la recurrencia a sombras o a efectos de luz y claroscuros que solo podían ser estudiados en una posición dada– como un repertorio de destrezas disciplinares que habilitaban otros aprendizajes y desarrollos. La geometría siguió siendo rectora en las construcciones abstractas como lo era para la perspectiva, pero en un sentido nuevo asociado al arte abstracto y a la definición de estructuras ocultas que las sostienen.

El espacio en el plano bidimensional: práctica y representación

Cuatro ejercicios realizados por estudiantes de la asignatura *Visión* marcan la orientación lograda a partir de los contenidos teóricos desplegados en relación al nuevo sentido

representativo del plano de dibujo, desde donde pensar los temas de la forma abstracta y el espacio dinámico. Se reconstruyen y analizan cuatro prácticas documentadas por Bragagnolo (1993), provenientes del Archivo de la FCMFQNI-UNL de la que dependía la EAUR, siendo los pocos que han podido recuperarse en la actualidad.

Las cuatro imágenes muestran contenidos referidos a formas abstractas en el espacio, tramas geométricas subyacentes, equilibrio visual, texturas y ordenamiento del plano bidimensional. En base a ellas se ha reconstruido hipotéticamente el proceso que permite conjeturar sobre los sentidos de las distintas fases. Cristina Argumedo,³ quien fuera alumna en los cursos de Méndez Mosquera de 1957, arrojó luz sobre las maneras y el momento en que fueron realizados, sobre todo los ejercicios de construcciones con formas geométricas en cartulinas de colores, tramas superpuestas y texturas.

El primer ejercicio busca desarrollar la habilidad técnica en el manejo de los trazos de línea. La geometría y la proporción son las bases para su desarrollo, por lo que se asocia a las formulaciones teóricas de Matila Ghyka (1927/1953), en su libro *Estética*

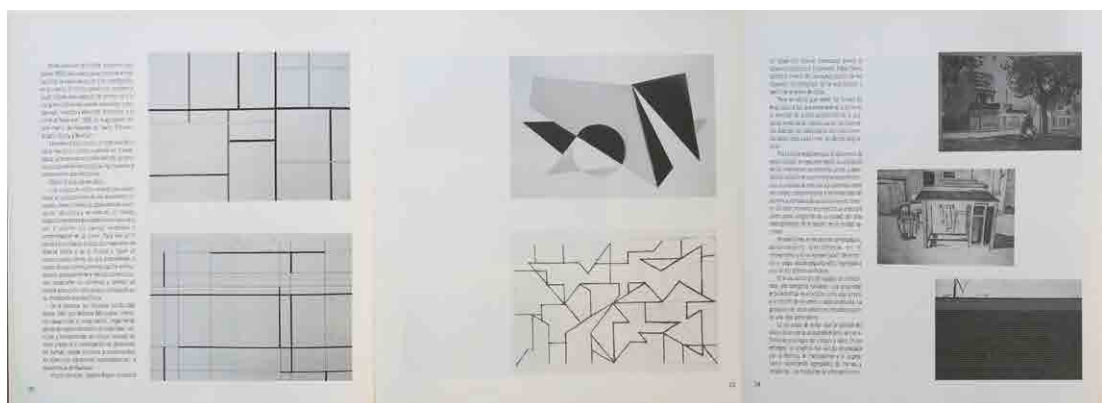


Figura 4. Publicación de ejercicios realizados por estudiantes de *Visión*. Se eligen para su análisis el número dos p. 22, número uno y dos p. 23 y número tres p. 24. Bragagnolo, E. (1993). Una reseña histórica. En 70 aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993. Rosario: FAPyD-UNR, p. 22-24.

de las proporciones en la naturaleza y en las artes, que se encuentra incluido dentro de la bibliografía de Visión II de 1957. Las relaciones geométricas proporcionales definen una estructura subyacente sobre la que se delimitan las distintas formas a partir de un trazo diferenciado, cada una de ellas con tamaños, tensiones y direcciones divergentes. Son protagonistas las líneas rectas, los ritmos, los intervalos y las relaciones de medida, aunque también es fundamental revelar las intersecciones entre las líneas horizontales, verticales y diagonales. Se parte de un rectángulo que mantiene la proporción áurea entre sus lados, lo que hace que las diagonales de sus posteriores particiones coincidan en sus intersecciones. La primera operación es determinar la mitad de sus lados para obtener cuatro rectángulos equivalentes. Luego se define la mitad de estos obteniendo ocho rectángulos y a todos se les trazan sus diagonales. Lo siguiente es detectar las intersecciones entre las distintas diagonales y, pasando por dichos cruces, definir nuevas líneas e intervalos horizontales y verticales. Así se obtiene una trama geométrica definida por líneas de distintas direcciones que forman figuras geométricas rectangulares y triangulares.

1. La forma, como delimitación, tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de esa delimitación, un objeto material y así dibujar este objeto sobre el plano.

2. O la forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadro, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio. (Kandinsky, 1912/2010, p. 59)

Coincidiendo con tales planteos, las formas geométricas, matemáticas y abstractas que aparecen recortadas en el plano gráfico del ejercicio, son el resultado de la delimitación de sus bordes a partir de trazos gruesos de tinta que destacan algunos segmentos de la

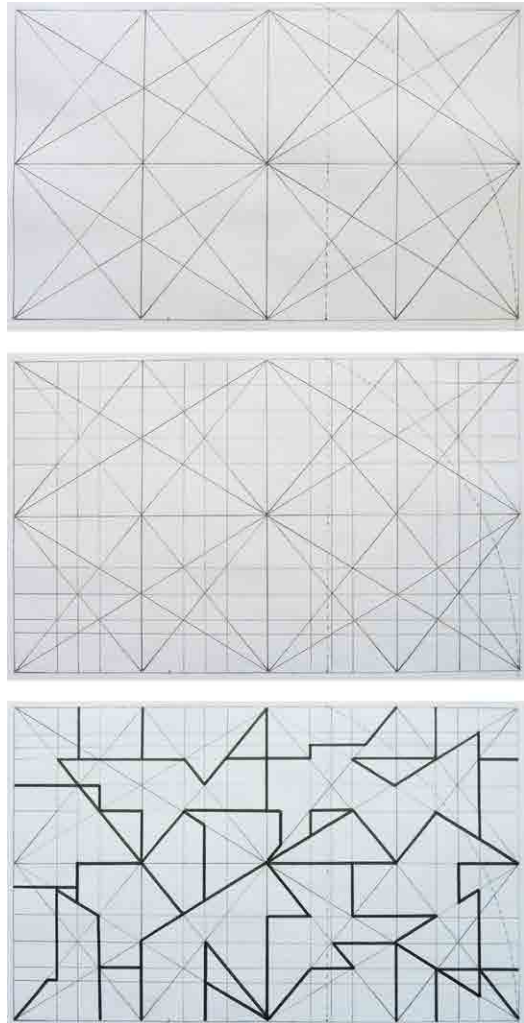


Figura 5. En el ejercicio uno se reconstruye el proceso de generación de la estructura geométrica subyacente formando una trama sobre la que se delimitan formas abstractas en el plano gráfico. Dibujos realizados por el autor.

trama subyacente. No son formas reales sino representaciones abstractas que existen por sí mismas, es decir, por las razones internas del contenido de la forma.

El segundo ejercicio recurre a formas geométricas materializadas con cartulinas de dos colores. Se busca demostrar que las superficies de color, como factor organizador de la forma, contienen un valor espacial intrínseco. Este radica en el hecho físico de que la luz es el origen del color, por lo tanto el movimiento y la espacialidad son cualidades inherentes al mismo. El color es una experiencia, es decir, un acontecimiento psicológico que varía con las diferentes contribuciones de la luz. Esta es incolora y se convierte en color –ya sea por

absorción, dispersión o difracción– a medida que pasa por el aparato receptor visual y es registrada por el cerebro. Kepes subraya las tres fuentes básicas del color:

En primer término esta la materia prima física, la energía radiante modulada por el medio ambiente. En segundo término están los datos aportados directamente por los sentidos. Y en tercer término están los datos proporcionados por la memoria que incluyen asociaciones causadas por determinada correspondencia entre la estructura de la estimulación sensorial del momento y otras precedentes. (1944/1969, p. 186)



Figura 6. Ejercicio dos de formas geométricas en cartulinas de dos colores sobre las que se realizan operaciones de división o sustracción de algunas de sus partes. Construcciones realizadas por el autor.

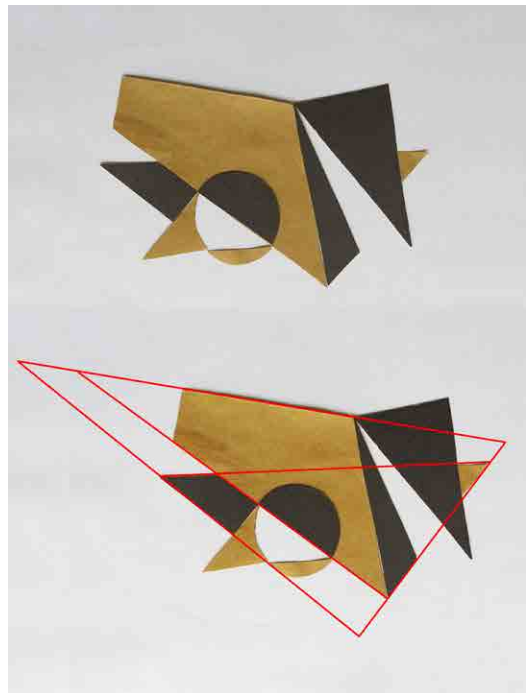


Figura 7. La continuidad de los lados de las formas geométricas de cartulina, descubre una estructura geométrica subyacente que garantiza el equilibrio visual de las formas en el espacio del plano gráfico bidimensional. Construcciones realizadas por el autor.

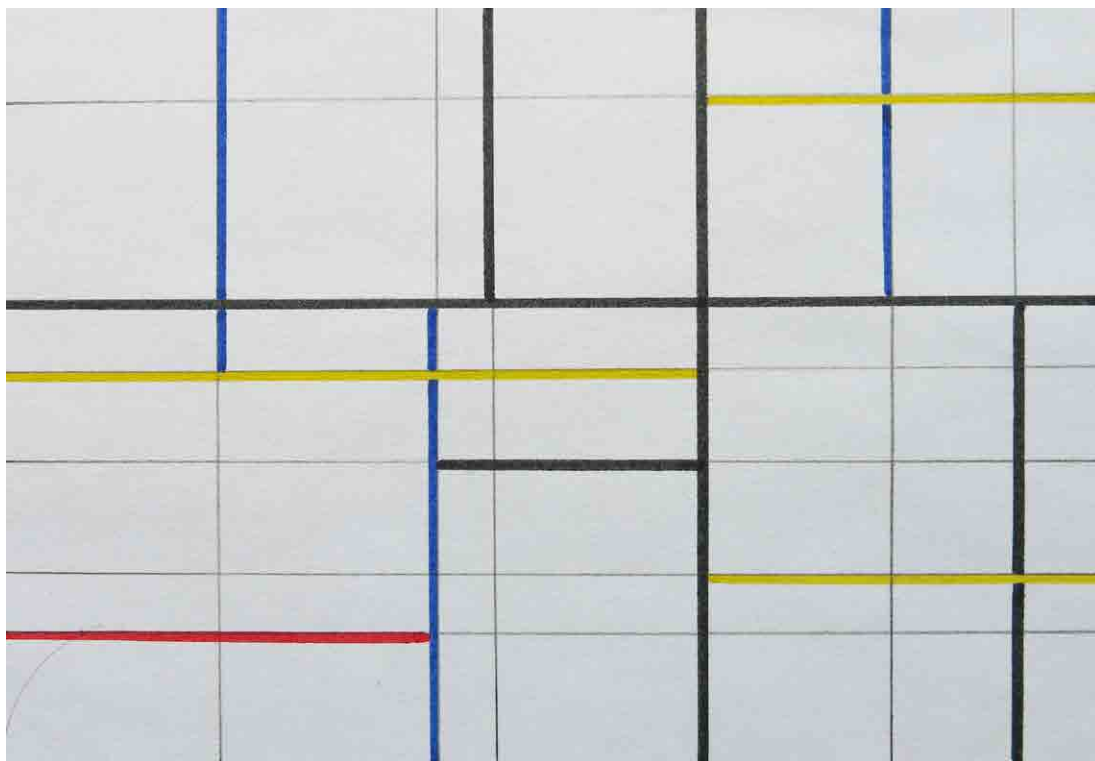


Figura 8. En el ejercicio tres el plano gráfico está contenido por una membrana de ritmos e intervalos variables con bandas horizontales y verticales de colores que equilibran el espacio bidimensional. Dibujo realizado por el autor.

Las figuras geométricas triangulares, circulares y trapezoidales son realizadas en cartulinas de dos colores. Se ejecutan operaciones de división o sustracción de alguna de sus partes para generar una construcción abstracta de formas en el espacio bidimensional del plano gráfico manteniendo el equilibrio visual. Se inicia con dos círculos de distinto color, cuatro triángulos y un trapecio isósceles a los que se les realizan particiones y sustracciones de algunas de sus partes. Sobre las formas obtenidas se hacen rotaciones, yuxtaposiciones, adiciones y giros sobre sus ejes.

Estas operaciones de generación abstracta involucran al sentido de la vista, ya que proponen la creación de una referencia espacial en el plano bidimensional desde formas geométricas, que tienen una

condición superficial definida por el color. La prolongación de los lados de alguna de ellas descubre correspondencias e intersecciones que dan cuenta de la existencia de una estructura subyacente conformada por tres triángulos escalenos que equilibran y ordenan las tensiones y pesos visuales.

La tercera práctica hace hincapié en el desarrollo de las técnicas de representación, el manejo de la línea, los trazos y la precisión geométrica para lograr perpendicularidad y paralelismo. Es una estructura lineal que sostiene la construcción abstracta de trazos de colores más anchos que se presentan a modo de bandas en sentido vertical u horizontal. Con este trazado se equilibran direcciones y tensiones horizontales o verticales. La medida de los intervalos que separan las líneas se define

a partir de la relación matemática proporcional conocida como “rectángulo áureo” o “número de oro” mostrando una singular convergencia entre estrategias de ruptura y el canon clásico.

La membrana obtenida recuerda a los cuadros neoplasticistas de Mondrian o van Doesburg. En ellos el plano pictórico bidimensional se convierte en una membrana estirada que contiene al espacio infinito, anti cúbico y anti gravitatorio y donde el color, las formas y las líneas se extienden en el espacio hacia arriba y hacia abajo, hacia adentro y hacia afuera, estableciendo una relación en la que cualidades espaciales opuestas se equilibran desde la matemática (Kepes, 1944/1969, p. 170).

Sobre la trama de intervalos variables se realizan trazos más gruesos que, en algunos momentos, se interrumpen al encontrarse

de manera perpendicular con otros. Así parece que una banda pasa debajo de la otra estableciendo jerarquías, continuidades, discontinuidades y planos de profundidad. Las bandas parecen ser de colores, aunque por encontrarse el ejercicio en una publicación en blanco y negro y ser –en descripción de la autora del artículo– una fotocopia de los originales encontrados en el Archivo de la FCMFQNI-UNL, no es posible distinguir de qué tonos se tratan. La asociación inicial con los trabajos neoplasticistas lleva a designar los colores primarios azul, rojo y amarillo según las distintas tonalidades de grises que posee la copia. Se logra una unidad visual en función de las diferentes direcciones, progresiones y seriaciones y plantea la creación de una trama geométrica equilibrada en sus tensiones, ritmos y repeticiones. El resultado es una construcción abstracta que no tiene arriba, ni

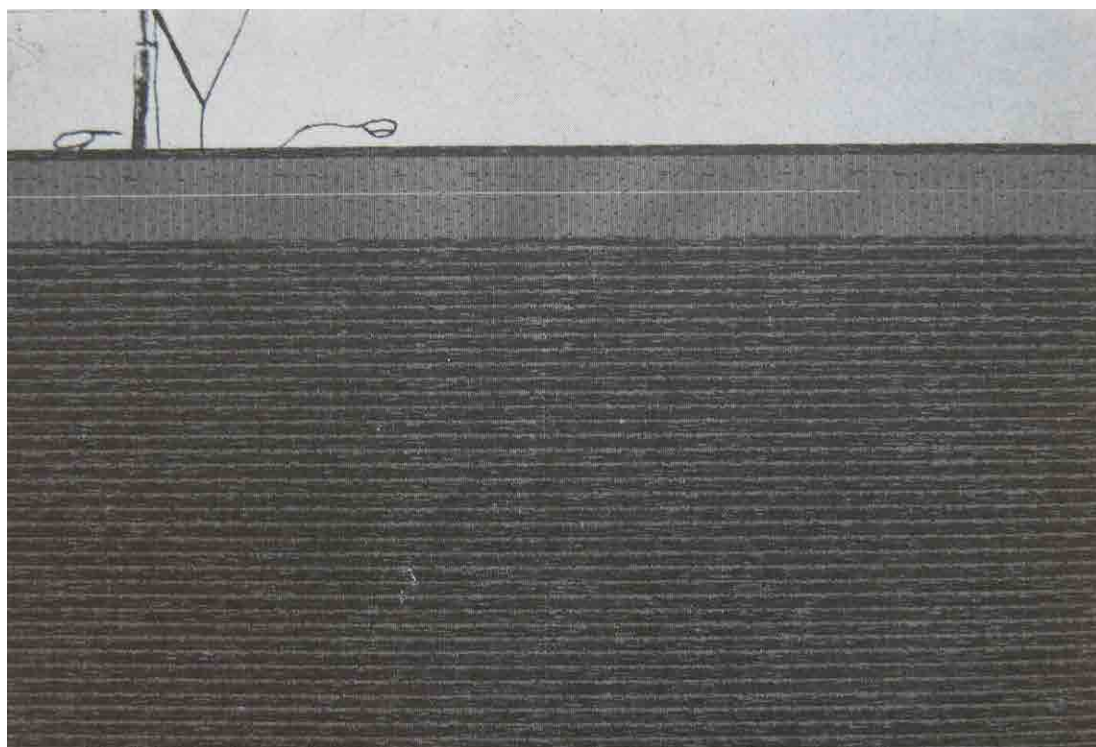


Figura 9. El ejercicio cuatro aborda el tema de las texturas y su cualidad perceptual vinculada tanto a la visión como al tacto. Bragagnolo, E. (1993). Una reseña histórica. En *70 aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993*. Rosario: FAPyD-UNR, p. 24.

abajo, derecha o izquierda: lo que importa son las relaciones proporcionales entre las líneas y la disposición de las bandas de colores que equilibran el conjunto.

El cuarto ejercicio desarrolla el tema de las texturas, a partir del dibujo frontal de un muro de ladrillos donde solo la sexta parte superior de la imagen incluye una superficie plena en gris claro –representando el cielo– y todo el resto son ladrillos. Hay dos texturas diferentes entre las que cambia el sentido y la traba de las unidades individuales que representan los ladrillos.

Las texturas tienen la particularidad de poseer una delicada cualidad de poder sensorial que solo puede ser captada en su correspondencia estructural con otros aspectos sensoriales. Es así como no se ven luces y sombras sino propiedades de suavidad, frialdad, aspereza y quietud, haciendo que la vista y el tacto se fundan en un todo único (Kepes, 1944/1969, p. 206-207). La vista capta, en el ejercicio analizado, el contraste de direcciones entre una textura y la otra, la variación del ritmo y las alteraciones de luces y sombras de cada una. El límite superior, en contraste, es una banda continua horizontal de color gris oscuro que se diferencia, tanto de la trama que se encuentra hacia abajo, como de la superficie gris claro que esta arriba. En otro plano, por detrás, aparece un conjunto de formas lineales compuesto por dos siluetas que se asemejan a luminarias de la calle, un poste cilíndrico de metal o madera que se distingue volumétricamente por la sombra y una antena.

Visión: forma y espacio, dibujo y abstracción

La asignatura *Visión*, tal como se ha visto, orientó su enseñanza a la construcción de un espacio dinámico desde el reconocimiento y manejo de las formas abstractas y reales. Los ejercicios constructivos vinculados al dibujo analítico y a las teorías perceptuales de la forma fueron el eje de su método preciso y objetivo de observación en la pretendida educación de la percepción visual. Forma y espacio se resolvieron conjuntamente en el plano

bidimensional que adquirió una condición sustantiva: antes de ello el dibujo tenía un valor fundamentalmente representativo de la realidad existente o a construir. Sus prácticas supusieron una superación de la perspectiva como sistema de representación y formalización del espacio estático, aunque conservaron la regulación de los trazos lineales, el desarrollo de destrezas técnicas con lápiz y tinta y la geometría como herramienta para establecer trazados ordenadores que garanticen el equilibrio.

El espacio dinámico se construyó desde la gráfica abstracta a partir de la conformación de tramas con distintos ritmos, la manipulación de formas hechas con cartulinas de colores, las texturas generadas con distintos materiales y técnicas de dibujo, las estructuras matemáticas y proporcionales subyacentes y el equilibrio visual.

Los recursos que sintetizan el nuevo modo de ver que enseñó la asignatura *Visión* y que tomó prestados del arte abstracto son la abstracción en lugar de lo figurativo, la construcción de la forma en reemplazo de la composición armónica y proporcionada –más allá de la insistencia en la relación áurea y la fascinación con el texto de Ghyka–, y las indagaciones sobre el espacio dinámico en contraste con el espacio estático. El ritmo, la medida, la grilla, el contraste, las texturas y las superposiciones son algunos de los recursos proyectuales que, de manera dispersa, comenzaron a formar parte del bagaje instrumental de esa época en la formación de los arquitectos.

Los contenidos de la asignatura *Visión* vinieron a reemplazar los antiguos preceptos de simetría, armonía y proporción vinculados a las ideas de orden cerrado, composición y tectónica tradicionales. Como se ha visto, los objetivos generales coincidieron claramente –tanto en el plano intelectual y generativo como en el material y tangible– con un método de entrenamiento visual y gráfico que dio preeminencia al proceso de generación de la forma y el espacio.

Notas

¹ Los vínculos entre los desarrollos de estos centros de enseñanza y los contenidos de la asignatura *Visión* serán abordados en un futuro trabajo. Tal es el caso del *Visuelle Methodik* impartido por Tomás Maldonado en Ulm y el curso básico dictado por Moholy-Nagy en Chicago.

² Eduardo Serón cursó Plástica I, II y III en la EAUR entre 1953 y 1955, participó en 1956 del grupo de estudiantes que convocaron al equipo de profesores de Buenos Aires, fue docente auxiliar de *Visión* en los cursos de Méndez Mosquera en 1957 y fue titular de *Visión II* en 1962. Entrevista realizada en la ciudad de Rosario el día 7 de noviembre de 2019.

³ Cristina Argumedo fue alumna de *Visión I, II y III* entre 1957 y 1959 en los cursos de Méndez Mosquera. Entrevista realizada en la ciudad de Rosario el día 21 de agosto de 2020.

Referencias

- Anaut, A. y Brasa, C. (2010). *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica Editorial, Círculo de Bellas Artes. Recuperado de https://monoskop.org/images/b/b4/Moholy_Nagy_Laszlo_El_Arte_de_la_Luz_catalogue_Spanish.pdf
- Arnheim, R. (2015). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. (Trad. M. L. Balseiro). Madrid: Alianza Forma. (Trabajo original publicado en 1954). https://monoskop.org/images/9/9e/Arnheim_Rudolf_Arte_y_percepcion_visual.pdf
- Barnes, E. (1953). *Programas asignatura Plástica III. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Bragagnolo, E. (1993). Una reseña histórica. En *70 aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993* (pp. 10-34). Rosario: FAPyD-UNR.
- Bullrich, F. (1956). *Programa asignatura Integración Cultural. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Cabales, R. (1953). *Programas asignatura Plástica IV. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Cooke, C. (1994). "La forma es una función X": el desarrollo del método de diseño de los arquitectos constructivistas. En Salvadó, T. (Comp.). *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917* (pp. 47-88). Barcelona: Ed. del Serbal.
- Crispiani, A. (1997). Belleza e Invención. *Revista Block*, 1, 61-70. Recuperado de <https://hdiunlp.files.wordpress.com/2011/09/crispiani-belleza-e-invencion1.pdf>
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- Devalle, V. (2018). Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA)*, 12, 98-107. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=307&vol=12
- Dezorzi, R. (1953). *Plan de estudio de la carrera de Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Ghyka, M. (1953). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. (Trad. J. Bosch Bousquet). Buenos Aires: Poseidón. (Trabajo original publicado en 1927). <https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2017/04/ghyka-matila-estetica-de-las-proporciones.pdf>
- Gropius, W. (1963). *Alcances de la arquitectura integral*. (Trad. L. Fabricant). Buenos Aires: Ed. La Isla. (Trabajo original publicado en 1943).
- Hitce, E. (1957). *Plan de estudio de la carrera de Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Le Pera, J. y Méndez Mosquera, C. (1957). *Programa asignatura Visión III. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En

- Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Kandinsky, V. (2010). *De lo espiritual en el arte*. (Trad. G. Dieterich). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1912).
- Kepes, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. (Trad. E. Revol). Buenos Aires: Ediciones Infinito. (Trabajo original publicado en 1944). Recuperado de https://monoskop.org/images/3/3b/Kepes_Gyorgy_El_lenguaje_de_la_vision_1969.pdf
- Méndez Mosquera, C. (1956). *Programa asignatura Visión II. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Méndez Mosquera, C. (1957). *Programa asignatura Visión I. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Méndez Mosquera, C. (1997). La Escuela de Rosario. *Revista Contextos*, 1, 27. Recuperado de <https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revistaxanio2>
- Moholy Nagy, L. (2008). *La nueva visión*. (Trad. B. Kenny). Buenos Aires: Ed. Infinito. (Trabajo original publicado en 1946).
- Pedrosa, M. (1955). Las relaciones entre la ciencia y el arte. *Revista nueva visión*, 6, 14-17. Recuperado de <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/167>
- Shmidt, C., Silvestri, G. y Rojas, M. (2004). Enseñanza de Arquitectura. En Liernur, J. F. y Aliata, F. (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (Vol. e-h, p. 32-44). Buenos Aires: Clarín Arquitectura. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=11590&page=4>
- Silvestri, G. (2004). Nueva Visión. En Liernur, J. F. y Aliata, F. (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (Vol. i-n, p. 205-207). Buenos Aires: Clarín Arquitectura. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=11590&page=5>
- Vanzo, J. y Vescovo, C. (1953). *Programas asignatura Plástica II. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario.

Tomás Esteban Ibarra

Arquitecto, Becario Doctoral CONICET 2020-2025. Doctorando en Arquitectura. Director Dr. Horacio Torrent y co directora Dra. Ana María Rigotti. Jefe de trabajos prácticos de Historia de la Arquitectura, FAPyD-UNR. Graduado en FAPyD-UNR con segundo mejor promedio. CURDIUR, CONICET, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario. Riobamba 220 bis, Rosario (2000), Santa Fe, Argentina.

arq.tomas.ibarra@hotmail.com