

## El origen de una reliquia

### Del *atelier beaux-arts* al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928)<sup>1</sup>

The Origin of a Relic: From *Atelier Beaux-Arts* to Architectural Composition Studio at the Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928)

Magalí Franchino

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

#### Abstract

Teaching architectural design in Argentina has been based on the pedagogy of the *Taller* (Studio). Term commonly used in Spanish translation of *atelier*, it was considered the cornerstone of the Parisian *École des Beaux-Arts* model for architectural composition training. Its semantic richness lay in the ability to designate both a pedagogical device to acquire and share knowledge, to name the physical space where it was developed, and to build a particular relationship between masters and disciples. The longevity of the *Taller* as pedagogy for more than a century of duration in architectural design teaching institutions in Argentina deserves to be historicized. This article attempts to unravel from a historical perspective the transfer of the *beaux-arts atelier* as *Taller de Composición arquitectónica* (Architectural Composition Studio) at the Escuela de Arquitectura (FCEFN-UBA) during the first decades of the 20th century. Based on new historiographical positions about the *Beaux-Arts* educational system and the consider of sources on the teaching of architecture in Argentina, the circumstances that motivated its implementation, its main promoters, as well as the set of practices and knowledge associated with this pedagogy will be analyzed.

#### Resumen

La enseñanza proyectual de la arquitectura en la Argentina se ha sostenido sobre la pedagogía del *Taller*. Vocablo comúnmente utilizado en habla hispana en la traducción del *atelier*, fue considerado la piedra angular del sistema de enseñanza de la *École des Beaux-Arts* de París para el aprendizaje de la composición arquitectónica. Su riqueza semántica radicaba en la capacidad de designar tanto a un dispositivo pedagógico para adquirir y compartir el saber, de nombrar al espacio físico donde éste se desarrolla, como de construir una particular relación entre maestros y discípulos. La longevidad del *Taller* como pedagogía durante más de un siglo de duración en instituciones de enseñanza arquitectónica en la Argentina merece ser historicizada. Este artículo se propone desentrañar desde una perspectiva histórica la transferencia del *atelier beaux-arts* como *Taller de Composición arquitectónica* en la Escuela de Arquitectura (FCEFN-UBA) durante los primeros decenios del siglo XX. A partir de nuevas posiciones historiográficas acerca de la enseñanza *beaux-arts* y de la indagación de fuentes sobre la enseñanza de la arquitectura en la Argentina, se analizarán las circunstancias que motivaron su implementación, los personajes involucrados, así como el conjunto de prácticas y saberes asociados a esta pedagogía.

Key words: *Atelier Beaux-Arts* - Architectural Composition Studio – teaching - Buenos Aires

Palabras clave: *atelier beaux-arts* - Taller de Composición arquitectónica - enseñanza - Buenos Aires

### Omisión, desprecio y celebración

A lo largo del siglo XX, la enseñanza de la arquitectura en la Argentina se ha sostenido sobre la pedagogía del Taller. Comúnmente asociado al espacio donde se practica y reflexiona sobre el hacer proyectual, fue adquiriendo numerosos nombres en las diversas instituciones de enseñanza de la arquitectura del territorio nacional: entre otros, Taller de arquitectura, de proyecto o diseño arquitectónico, de análisis proyectual.

Su riqueza semántica radica en la capacidad de nombrar a un dispositivo didáctico que apela a una particular modalidad de construcción del conocimiento, como también a un espacio físico donde se desarrolla un tipo de enseñanza-aprendizaje que supone una particular relación entre docentes y estudiantes. La modalidad del Taller se extendió inclusive a otras asignaturas vinculadas al conocimiento teórico-histórico, técnico-constructivo, de representación y expresión gráfica que excedieron el acto proyectual.

Taller ha sido y es, actualmente, la palabra utilizada en la mayoría de los países de habla hispana para la traducción del vocablo *atelier*. Considerado la *pedra de toque* del sistema de enseñanza de la *École des Beaux-Arts* (EBA) de París (1819), el *atelier* fue el ámbito privilegiado para el entrenamiento gráfico-proyectual del arquitecto-artista. Hacia finales del siglo XIX, la EBA se había convertido en una institución de irradiación internacional en la educación arquitectónica, especialmente para aquellos países del continente americano que, como la Argentina, buscaban erigir una arquitectura acorde a las demandas simbólicas de las instituciones representativas del estado moderno y de un sector de la elite local que intervenía en la materialización de la arquitectura privada de la ciudad.

Aunque su existencia es anterior y exterior a la institución parisina, esta escuela institucionalizó la pedagogía del *atelier* como parte inescindible de la educación de arquitectos, pintores y escultores. Consistía en un aprendizaje eminentemente artístico, de carácter práctico, bajo la tutela de un *maître*



Figura 1. Atelier Paulin. Carte postale, 1903. Cat'zArts. Collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Inv. PC 31955.32.

*d'atelier*. La noción de *emulación*, clave en esta modalidad de enseñanza, garantizaba la transmisión oral y gráfica de un conjunto de experiencias de este maestro, hombre, a un grupo de estudiantes, también hombres, donde los aprendices trabajaban de manera colaborativa bajo la dirección de los más antiguos *élèves*. Hacia el cambio de siglo, Julien Guadet, promotor de las virtudes del *atelier*, sostenía que "todos los cursos podrían desaparecer (...) sin los ateliers esta escuela no se puede concebir" (Guadet, 1895, p. 6). (Figura 1)

En la Argentina, el Taller comenzó a implementarse como pedagogía en la Escuela de Arquitectura (EA) de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires (FCEFN-UBA), primera institución oficial creada en 1901 para la enseñanza artística de la arquitectura. Esta modalidad de trabajo supuso una radical transformación de la organización y currícula mediante la implementación de Cursos de Composición Arquitectónica y Decorativa, el corazón de la enseñanza, junto a Dibujo de Figura, de Ornato y Modelado.

Contrariamente a lo sucedido en Francia a partir del cierre de la *Section d'Architecture* de la EBA en el marco de los *événements de mai 68*, que supuso una radical transformación de la enseñanza junto a la renovación del término

atelier por la noción de *studio* (Maniaque, Marantz y Violeau, 2018) (Figura 2), en la Argentina, la didáctica del Taller persistió bajo los significativos cambios coyunturales que modificaron la enseñanza de la arquitectura en las universidades públicas durante el siglo XX.

Así, a medida que avanzaba el siglo XX y las Escuelas o Carreras de Arquitectura en Rosario (1923), Santa Fe (1923) y Córdoba (1931), se separaban por fin del dominio de las ciencias exactas, las nuevas Facultades de Arquitectura salvaguardaron la práctica del Taller como una reliquia, aunque sus principales protagonistas se jactaban de diferenciarse de los saberes y prácticas de sus “maestros académicos” educados bajo el modelo *beaux-arts*.

En la FAU-UBA, establecida desde 1947, se inició progresivamente un recambio generacional de profesores y asignaturas que supuso una transformación de la currícula hacia contenidos modernos (Williams, 2011). Sin embargo, el aumento de la matrícula estudiantil, fruto de políticas públicas promovidas durante el Peronismo que permitieron un acceso inédito de diversos sectores de la sociedad a la enseñanza superior, no supuso un firme cuestionamiento de las virtudes didácticas del “pequeño taller” convertido en un espacio para centenares de estudiantes de arquitectura (Cáceres, 1952, p. 320) En las deficientes condiciones infraestructurales en las que funcionaba la nueva Facultad, esta pedagogía fue enaltecida como uno de los máximos baluartes de la enseñanza del “proyecto moderno”.

Esta persistencia celebratoria la encontramos en la construcción de los pabellones destinados a Talleres de arquitectura para las nuevas instalaciones de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata (1963). A la luz de las experiencias del Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Tucumán (1946), en estos Talleres se llevaría a cabo una “enseñanza viva” del proyecto capaz de sintetizar todos los contenidos adquiridos de la carrera (Longoni et al., 2009). Asimismo, la experiencia rosarina del Taller Vertical (1956), suponía una renovación de la enseñanza a



Figura 2. École des Beaux-Arts en huelga, junio 1968 ©Photo Roger-Viollet. Recuperada de [www.grandemasse.org](http://www.grandemasse.org)

través del trabajo colaborativo entre estudiantes de diversos niveles, coordinados por un jefe de taller y su equipo docente. Iniciado en Montevideo (1952) y luego implementado en Buenos Aires (1957) y La Plata (1961), el Taller Vertical se planteó como una alternativa renovadora en la relación docente-estudiante (Shmidt, Silvestri y Sánchez, 2004, p. 38).

Estas experiencias parecen desentenderse del vínculo fundante con la pedagogía del modelo de enseñanza *beaux-arts*. En efecto, el desinterés sobre las raíces históricas del Taller de arquitectura en la Argentina puede ser explicado, en parte, desde la perspectiva de análisis establecida por la historiografía arquitectónica sobre el largo siglo XIX. Las críticas que en su propio tiempo recibió la arquitectura emergente de este sistema de enseñanza le valió la clasificación de *academicista*, considerada como mera aplicación de las normas de las *anciennes académies*. Contemporáneos como Viollet-le-Duc o John Ruskin sostenían que este sistema, lleno de reglas e imposiciones, entorpecía y paralizaba a los alumnos más dotados en la búsqueda de un “arte libre”.

En 1929 Le Corbusier pronunció su célebre primera conferencia en Buenos Aires para la Sociedad Amigos de las Artes, incitando a “liberarse de todo espíritu académico”. Retomando la vehemente condena enunciada en *Vers Une Architecture* (1923) afirmaría:

“¿Qué es el academicismo? (...) ¡Es la sujeción (...) instigada por las Academias! La Academia de Bellas Artes fija las normas de la belleza [que] intoxica los corazones crédulos de las más artificiales maquinaciones amorosas” (Le Corbusier, 1999 /1929, p. 48)

Se estableció entonces un discurso historiográfico *antiacadémico* promovido por ideólogos y defensores de la vanguardia arquitectónica, quienes encontrarían en la *École des Beaux-Arts* a la enemiga perfecta. Bajo una crítica negativa de la noción de estilo y retomando categorías utilizadas en la historia del arte como *eclecticismo*, *academicismo*, *historicismo* –y sus extrañas combinaciones– se consideró a este sistema de enseñanza fuente del baile de máscaras del 900, sujeto a doctrinas arqueológicas e historicistas que impedían cualquier tipo de invención y originalidad arquitectónica (Pevsner, 1977/1936).

A partir de la exposición del MoMa *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (1975), un vasto conjunto de trabajos permitió desmontar este relato canónico y habilitar nuevas interpretaciones sobre el complejo sistema de enseñanza de la EBA y su relación con la cultura arquitectónica francesa (Chafee, 1977; Van Zanten, 1977; Egbert, 1980). Sostenidos por un riguroso trabajo documental demostraron que, antes que una institución que fijaba principios absolutos, a lo largo del siglo XIX la EBA fue un ámbito de constante debate sobre la adaptación de las referencias históricas a los nuevos programas de la modernidad desde los materiales del proyecto (Epron, 1997; Lucan, 2009).

En la Argentina, desde 1930 “el modelo académico se convirtió en la gran *bestia negra* que debía condenarse para demostrar las ventajas de la nueva arquitectura” (Aliata y Gentile, 2019, p. 110). Bajo la teoría

de la dependencia cultural, la producción arquitectónica del periodo 1880-1930 fue definida como una “copia servil de modelos europeos” y el periodo caracterizado como un “ladrón de elementos arquitectónicos de otros tiempos” que formaba parte de un “largo proceso de extravíos y anacronismos estilísticos” (Buschiazzo, 1971; Ortiz et al., 1968).

Desde el último cuarto de siglo XX, nuevas perspectivas historiográficas reconocieron el carácter fundacional del periodo 1880-1930 en la institucionalización del campo artístico y arquitectónico argentino, enfatizando la referencia de sus principales promotores con la cultura artística francesa (Lienur, 2001; Malosetti Costa, 2001). En esta dirección, se afirmó que la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura “se orientó hacia el modelo (...) de profesional *beaux-arts* (...) poniendo el acento en el dominio de la composición y el lenguaje clásico” (Shmidt, Silvestri y Rojas, 2004, p. 35).

Si las investigaciones sobre la enseñanza de la arquitectura en Francia se sostienen sobre un riguroso relevamiento documental, en Argentina es aún materia pendiente. Cabe destacar un conjunto de valiosos trabajos como el de Silvia Cirvini (2004) sobre la relación entre la construcción disciplinar de la Arquitectura en tanto campo del conocimiento y práctica especializada durante la primera mitad del siglo XX. La investigación de Ana Cravino (2012) es especialmente fructífera por el exhaustivo relevamiento documental que realizó para analizar el *curriculum* de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX, donde identifica cómo la “inercia del modelo *beaux-arts*” se sostuvo a lo largo de la transformación de las políticas educativas universitarias. Asimismo, Claudia Shmidt (1995) abordó la circulación de tratados y compendios en las principales bibliotecas públicas y colecciones privadas del periodo en Buenos Aires, que releva el lugar preponderante de la literatura arquitectónica francesa vinculada a la EBA. Asimismo, las entrevistas realizadas por Roxana Di Bello

(1996) a un grupo de estudiantes de la EA son una importante contribución acerca de la enseñanza en la escuela entre 1925 y 1935.<sup>2</sup>

Pero ¿qué se entiende por enseñanza *beaux-arts* en la Argentina? Este interrogante aún no ha sido abordado con suficiente detenimiento. Las múltiples dimensiones de análisis que este tema posee suponen un conocimiento riguroso del caso francés, así como la precisión de su transferencia a la Argentina. Como afirma Jean-Philippe Garric (2017), el *Beaux-Arts* evoca tanto a una escuela que institucionaliza un método de composición y un sistema de organización, a una cultura arquitectónica construida entre profesores y estudiantes que comparten estándares, valores y prácticas, como a una particular concepción del arquitecto en tanto profesional y su rol en la sociedad (p. 45-46).

Un enfoque estilístico-formal, por un lado, y la noción de *influencia* y *copia* del modelo de enseñanza de la EBA en la Argentina, por el otro, han imposibilitado analizar la paradigmática manera de organizar los contenidos artísticos, teórico-históricos y tecnológicos-constructivos entorno al acto proyectual que supuso adoptar este modelo de enseñanza, así como la implementación de un conjunto de instrumentos didácticos en este espacio físico y cultural que resultó ser el Taller. En los procesos de circulación de personas, modelos e ideas que se producen entre Argentina y Europa a lo largo del siglo XIX, la noción de “transferencia cultural” (Espagne, 2013) supone complejizar la idea de influencia y pensar en la re semantización y transformación de sentido que se produce el desplazamiento de un objeto cultural a otro contexto.

Investigaciones de reciente publicación exponen la relación dialéctica que existió entre la EBA y otras instituciones de enseñanza arquitectónica (Lambert y Thibault, 2011). Esto permitió profundizar en las diversas aristas del sistema de enseñanza de la EBA: al tradicional análisis de los *rendu* del *Grand Prix de Rome* (GPR) y sus *envois*, se agregan, por un lado, la producción de diversos ejercicios

mensuales, las lecciones teóricas, junto con la producción textual que permitieron perpetuar dicha cultura; por el otro, los *ateliers*, ámbitos de entrenamiento proyectual que suponen una geografía ampliada de la EBA, garantizada por la expansión a escala global de una red de maestros y discípulos desde el último cuarto del siglo XIX.

Del conjunto de *ateliers fin-de-siècle*, los de Jean-Louis Pascal y Victor Laloux concentraron decenas de estudiantes provenientes de América, no siempre inscriptos en la EBA; otros que por su condición de extranjeros no pudieron competir por el GPR o que, por motivos profesionales o personales, no obtuvieron el diploma. El *Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des beaux-arts de Paris* (Crosnier Leconte, 2016) permitió conocer los estudiantes inscriptos formalmente en la EBA, su *feuille de valeurs* y rastrear sus trayectorias académicas y profesionales. Existen diversas generalogías de los *ateliers* construidas en función de los ganadores del GPR (Chafee, 1977; Epron, 1992). Sin embargo, analizar el *atelier beaux-arts* como ámbito de producción del conocimiento con sus específicas modalidades didácticas, supone desplazar la atención de los concursos, concebidos como trabajos concluidos que exponen la virtuosidad gráfico-proyectual, hacia el proceso de enseñanza-aprendizaje que allí se gestaba.

Como fue señalado por Martinon (2003), los *ateliers* pueden ser entendidos como instituciones dentro de una institución; espacios, alianzas, poderes y territorios cuyas relaciones, tanto profesionales como familiares, construyeron un capital simbólico transmitido de generación en generación en pos de perpetuar una cultura (pp. 29; 94). La propia naturaleza de la organización y construcción del conocimiento de los *ateliers* impidieron un seguimiento minucioso de los trabajos de los estudiantes. El carácter efímero de la corrección de arquitectura, de naturaleza oral y gráfica, en un constante redibujo, hace necesario recurrir a relatos y memorias para adentrarse en la transmisión de un conjunto de

prácticas, técnicas y vocabularios del maestro a sus discípulos (Lambert, 2014).

Por lo expuesto, la longevidad del Taller como pedagogía durante más de un siglo de duración en la Argentina merece ser historizada para precisar las persistencias y transformaciones presentes en cada momento histórico. Este trabajo se propone desentrañar desde una perspectiva histórica aquel momento iniciático, a comienzos del siglo XX, en el que se produjo la transferencia del *atelier beaux-arts* como dispositivo pedagógico en la Escuela de Arquitectura de la FCEFN-UBA. Dada las múltiples dimensiones de análisis que supone este modelo de enseñanza, nos centraremos en las prácticas y personajes involucrados, en detrimento de otros aspectos importantes, como el análisis de la producción proyectual o sus técnicas de representación.

### ¿Una enseñanza *beaux-arts*?

La Escuela de Arquitectura (EA) de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEFN-UBA) fue creada en 1901 con la finalidad de dotar a la enseñanza de la arquitectura de un “carácter especialmente artístico”. Por iniciativa del ingeniero Luis A. Huergo, decano de la FCEFN-UBA, y gracias a la gestión de Manuel Bahía, consejero directivo, se encomendó a un conjunto de arquitectos, ingenieros y artistas la creación de un Plan de estudios, “teniendo a la vista los planes de las mejores Academias de Europa y especialmente las de París y Bruselas” (Huergo, 1901a, s.p.)

La recurrencia a las artes no era la primera vez que se señalaba. La Carrera de Arquitectura, vigente desde 1878 en la misma Facultad, fue un eslabón más en la cadena de dificultades para fundar una enseñanza de la arquitectura en común unión con las Bellas Artes durante el siglo XIX. En una institución que –fundada sobre una tradición politécnica articuló el modelo de la *École Polytechnique* y de la *Scuola di Applicazione per Ingegneri di Torino* (Arrighetti, 2018)– se orientó al entrenamiento

de ingenieros topógrafos y civiles para el conocimiento y construcción del territorio nacional, la enseñanza de la arquitectura se ciñó a lecciones prácticas de dibujo *al tiralíneas* de los órdenes de la arquitectura según las láminas “del Vignola” (*Regola delle cinque ordini dell'architettura*, 1562) y su aplicación a determinados tipos edilicios.

Durante el último cuarto de siglo, un incipiente pero creciente volumen de discursos en la prensa periódica y especializada en artes y ciencias en Buenos Aires señalaba la necesidad de crear instituciones de enseñanza artística en la Argentina. La enseñanza de las artes, la literatura y la filosofía, a la manera de las grandes capitales europeas, sería un instrumento idóneo para el crecimiento y la consolidación del progreso de la nación (Malosetti Costa, 2001, (Malosetti Costa, 2001). Bajo este ideario, entonces, la “educación artística y estética de la sociedad” contemplaba un vasto proyecto delineado desde las altas esferas de la política que suponía una adecuación según niveles de formación (primaria, secundaria y superior), así como en los diversos campos de actuación: desde la formación del “genio-artista” en las Bellas Artes, hasta aquellos perfiles considerados *menores* por su carácter utilitario o aplicativo orientados a la formación de artesanos y obreros en las artes decorativas y aplicadas a la industria.

La inexistencia de un campo artístico propicio para el cultivo de las artes tuvo su correlato en el ámbito de la construcción de la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires. Numerosos comentarios en la prensa señalaban la falta de dominio de las “reglas generales del arte” de la arquitectura, en especial aquella que debía representarla como una moderna y monumental capital. La “mano de obra aficionada” y no del “artista” presente en numerosas fachadas ornamentadas con “capiteles mil veces repetidos” que producen “adefesios arquitectónicos”, no era otra cosa que la contracara del vacío institucional que desde el último cuarto del siglo XIX acusaba la arquitectura (Bonicatto y Franchino, 2019).

La fallida creación de la Sociedad Central de Arquitectos (1886) y la mencionada disfuncional Carrera de arquitectura, señalaban la necesidad de establecer un conjunto de normas y reglas que *disciplinaran* el torbellino constructivo en el que Buenos Aires se había convertido. Esto involucraba no solo una disputa con constructores e ingenieros en el campo de la construcción material de la ciudad, sino también con aquellos arquitectos extranjeros llegados recientemente al país, cuyas referencias se consideraban inadecuadas a los ojos de la elite que tenía sus ojos puestos en la cultura arquitectónica francesa.

La referencia a la “dimensión artística” del primer Plan de estudios de la EA se dirigió entonces a suplir estas carencias recurriendo a un conjunto de saberes y dispositivos pedagógicos propios a las academias o escuelas de Bellas Artes. La mención a la “academia de París” en 1901 hacía referencia a la *Section d’Architecture* de la *École des Beaux-Arts* parisina. Como ha sido señalado por Liernur, la adopción de sus normas como núcleo principal sobre el que se constituyó la Arquitectura como Institución, consideraba que “eran el instrumento más apto para resolver la multitud de problemas técnicos, económicos, sociales, estéticos y culturales que acarrea el proceso de modernización” (Liernur, 2001, p.40).

Para comprender el alcance de tal apropiación, es preciso definir las principales claves de funcionamiento de esta escuela. Hacia finales del siglo XIX, luego de sucesivas reformas desde su reorganización en 1819, la *Section d’architecture* de la EBA se encargaba de organizar concursos junto a una serie de ejercicios, pruebas y cursos dictados en dos ciclos: la *Second classe* y la *Premier classe*.<sup>3</sup> Siguiendo el modelo del *concours d’emulation*, la escuela implementaba un dispositivo de competición mediante el cual los estudiantes desplegaban gráficamente un conjunto de técnicas proyectuales entendidas bajo la noción de *composición*.

Como acto esencial del diseño arquitectónico, esta técnica consistía en recurrir a la cantera de

la historia en la búsqueda de los elementos y partes de edificios consagrados por la tradición clásica, y mediante sofisticados principios de ordenación disponerlos con *conveniencia* para resolver los programas del estado moderno (Van Zanten, 1977; Egbert, 1980). Julien Guadet fue quien adecuó esta pedagogía iniciada en la *Ecole Polytechnique* por Jean Nicolas Louis Durand y ampliada por Léonce Reynaud (Lambert, 2011). Para Guadet, *maître d’atelier* (1871-1894) y profesor del *Cours de Théorie de l’architecture* de la EBA (1894-1908), los elementos de la arquitectura debían ser enseñados para aprender el arte de la composición mediante pruebas, ejemplos y consejos (Guadet, 1901, T1, p. 100).

Los estudiantes inscriptos en la EBA realizaban diferentes concursos para sumar una serie de *valeurs* y premios que les permitiría pasar de la segunda a la primera clase hasta llegar a competir por el *Prix de Rome* y, desde 1867, rendir una prueba para obtener el diploma de arquitecto. Conseguir estos premios suponía un creciente prestigio en la EBA que, en la mayoría de los casos, garantizaría una promisoriosa carrera profesional.<sup>4</sup>

Los concursos más importantes eran los de composición arquitectónica e involucraban tres tipos de ejercicios: *éléments analytiques* (desde 1876), que introducían a los estudiantes de la segunda clase en el conocimiento de los elementos de la arquitectura clásica; *esquisses-esquisses*, donde trabajaban sobre un croquis rápido de ideas; los *projet rendus*, de mayor complejidad programática que los anteriores, consistía en el desarrollo del *esquisse* inicial durante dos meses de trabajo hasta convertirlo en un proyecto completo. Otros concursos versaban sobre *Enseignement scientifique*, con ejercicios de matemáticas y mecánica, geometría descriptiva, estereometría y lavado de planos, perspectiva y de construcción. Estos últimos eran más bien ejercicios gráficos que incorporaban pruebas o exámenes orales y gráficos. Esta condición también aparecía en los ejercicios de *Enseignement simultané des trois arts* (desde 1859), orientada hacia el diseño ornamental, de bajorrelieve y modelado de figura humana, así como los *Exercices*

*d'histoire de l'architecture*, sobre el estudio de la historia con una impronta arqueológica (Delaire, 1907; Chafee, 1977). (Figura 3)

La EBA se encargaba de organizar los programas para los concursos, cursos y conferencias, así como de evaluarlos y juzgarlos.<sup>5</sup> Los estudiantes podían utilizar la biblioteca y las decenas de calcos escultóricos y fragmentos ornamentales del *Palais des études*. Asimismo, la elaboración de los concursos se iniciaba en la escuela, en lo que se conoce como *loge*. El estudiante entraba en un cubículo en el que aislado del exterior durante 12 horas estudiaba el programa para luego elaborar un *esquisse*. Sin embargo, como hemos precisado, el verdadero ámbito de aprendizaje gráfico-proyectual de la arquitectura era el *atelier*. Aquí los estudiantes continuaban desarrollando el *esquisse* iniciado en *loge*. Como afirmaba Guadet, la escuela no enseñaba la arquitectura, ni la pintura ni la escultura, sino que esta misión quedaba en manos del más alto e íntimo maestro elegido donde el estudiante desarrollaba “la gimnasia artística de la composición” (Guadet, 1899, p. 6). Un grupo de aprendices se reunía y buscaba un maestro que lo guiara en el aprendizaje de la composición. Este *maître* era un reconocido arquitecto en el ámbito disciplinar y profesional, generalmente un *Grand Prix de Rome*. Ganar este premio suponía, al mismo tiempo, la culminación y el comienzo de una promisoría carrera académica y profesional, así como la extensión del prestigio personal del ganador a su maestro y a todo el *atelier*. (Figura 4)

Si bien la creación de *ateliers* oficiales – dependientes de la EBA– en 1863 supuso un conflictivo ataque a la *libertad del arte* de los estudiantes y su elección del maestro, los *ateliers* poseían autonomía respecto del funcionamiento de la escuela. Cada *chef d'atelier* definía y organizaba el tipo de actividades a realizar, su periodicidad y dinámica. Autonomía relativa, sin embargo, si nos ceñimos a la producción concreta de los *ateliers* con relación a los concursos, atenta a las preferencias del *Jury d'architecture* y susceptible de sus vínculos personales con los *patrons d'atelier*.



Figura 3. Victor Laloux, Premier Grand Prix de Rome, Cathédrale. Elévation, 1878. Cat'zArts, Collections de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Inv. PRA 274-3.



Figura 4. *Du déluge à 1920*, libro de oro del Atelier APB Zavaroni-Defrasse-Lamache. Colección Académie d'architecture, París.



La particularidad de la pedagogía del *atelier* radicaba en la relación entre el maestro y sus discípulos: los aprendices que ingresaban se ponían al servicio de los más experimentados que se encontraban elaborando algún ejercicio para la EBA. Si bien se promovía una enseñanza en camaradería entre los estudiantes, existía una jerarquía entre *anciens* y *nouveaux*, donde los últimos eran *nègres* de los primeros, aprendiendo destrezas gráficas fundamentales: pasar en tinta, trazar sombras y dibujar capiteles. Relatos de estudiantes de los diversos *ateliers* señalaban que la actividad más importante era la corrección del *maître*: mediante pequeños croquis al costado del papel o calcos, pero fundamentalmente a partir de *causeries*, el maestro iba de mesa con críticas y consejos para abordar los ejercicios propuestos (Chafee, 1977; Lucan, 2009).

Apropiarse de este modelo de enseñanza de la arquitectura en la EA de Buenos Aires suponía una radical transformación de los contenidos, organización y dispositivos pedagógicos a implementar en el marco de la tradición politécnica de la FCFN-UBA. La manera de diferenciarse de los saberes y prácticas ingenieriles supuso situar a la dimensión proyectual –la composición– como dominio de la arquitectura y a ésta en el marco de la historia (Epron, 1997). Se crearon los cursos de Composición Arquitectónica y Decorativa que concentraron la mayor carga horaria, mientras se conservaron los cursos más importantes de la carrera de Ingeniería Civil.<sup>6</sup> *Componer* con los materiales del pasado supuso implementar, por un lado, cursos de Historia de la Arquitectura para introducir a los estudiantes en el conocimiento de obras canónicas ordenadas según los relatos *evolutivos* de la historia del arte; por el otro, desde 1907 se implementaron los de Teoría de la Arquitectura para acercar a los alumnos a “los principios generales e invariables del arte” a través de lo que Guadet denominaba *l’arsenal de l’architecture*: los elementos de la arquitectura, aquella gramática primaria que conformaba los elementos de composición (Guadet, 1895, p. 14). (Figura 5)



Figura 5. Aula de dibujo y lavado de planos de la FCFN, 1900. Programa de Historia de la FCEN – UBA.

Esto no podía llevarse a cabo sin el dominio del dibujo técnico y artístico. Era el lenguaje común a todas las instancias y escalas proyectuales –desde el conjunto arquitectónico hasta los detalles ornamentales– que supuso situar a la arquitectura en la esfera de lo pictórico. Se crearon los cursos de Dibujo de Ornato, de Figura y Modelado. Mientras que los primeros se centraron en el dibujo “del natural” y de la copia del yeso, en Modelado los estudiantes trabajaban con sus propias manos sobre la tridimensionalidad de los objetos para diseñar piezas ornamentales y modelos a escala reducida.

La creación de estos cursos supuso conformar un grupo de profesores que dominaran saberes y prácticas vinculadas a las artes. Se ha señalado a Alejandro Christophersen como el *alma máter* de la institucionalización de la arquitectura en la Argentina. Él mismo se encargó de construir tal discurso auto-celebratorio. Sin embargo, diversos documentos de la FCEN-UBA señalan que este proyecto educativo trascendió al propio Christophersen e involucró a un selecto grupo de arquitectos, ingenieros y artistas que poseían el capital simbólico deseado desde las altas esferas del estado para fundar instituciones de enseñanza artística. Esto incluyó a Joaquín Belgrano y Horacio Pereyra,

profesores de la Carrera de arquitectura, a los ingenieros Pablo Hary y Eduardo Lanús, ex alumnos de la FCFN, así como un conjunto de artistas entre los que se encontraba los pintores Giuseppe Carmignani, por entonces profesor de dibujo de la FCFN, Ernesto de la Cárcova y el escultor Torquat Tasso i Nadal.

Los arquitectos e ingenieros conciliaban una formación mixta, entre el arte y la técnica, en instituciones argentinas y extranjeras. De Christophersen se dijo que asistió a la EBA. Actualmente sabemos que fue alumno de Pierre Dens en *Académie royale des beaux-arts* de Amberes y posteriormente se alistó en el atelier Pascal en París (Caride Bartrons y Molinos; 2014). No lo encontramos matriculado en la EBA, por lo que es probable que, como otros extranjeros, Christophersen haya asistido al atelier de Pascal para perfeccionar sus habilidades artísticas. Hary y Lanús se graduaron como ingenieros civiles en la FCFN-UBA: mientras el primero fue discípulo de Ernest Acker en la *Académie royale des beaux-arts* de Bruselas, el segundo afirmaba que asistió a la EBA y al atelier de Pascal (Hary, 2018).<sup>7</sup> Belgrano fue el único estudiante matriculado en la EBA y alistado en los *ateliers* de Jules Pillet y Julien Hánard.

Durante el primer decenio de funcionamiento, estos arquitectos se desempeñaron como profesores titulares de los Cursos de Composición de primero a cuarto año. La creciente matrícula de estudiantes que pasó de 14 en 1899, a 30 en 1903 y 203 en 1913, supuso ampliar el equipo docente. Se incorporaron Edouard Le Monnier (1907-1915), Jules Dormal (1911-1914), Juan Kronfuss (1912-1918) y Paul Chambers (1911-1913). Hary también asumió los cursos de Historia de la Arquitectura hasta 1907, fecha en la que tomó los de Teoría de la Arquitectura hasta su retiro en 1925. Historia quedó a cargo de Jacques Dunant (1907-1910), hasta que asumió Arturo Prins (1911-1939), profesor suplente desde 1907. Los recurrentes cambios de profesores entre asignaturas, niveles, así como las reiteradas inestancias e inasistencias, dan cuenta de la inestabilidad del equipo docente.<sup>8</sup> (Figura 6)



Figura 6. Aula de 2° año de Arquitectura, ca. 1912. *Revista de Arquitectura*. (1951). 362, p. 36.

Para elevar a la enseñanza de la arquitectura a la categoría de *arte bella*, se convocó a un conjunto de artistas que, además de su formación en las Bellas Artes, poseían experiencia en la enseñanza. En Dibujo de Ornato se contrató a Giuseppe Carmignani (1899-1911) quien se formó en la *Accademia di Belle Arti* de Parma con Girolamo Magnani, colaborador de Giuseppe Verdi y Giuseppe Giacomelli. Como señalan Filip y Mescalchin (2017), su trayectoria italiana le permitió que, desde su llegada a Buenos Aires en 1896 hasta su regreso a Parma en 1911, se desempeñara en decoración, pintura y escenografía de puestas teatrales, así como en la enseñanza del dibujo en la Sociedad Estímulo Bellas Artes (SEBA) y en la Escuela Industrial de la Nación (Carmignani, 1908).

Dibujo de Figura estuvo a cargo de Ernesto de la Cárcova (1901-1927). El pintor inició sus estudios en 1882 en la SEBA de Buenos Aires con Francesco Romero, quien lo incentivó a asistir a la *Accademia Albertina* de Turín con Giacomo Grosso, y luego en Roma donde instaló su propia *bottega*. Desde su regreso a Buenos Aires en 1893 fue miembro de la Comisión Directiva de la SEBA y profesor de Dibujo y Pintura (Murace, 2016). Finalmente, Torquat Tasso i Nadal asumió los Cursos de Modelado (1901-1935) (Huerdo, 1901b). El escultor catalán había estudiado en la

*Reial Acadèmia Provincial de Belles Arts* de Barcelona, luego en *atelier* de Rossend Nobas y finalmente en la Real academia de San Fernando de Madrid donde obtuvo el Premio de Roma y fue pensionado en la *Real Academia de España* en Roma (Rodríguez-Samaniego, 2016).

París, Bruselas y Amberes; Roma, Turín, Parma y Barcelona. Escuelas y universidades de ingeniería. Escuelas de bellas artes, de artes decorativas. *Ateliers* y *bottegas*, libres y oficiales. Este heterogéneo mapa advierte sobre la confluencia en la EA de instituciones educativas que poseían un corpus de referencias diverso cuyos debates se ceñían al interior de su propia cultura. En efecto, la mención a Bruselas en el Plan de estudios de 1901 abre las relaciones de la EA con Bélgica, que involucra no sólo a Hary sino también a Christophersen con Amberes. Estas instituciones manifestaban una apertura a la experimentación formal y tecnológico-constructiva factible de reconocer en la invención ornamental, la policromía y la incorporación de recursos técnico-materiales que sus principales maestros desplegaban.

Asimismo, esta cartografía habilita otras relaciones con tradiciones disciplinares críticas con la EBA—como la *École Spéciale d'Architecture* (ESA) o la *École des Arts Décoratifs* (EAD)—Las posteriores incorporaciones a la EA, como la de Le Monnier y su formación en la ESAD con Eugène Train y su discípulo Charles Genuys, diversifican aún más el cuadro de modelos que confluyen en la escuela, acercándola hacia las artes decorativas y aplicadas a la industria en busca de “la unidad de las artes” (Damasceno Fonseca, 2001).

El heterogéneo recorrido formativo de los principales profesores situó a la EA en un complejo cruce de tradiciones y referencias que si bien encontraba un horizonte de deseo en el modelo de enseñanza *beaux-arts*, distaba de ser homogéneo. Si hasta aquí la referencia al modelo *beaux-arts* aparece, como mínimo, discutible, la diferencia radical emergió en la implementación de dos de los pilares fundantes del modelo: los *ateliers* y los concursos. Si coincidimos con Guadet (1895) en que la

composición no se enseñaba puesto que no era un objeto del saber sino el resultado de un aprendizaje guiado por un maestro, la atención se desplaza de la escuela a los *ateliers*, ámbitos donde se llevaba a cabo “la búsqueda del arte” a través de la composición; a sus maestros, claves a la hora de transmitir la tradición recibida; a sus discípulos, encargados de legarla generación tras generación.

### **Del atelier beaux-arts al Taller de Composición**

La recurrencia al *atelier beaux-arts* en la EA de Buenos Aires como dispositivo pedagógico apareció en los primeros años de su creación. Sin embargo, durante la primera década de funcionamiento, su implementación conllevó un problema de base que suponía introducirlo en la estructura de funcionamiento de la UBA. Mas que un *atelier* organizado de manera autónoma, de libre concurrencia y dirigido por un único maestro, en la EA los Cursos de Composición consistían en lecciones teórico-prácticas en manos de diferentes profesores designados por la FCEF. N.

Asimismo, en lugar de implementar ejercicios de competencia para ganar valores y premios, los estudiantes desarrollaban una serie de ejercicios gráfico-proyectuales (que comenzaban en la escuela y terminaban afuera) sujetos a la revisión periódica y posterior evaluación ante los profesores miembros de las mesas examinadoras. En el marco del sistema de promoción anual que la FCEF. N. implementaba para el resto de las asignaturas, su aprobación permitía pasar al siguiente año y, una vez aprobadas todas las materias, preparar una tesis proyectual para optar por el título de arquitecto. Los concursos no fueron una práctica constitutiva de la enseñanza de la arquitectura, como tampoco los premios. La meta era la obtención del título habilitante para el ejercicio profesional.

En este marco, dada la naturaleza pedagógica del *atelier* y el rol del maestro, la diversidad de obras, teorías y modelos que ponían sobre el *tablero* en los Cursos de Composición fue visto

como un problema de acuciante gravedad. Las posiciones del cuerpo docente de la EA durante este primer decenio oscilaron entre el conocimiento riguroso de los materiales del pasado y el “talento artístico” que el *genio-arquitecto* debía poseer para adecuarlos a las demandas del presente. Esto supuso posiciones vacilantes entre la celebración de la superación de “los clásicos cavetos y golos de nuestros abuelos, de los Vignola y hasta contemporáneos de Vitruvio” (Le Monnier, 1898, pp. 231-232) hasta la recurrencia a la racionalidad de las lecciones de Blondel ante el “exceso de la fantasía, de la preocupación impaciente de la originalidad” (Dunant, 1905, p. 90).

Esta heterogeneidad de tradiciones se evidenciaba igualmente en la pluralidad de manuales, tratados y compendios, de láminas y grabados, que durante los primeros años del siglo XX circulaban por las bibliotecas de la Ciudad, especialmente en la biblioteca de la FCEF N (Shmidt, 1995). Ante la distancia en tiempo y espacio de las obras consagradas por el canon de la historia, desde la creación de la EA se impulsó una creciente adquisición de textos de tradición francesa, especialmente aquellos vinculados al corpus teórico *beaux-arts* del último cuarto de siglo XIX: el ya citado *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'école nationale et spéciale des beaux-arts* de Guadet (1901), *Historie de l'architecture* (1899) de Auguste Choisy y las nociones de estética, carácter y conveniencia de Hyppolite Taine en *Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts* (1865-1869) y de Charles Blanc en *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture* (1867). Sin embargo, estos convivían con un número igualmente importante de literatura italiana y alemana, propias a la orientación politécnica de la FCEF N durante la segunda mitad del siglo XIX, junto con otros de procedencia belga, inglesa y española.

A comienzos de la década de 1910, no se trataba, como hacía dos décadas atrás, de establecer normas y reglas sino de ceñirlas a un corpus teórico-proyectual portador de las

“verdades inmutables del arte”, más allá de las “modas y los caprichos”. En este entramado de dificultades, en 1915 entró en vigor el nuevo Plan de Estudios para la EA. Su principal promotor, el ingeniero Mauricio Durrieu, miembro del Consejo Directivo y profesor de la FCEF N, alentado por el decano Juan Sarhy, había presentado un año antes ante el Consejo una propuesta para resolver un conjunto de problemas en la EA:<sup>9</sup>

Nuestro país no tiene tradiciones artísticas y carece de monumentos y edificios de otras épocas que puedan servir a la enseñanza; además aquí no hay aún ideas artísticas propias y (...) es difícil llegar a formularlas por la misma diversidad de origen y escuelas de los profesionales (...) entre nosotros, en los que hay un marcado cosmopolitismo puesto en evidencia por la variedad de gustos y estilos de nuestros edificios modernos”. (Facultad de Ciencias Exactas., 1914a, pp. 401-402)

Durrieu afirmaba que el cuerpo de profesores de la EA se había conformado con “profesionales sin antecedentes en la enseñanza y de tan diversa instrucción artística, que no han podido aún amalgamar preceptos y formar una verdadera escuela” (Facultad de Ciencias Exactas., 1914a, p. 402).

El ingeniero propone, entonces,

crear aulas de Composición arquitectónica análogas a las que existen en la Escuela de Bellas Artes de París y otras, donde los profesores de arquitectura tienen cada uno su taller (atelier), al que adscriben los alumnos por grupos y en el que siguen a estos hasta el fin de la carrera. Con la institución de varios talleres, regentados cada uno por su profesor director, la enseñanza de la Arquitectura (...) responderá así a una cierta unidad de preceptos y miras, evitándose el inconveniente (...) en el que cada uno de los alumnos recibe la enseñanza de varios cursos de Arquitectura en clases dictadas en años sucesivos por varios profesores con distintos gustos y tendencias artísticas. (Facultad de Ciencias Exactas., 1914a, pp. 403-404)

Esta reorientación comenzó a gestarse tres años antes, cuando Sarhy le encomendó a Ernesto de la Cárcova –de licencia en el curso de Dibujo de Figura por desempeñarse como director del Patronato de Becados Argentinos en Europa (1911-1916)– la búsqueda de uno o dos profesores prestigiosos para “la unidad de la enseñanza”. Sarhy señalaba que una de las mayores preocupaciones era las recurrentes licencias e inasistencias de los profesores de los cursos de Composición, de Teoría e Historia de la arquitectura anteriormente mencionados por la demanda profesional de sus estudios. El pedido era preciso: de la Cárcova debía contratar a profesores con dedicación exclusiva para dictar los cursos de Dibujo, los cuatro cursos de Composición Arquitectónica y los de Teoría e Historia de la arquitectura. El mismo maestro debía asumir, curso tras curso, a lo largo de toda la carrera, el aumento considerable de horas de trabajo dentro de la escuela que se proponía (Sarhy, 1912).

Instalado en París, de la Cárcova se contactó con Victor Laloux, por aquel entonces uno de los arquitectos más prestigiosos de Francia: entre otros cargos, miembro titular de la *Section d'architecture de l'Academie des Beaux-Arts* (1909-1937), presidente de la *Société des artistes français* (1910-1913) y *chef d'atelier libre* de la EBA (1890-1937). Laloux le recomendó a René Karman y Pierre Leprince-Ringuet, dos antiguos discípulos de su *atelier* y diplomados por la EBA. Karman había sido además colaborador de Laloux en el *siège central du Crédit Lyonnais* y en la *Quai d'Orsay* en París y había sido recientemente nombrado *Architecte des Bâtiments civils y Palais nationaux* y de *Monuments historiques* del Sena (Yonne) (Crosnier Leconte, 2016a, 2016b). (Figura 7)

Karman pertenecía a una geografía extendida de discípulos del *atelier* de Laloux que durante el periodo de entreguerras se transformaron en profesores y maestros a ambos lados del Atlántico, especialmente en Estados Unidos y Francia (Crosnier Leconte y Gournay, 2013) A través de sus clases, libros y artículos, Charles Lemaesquier y Georges Gromort, contemporáneos de Karman, así como Jacques

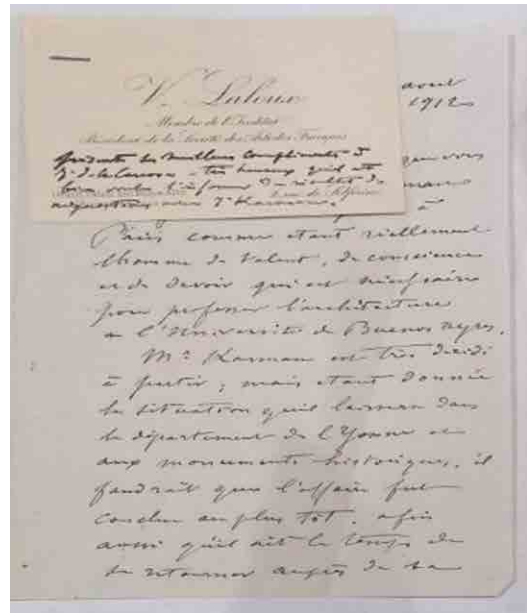


Figura 7. Carta de Laloux a de la Cárcova, agosto de 1912. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes (sin catalogar)



Figura 8. Atelier de Laloux en l'École des Beaux-Arts, (ca. 1890-91). Cat'zArts. Collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Inv. Ph 8686.

Carlu y Jean Labatut precisaron, ampliaron y difundieron el aprendizaje “del arte de la composición” (Epron, 2008). (Figura 8)

De los dos candidatos, Karman fue el único que aceptó emigrar. Las epístolas entre de la Cárcova y Sarhy exponían las dificultades de contratar a distinguidos arquitectos capaces de emigrar y construir una carrera en un nuevo y lejano país. Luego de negociar su contrato y tramitar el traslado de su familia y sus pertenencias, en abril de 1913 Karmán llegó a la Argentina. Tuvo que sortear numerosas dificultades para incorporarse al cuerpo docente. La primera fue idiomática: Karman no dominaba el español por lo que no tomó el curso de Teoría de la Arquitectura. Asimismo, Durrieu señaló que, para enseñar Teoría, era necesario conocer el “ambiente [local] que solo puede adquirirse por el ejercicio de la profesión durante un cierto número de años” (Facultad de Ciencias Exactas., 1914b, pp. 22-23). Se decidió contratar a Félicien (Feliciano) Durand, un ex compañero de Karman en el *atelier* de Laloux, para que oficiara como su intérprete en el Taller de Composición (Facultad de Ciencias Exactas..., 1913, p. 394). (Figura 9)

Su incorporación a la escuela suponía desplazar a varios profesores de Composición a otras asignaturas. Fue enfáticamente resistido por los profesores suscitando sucesivas discusiones en el Consejo Directivo. Asimismo, en 1914 se incorporó René Villeminot como profesor suplente del tercer nivel de Composición arquitectónica. Villeminot comenzó sus estudios en la ESAD, para luego alistarse en la EBA. Ganó numerosos concursos, entre ellos el *Second Primer Grand Prix de Rome* (1908). Llegó a la Argentina en 1909 como consecuencia de obtener el Primer premio en el Concurso internacional del Hospital José de San Martín (1909) promovido por el Ministerio de Obras Públicas (MOP) donde se desempeñó como arquitecto en la Sección de Proyectos de la Dirección General de Arquitectura del MOP hasta su muerte en 1928 (Franchino, 2016). (Figura 10)



Figura 9. Karman junto a profesores y estudiantes, 1931. *Revista de Arquitectura*. (1951), 362, p. 37.

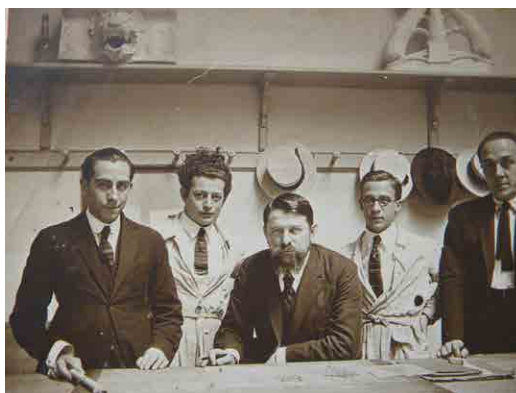


Figura 10. Villeminot y sus estudiantes de composición decorativa, s/f. Archivo Chedeville-Villeminot.

Progresivamente los nuevos maestros de los Talleres de Composición reemplazaron a los anteriores profesores lo cual generó, hacia comienzos de la década de 1920, una polarización entre Karman y Villemín. El discípulo de Redon comenzó a ganar diversos cargos dentro de la escuela: en 1916 fue nombrado profesor suplente en Composición decorativa, logrando la titularidad en 1920. Ese mismo año, por pedido de los estudiantes, abrió un taller libre de Arquitectura de primero a cuarto año. Como ha sido señalado por Cravino, esto generó diversos enfrentamientos que incluyeron pujas personales y profesionales entre los antiguos y nuevos profesores que derivaron en sucesivos desplazamientos a otras asignaturas, licencias y hasta renuncias (Cravino, 2012).

La contratación de Karman y Villemín supuso un giro de la enseñanza-aprendizaje de la EA hacia la implementación de una serie de dispositivos y técnicas proyectuales propias a los *ateliers* que ambos maestros conocían desde *adentro*. La operación de traducción del *atelier beaux-arts* al Taller de Composición supone, por un lado, analizar los principales problemas de la incorporación de este modelo pedagógico para la educación de los arquitectos bajo órbita de la FCEFN, y por el otro, indagar en aquellos saberes y procedimientos institucionalizados *dentro* de los nuevos Talleres a través de la transmisión entre maestros y discípulos generación tras generación.

Es preciso señalar que la atención en el aprendizaje antes que en los resultados obtenidos, supone desplazar la mirada desde los ejercicios proyectuales como productos terminados al proceso llevado a cabo en el Taller. La dificultad de este enfoque radica en su naturaleza: la corrección del maestro, aspecto central del aprendizaje, oscilaba entre la palabra y el *grapho*, entre el gesto y el silencio. Su oralidad y manualidad lo han convertido en una *gran caja negra* de difícil acceso.

Relatos de estudiantes de la EA diplomados en la década de 1930, como Ventura Mariscotti

y Fernando Vanelli, permiten acercarnos a algunos aspectos de esta modalidad de enseñanza (Di Bello, 1996). La creación de los Talleres de Composición de segundo a quinto año a cargo de un mismo profesor supuso un cambio radical en la organización de las actividades a desarrollar, comenzando por las condiciones materiales de estos Talleres.

En las deficientes condiciones infraestructurales que atravesaba la FCEFN, en el primer piso se ubicaron a los estudiantes de primer año, mientras que, para alojar a los estudiantes de los años superiores, se construyó un entresijo al que llamaron "Siberia" por las malas condiciones de calefacción e iluminación. Cada estudiante tenía una mesa de dibujo, de 1 x 2 metros con dos cajones donde guardaban bajo candado su tablero, el guardapolvo de trabajo y los materiales de dibujo (tiralíneas, caja de compases, tinta y acuarelas). A primera hora del día el personal de ordenanza de la facultad se encargaba de pegar las hojas Whatman sobre los bordes del tablero y dejarlas listas.

El eje del trabajo en el Taller consistía en la corrección de los ejercicios de Composición. Mariscotti, discípulo de Karman, contaba que el maestro recorría las mesas donde trabajaban y les dedicaba hasta veinte minutos



Figura 11. Villemín y Karmán en el Taller de Arquitectura. Diario *La Prensa*, 15 de agosto de 1926.

o media hora a cada uno individualmente. Cuando veía que el problema podía tener un carácter general, los llamaba para hacer una explicación en conjunto. Vanelli recordaba que en los últimos años de la carrera cuando realizaban un esquicio, Karman los corregía haciendo un pequeño croquis sobre lo que él entendía que había que modificar. Ambos coincidían en que ese boceto era un tesoro que guardar por el carácter de guía que tenía para desarrollar el proyecto definitivo.

Estas correcciones se llevaban a cabo en una serie de ejercicios propuestos sobre la base de un programa. Afín a los programas implementados en los *Concours d'Architecture* de la EBA, desde 1913 los profesores titulares de los Talleres de Composición de la EA elaboraron de manera ajustada y metódica los programas desde el primer al último año según la complejidad requerida. Estaban compuestos de un título (tema) seguido de

una breve descripción de las características. Se acompañaba con la cantidad de láminas a ejecutar, las técnicas de representación a utilizar, la escala correspondiente y la fecha de entrega. Mientras que en la EBA los elaboraba el profesor de Teoría, en la EA el maestro del Taller los presentaba ante la Comisión de enseñanza de la FCFN para su aprobación.

Raúl J. Álvarez guardó el original del programa de Composición de 3° año que su maestro Karman elaboró en su primera clase en la escuela titulado "Puerta de entrada de un vestíbulo de pasaje" (1913), así como otros croquis. El discípulo de Laloux verificaba la viabilidad de los programas mediante sucesivos croquis: por ejemplo, la fachada y sección de "un mausoleo" (1913), una "bolsa y escritorios" (s/f), una "Gruta-terrazza" (1921) (Álvarez 1951). Con un trazo rápido y preciso, Karman elaboraba bocetos en planta, vista y sección, axonometrías o perspectivas

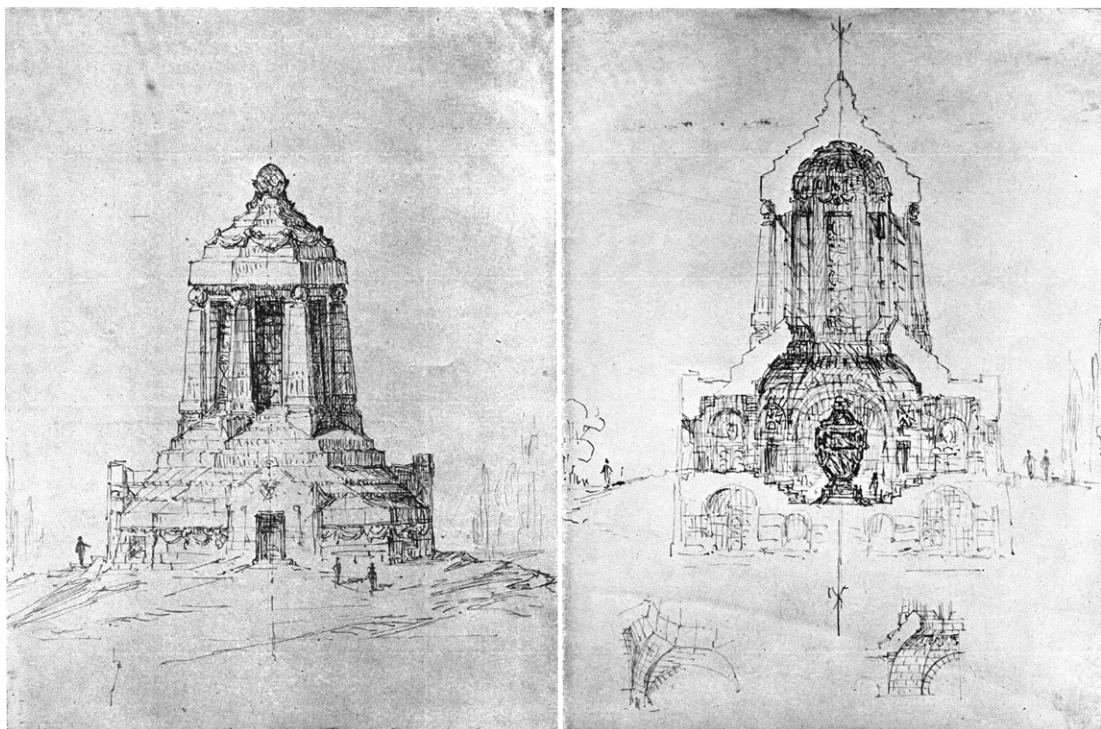


Figura 12. Croquis de Karman. *Revista de Arquitectura*. (1951), 362, pp. 40-46.



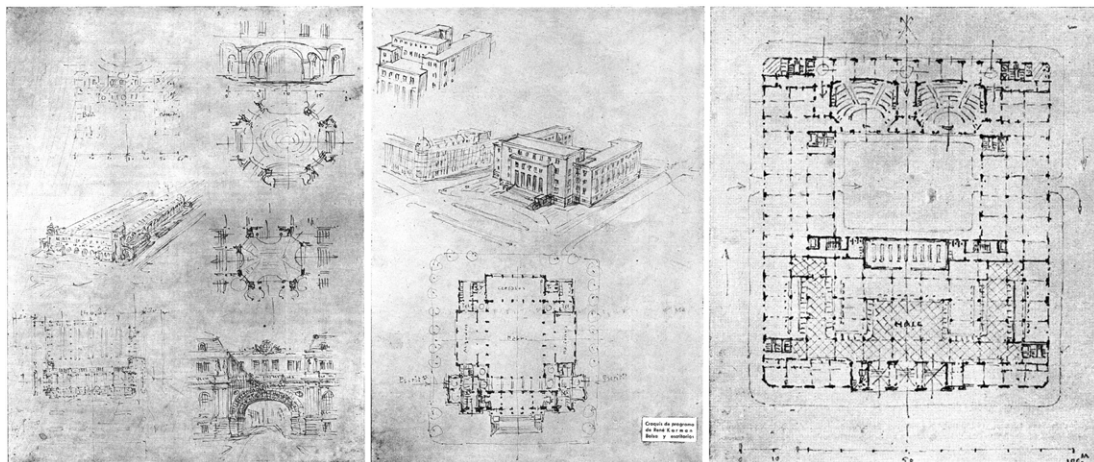


Figura 13. Croquis de Karman. *Revista de Arquitectura*. (1951), 362, pp. 40-46

a un punto de fuga, donde abordaba desde el conjunto hasta la resolución de partes o detalles constructivos. (Figura 12)

Mariscotti recordaba cómo Karman los estudiaba: "(...) antes de hacer el programa, para poder decir en tantos metros y con tantas condiciones (...) hacia uno o dos croquis para ver si era realizable lo que pedía" "(...) proyectaba dos o tres soluciones". Ante una mayor complejidad programática, Karman verificaba diversas resoluciones en planta, alzado y axonometría, así como desarrollaba algunas partes en mayor escala. Tal es el caso de "un Hotel de viajeros y una Estación de Ferrocarril", que aparecen acompañados de la resolución de un "vestíbulo y un portal de ingreso" (1923), o en el caso de un "Banco de Préstamos y Ventas" (1940) realizado para el último año de la carrera (Álvarez 1951, pp.35-50). (Figura 13)

Estos croquis solían denominarse *partido* y eran la resultante del trabajo sobre un *esquicio*. En su idioma original, *parti* y *esquisse* eran prácticas y dispositivos asociados a la pedagogía de *atelier beaux-arts* desarrollados en el marco de los concursos de la EBA. La composición a partir del *esquisse*, esa "gimnasia artística" que Guadet señalaba para ejercitar la permanente invención, consistía en la resolución de croquis rápidos en pos de expresar gráficamente

una idea: en función del estudio de un determinado programa se debía distinguir el elemento dominante –su *leitmotiv*– y tomar *partido*. Concepto tan amplio como clave en la enseñanza de la arquitectura durante el siglo XIX, *parti* fue parte del conjunto de "principios implícitos" de la composición sobre la que la generación de profesores y maestros de *ateliers* de entreguerras como Gromort y Emmanuel Pontremoli insistieron en teorizar y explicitar por ser comúnmente utilizados tanto en los *ateliers* como en las evaluaciones de los concursos (Van Zanten, 1977; Lucan, 2009).

En un homenaje al "Père Laloux" en *Pencil Points* en 1937, varios discípulos de Laloux recordaron sus enseñanzas: "se concentró en la organización de la planta, con un equilibrio intuitivo y proporcionando cada parte para contribuir al conjunto". Otros recordaban sus consejos: "usted puede poner cuarenta buenas fachadas en una buena planta, pero sin una buena planta usted no puede obtener una buena fachada" (Homage à Laloux de ses élèves américains, 1937, pp. 621-630). Si bien estas prácticas no eran exclusivas del atelier de Laloux, la insistencia de Karman en partidos de composición rigurosa y sistemática en planta, enfatizando requerimientos tecnológicos-constructivos por sobre cuestiones estilísticas, estaba en sintonía con las prácticas de sus

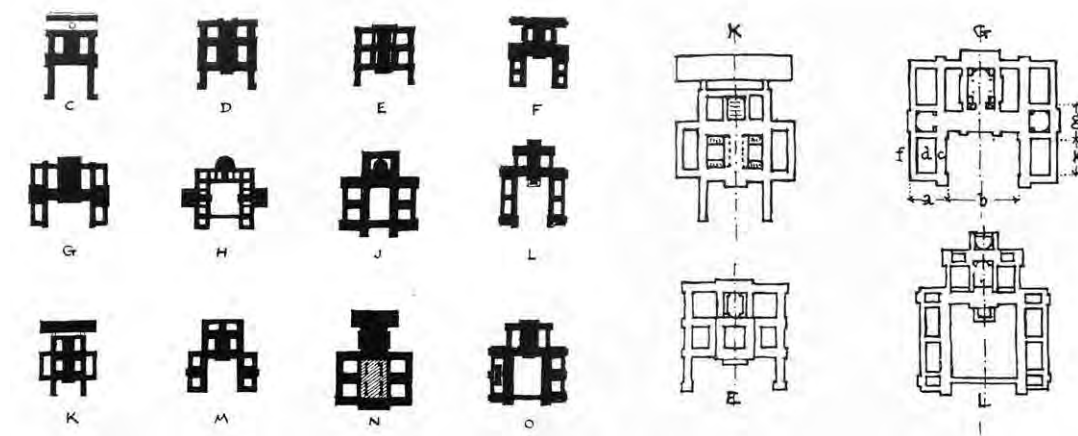


Figura 14. Schémas de plantas de diversas Facultades. Gromort, G. *Essai sur la théorie de l'architecture* (1942). París: Massin, pp.250-253.

condiscípulos norteamericanos y franceses. Así lo evidencian las alternativas de *partis* que Karman elaboraba para cada programa, cercanos a los *schémas* que Gromort dibujaba para cada esquiso, exhibidos en *Essai sur la théorie de l'architecture* (1942) donde compiló sus clases de Teoría de la Arquitectura en la EBA durante 1937-1940. (Figura 14)

Asimismo, los relatos de los estudiantes coincidían en señalar que Karman y Villeminot recurrían asiduamente a la biblioteca para mostrarles ejemplos de los problemas a resolver. Eduardo Sacriste recordaba que Villeminot “[les] hizo conocer grandes libros, como es Letarouilly [*Édifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome* (1843)]. Nos hizo ver la naturaleza del Gótico, de la arquitectura clásica. (...) nos mostraba a menudo [el libro de] Guadet sobre teoría [*Éléments et théorie de l'architecture*]; Choisy [*Histoire de l'architecture* (1899)] Nos enseñaba con el ejemplo a dibujar, esto hacía que nosotros tratáramos de imitarlo (Sacriste, 1992). Es interesante notar cómo Karman escribía al costado de los croquis una serie de obras de referencias para los ejercicios.

En un programa de segundo año para una “gruta-terrazza” (1921) se lee, entre otras obras, “palacio Pitti, villa Madama, villa del Papa Julio II, villa Pio-Vaticano, villa d’Este, villa Barberini en Roma”, mientras que en la columna “Francia” aparecen, entre otras, “Maisons Laffitte, Fontainebleau” (Álvarez 1951). (Figura 15)

No obstante, uno de los aspectos que señaló las limitaciones de la transferencia del *atelier Beaux-Arts* a la EA fue la implementación de los concursos de encierro desde comienzos de 1920. Miembros del Consejo Directivo liderados por Coni Molina se proponían instalar el *esquisse en loge* empleado en la EBA como dispositivo de trabajo en clase bajo estricto control del maestro. Consistía en un encierro de entre 8 y 12 horas de duración “sin ningún documento a la vista”, donde el estudiante debía estar aislado de sus compañeros y, sin posibilidad de asistirse con material de la biblioteca, elaborar un croquis –un *partido*– que una vez entregado, debía continuar desarrollando durante meses para luego ser evaluado. Si se apartaba del croquis inicial, corría riesgo de invalidación.

Ante el cuestionamiento de la autoría de los trabajos terminados fuera de la escuela,

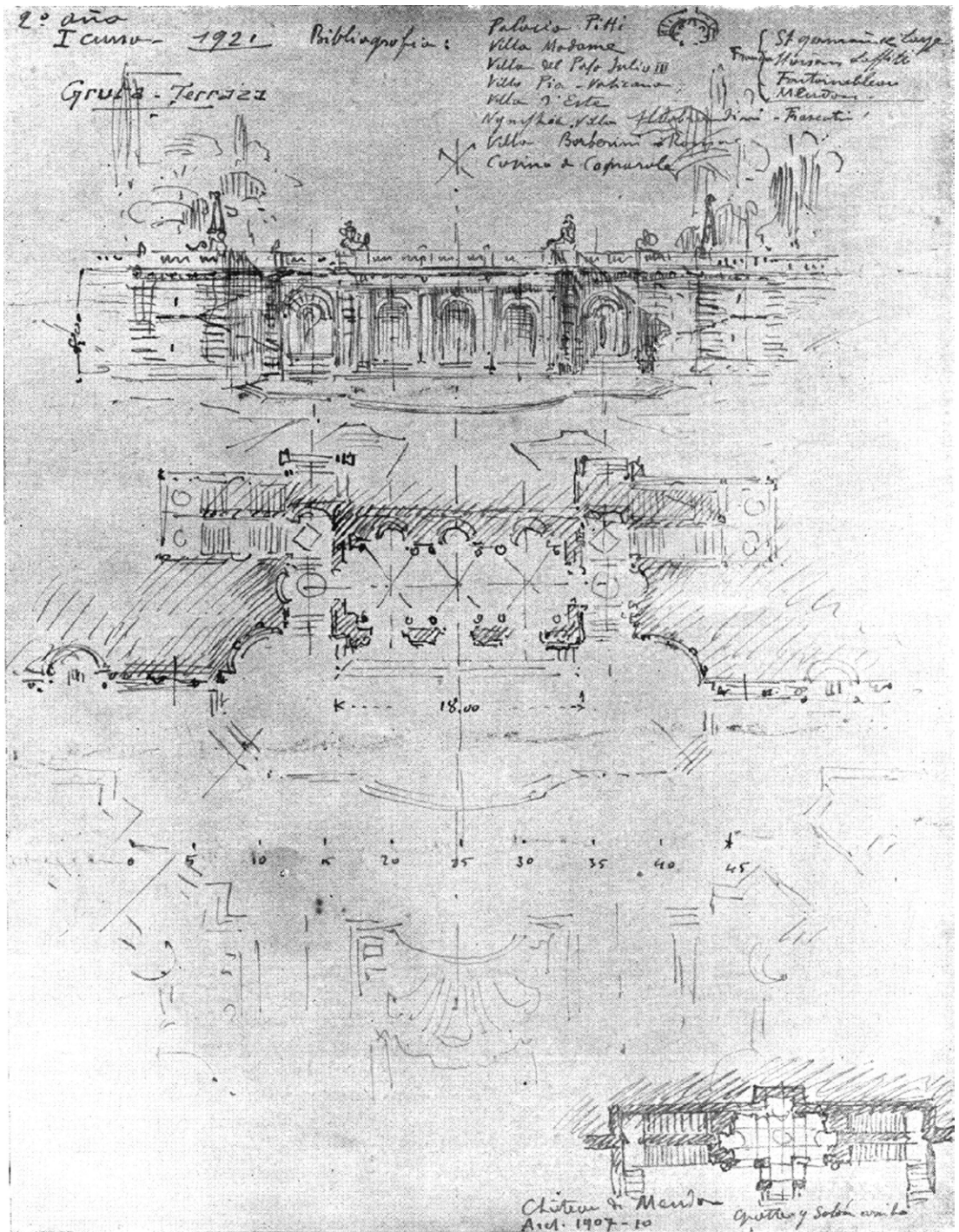


Figura 15. Croquis de Karman con bibliografía. Revista de Arquitectura. (1951), 362, p. 44.

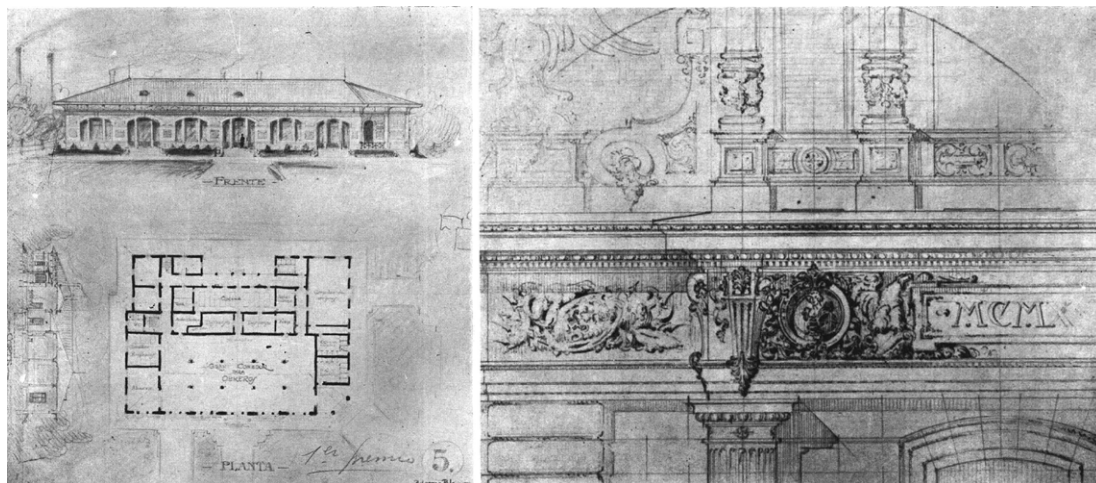


Figura 16. Esquicios: “un restaurante popular” (3º año, Composición arquitectónica) y “un nicho decorativo” (Composición Decorativa). *Revista de Arquitectura*. (1920), 27, p. 24.

este encierro promovería en los estudiantes “la lógica interpretación de cada necesidad enunciada explícita o implícita en el programa; resolver la constructividad, la armonía, la simplicidad de su idea expresada en el plano”, así como “aumentar el bagaje intelectual de los alumnos y a estudiar racionalmente la Teoría de la Arquitectura (...) ajena al mezquino objeto del examen final” (Los concursos de encierro, 1920, p. 24). (Figura 16)

Esta propuesta fue refutada enérgicamente por Karman, exponiendo uno de los límites de la implementación del *atelier beaux-arts* en la EA. El encierro absoluto, afirmaba Karman, cobraba sentido en el marco de algunas competencias que se implementaban en la EBA, donde los concursos ponían a prueba el saber. Por el contrario, otros concursos y pruebas se realizaban bajo un encierro relativo, donde la competencia era reemplazada por “el espíritu de compañerismo y (...) ayuda mutua”. El estudiante no se hallaba “abandonado” a su suerte, sino que estaba “en tertulia” de taller, ayudado por la discusión entre estudiantes que guiaban la reflexión (Karman, 1921, pp. 20-22). Eliminado el sistema de competencia, el encierro tal como se lo entendía en la EBA carecía de sentido.

### Persistencias y extravíos

La traducción del *atelier beaux-arts* como Taller de Composición en la Escuela de Arquitectura supuso trastocar aquellos valores que en la cultura arquitectónica francesa parecían singularizarlo. Mientras el *atelier* era un ámbito de debate, experimentación y reflexión en torno al proyecto, el Taller de Composición fue el antídoto contra la heterogeneidad de “tendencias artísticas” que el maestro, tan profesor como jurado, debía neutralizar.

Hacia adentro de la EA, a partir de la muerte de Villeminot en 1928 una nueva etapa comenzó. La rivalidad que caracterizó a los estudiantes de los Talleres de Karman y Villeminot durante los años 20 fue una burbuja en el tiempo. Un conjunto de profesores formados en la EA, entre los mencionados Álvarez y Mariscotti junto a Alfredo Villalonga, Carlos Mendioroz y Ángel Pascual, asumieron todos los niveles del Taller de Villeminot (Cravino, 2012). Luego de fallidas tratativas de contratar otro profesor *beaux-arts*, en 1931 Karman se convirtió en el Director de Talleres, de todos los niveles, hasta su retiro en 1946. Hacia afuera, Ermete De Lorenzi, alumno de Villeminot, propondrá un nuevo plan de estudios para la carrera de arquitectura de la FCM/UNL. El Taller de



Figura 17. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Taller n°1, s/f. Archivo General de la Nación, Inv. 216681.

composición, con encierros y esquicios para “fijar el partido” construirán su propio camino institucional (Rigotti, 2003).

Paulatinamente, la noción de Composición fue reemplazada por Diseño, Proyecto o Arquitectura para nombrar la práctica del *proyecto moderno*. Asimismo, la creación de la materia *Visión* en reemplazo de las asignaturas de representación gráfica y plástica, supuso, para sus promotores, dejar atrás el *modelo beaux-arts* (Williams, 2011). A pesar de la implementación de nuevas didácticas vinculadas a los talleres de Moholy Nagy en el *Illinois Institute of Technology* (IIT), el Taller siguió bajo la égida proyectual, sostenida por mediaciones gráficas, y reticente a la experimentación material con los objetos de los modelos pedagógicos alternativos de la Bauhaus o las *Vkutemas*. Tanto su nombre

como los aspectos centrales de su naturaleza didáctica no se modificaron, como tampoco el Taller que lleva el nombre de su *maestro*, hombre, y lo lega, como un preciado tesoro, a sus discípulos. (Figura 17)

Es llamativo que el Taller Total, experiencia político-pedagógica propuesta en la Facultad de Arquitectura de Córdoba entre 1970 y 1975 conservara su nombre. En medio de una crisis disciplinar internacional, la multidisciplinariedad de enfoques a la que se invocaba para la enseñanza de la arquitectura, asumiendo un compromiso social desde la idea de *hábitat* así como la horizontalización de la trasmisión del conocimiento y de la relación docente- estudiante (Malecki, 2016), no supuso, sin embargo, un cambio de las condiciones de producción de un espacio que se planteaba *radicalmente* diferente al resto

de las Facultades de Arquitectura locales, aún en su posterior implementación en Rosario, La Plata y Buenos Aires (TANAPO).

Pareciera que en la operación de traducción del *atelier beaux-arts* al Taller de Composición se omitió aquel vínculo fundante con un sistema de enseñanza tan denostado como implementado a escala global, tan vigente aún hoy en nuestras facultades. Cabe preguntarse qué persistencias y transformaciones es posible encontrar ocultas detrás del aparentemente inalterado Taller a lo largo del siglo XX, así como en los actualmente denominados *laboratorios de investigación* proyectual o tecnológica, tan cercanos en su retórica al ensayo de materiales de los gabinetes politécnicos decimonónicos como de la arquitectura del *software*.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral en curso llevada a cabo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata. Agradezco la mirada atenta de Perla Bruno.

<sup>2</sup> Agradezco a Roxana Di Bello permitirme leer las entrevistas completas que realizó para su investigación.

<sup>3</sup> Hacia finales del siglo XIX, se organizaban en once ciclos de conferencias según tres áreas de conocimiento: *Teorie et Histoire de l'architecture*, la *Enseignement scientifique* y dos cursos compartidos con las secciones de Pintura y Escultura de la escuela. Estaban organizados en *amphitéâtre*, es decir, como clases magistrales no obligatorias.

<sup>4</sup> Un ganador del GPR solía desempeñarse en la dirección de conservación de edificios públicos nacionales. Asimismo, este premio era la llave de acceso a la enseñanza, por lo general heredando el *atelier de su patron*, así como podría convertirse en un miembro de la *Section d'Architecture* de la *Academie des Beaux-Arts*.

<sup>5</sup> Los concursos de composición de arquitectura eran evaluados por un *Jury d'architecture* (desde 1859) integrado por profesores de la escuela,

miembros permanentes de la *Section d'architecture* y arquitectos elegidos por el *Conseil superieure d'architecture* (desde 1863). Los demás concursos y ejercicios eran evaluados por un jurado mixto compuesto por profesores de la escuela.

<sup>6</sup> Complementos de matemática y de física, Geometría descriptiva, Dibujo lineal, Perspectivas y Sombras, Construcciones y su cálculo, Jurisprudencia y Dirección de obras.

<sup>7</sup> No encontramos su ficha de inscripción en la EBA.

<sup>8</sup> Estos datos se desprenden del relevamiento de la Revista de la Universidad de Buenos Aires (UBA) (periodo 1904-1924) y los documentos del Fondo Rectorado, Archivo Histórico de la UBA (periodo 1900-1939).

<sup>9</sup> Se proponía balancear los contenidos científicos y artísticos, reestructurar contenidos de diversos cursos e instituir un examen de ingreso al finalizar el primer año para "alejar de la Escuela a los alumnos que carecen disposiciones naturales".

## Referencias

- Aliata, F. y Gentile, E. (2019). La herencia Beaux-Arts. De reivindicación provocativa a consolidado campo historiográfico. *Vitruvia*, (6) 5, 109-130.
- Arrighetti, Ch. (2018). *Emilio Rosetti. Padre dell'ingegneria argentina, cultore e storico della Romagna*. Cesena: Società di Studi Romagnoli.
- Bonicatto, V. y Franchino, M. (2019). Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928). *Congreso internacional: el modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930*. Recuperado de <http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/paper/viewFile/4340/1121>
- Buschiazzo, M. J. (1971). *La Arquitectura en la República Argentina 1810-1930*. Buenos Aires: Mac Gaul.
- Cáceres, A. (1952). La enseñanza de la arquitectura. *Nuestra Arquitectura*, 292, 320.
- Caride Bartrons, H. y Molinos, R. (2014). *Alejandro Christophersen. Maestros de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Arte gráfico argentino.
- Carmignani, G. (27 de agosto de 1908). Carta al Prosecretario de la Universidad (G10-03-36). Archivo Histórico - Universidad de Buenos Aires, Fondo Rectorado, Argentina.
- Chafee, R. (1977). *The teaching of architecture at the Ecole des beaux-arts*. En A. Drexler (Ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (pp. 61-109). Cambridge: MIT Press.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Ediciones Zeta.
- Cravino, A. (2012). *Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955- La inercia de modelo Beaux-Arts*. Buenos Aires: Nobuko- SCA.
- Crosnier Leconte, M. L. y Gournay, I. (2013). *American Architecture Students in Belle Époque Paris: Scholastic Strategies and Achievement at the Ecole des Beaux-Arts*. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 12, 154-198.
- Crosnier-Leconte, M.-L. (2016a). Pierre Leprince-Ringuet. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*. Paris: Institut national d'histoire de l'art. Recuperado de <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282722>
- Crosnier-Leconte, M.-L. (2016b). René Karman. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*. Paris : Institut national d'histoire de l'art. Recuperado de <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282437>
- Damasceno Fonseca, C. (2001). Fragmentos de la vida parisiense. Orígenes y formación académica de Eduardo Le Monnier. En J. Tartarini y G. Viñuales (Coords.), *Le Monnier. Arquitectura francesa en la Argentina* (pp. 11-18). Buenos Aires: CEDODAL.
- Delaire, E. (1907). *Les Architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts 1793-1907*. Paris: Librairie de la construction moderne.
- Di Bello, R. (1996). La Escuela de Arquitectura y los egresados de la década del treinta: la formación de los arquitectos. *Anales del Instituto de Arte Americano*, 68. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0068.pdf>
- Dunant, J. (1905). De la lógica en Arquitectura. *Arquitectura* (2), 31, 90.
- Egbert, D. (1980). *The Beaux-arts tradition in French architecture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Epron, J. P (Dir.). (1992). *Architecture: une anthologie. Les architectes et le projet* (tome 2). Liège: Editions Mardaga.
- Epron, J.-P. (1997). *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Institut Français d'Architecture, Norma Editions.
- Espagne, M. (2013). La notición de transfert culturel. *Revue Sciences / Lettres*, 1, 1-9. Recuperado de <http://journals.openedition.org/rsl/219>
- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. (1913). Sesión de 30 de abril de 1913. *Revista Universidad de Buenos Aires (RUBA)*, (10), 21, 394.

- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1914a). Sesión de 19 de junio 1914. *Revista Universidad de Buenos Aires (RUBA)*, (11) 26, 401-409.
- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. (1914b). Sesión de 10 de mayo 1913. *Revista Universidad de Buenos Aires (RUBA)*, (11) 26, 22-23.
- Filip, M. y Mescalchin, M. (2017). *El Triunfo de Palas, los ríos que cantan*. En E. Hermida y R. Ibarlucía (Dir.), *El Triunfo de Palas. Diálogo entre las ciencias*. Buenos Aires: UNSAM (mimeo)
- 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>
- Garric, J. P. (2017). The French Beaux-Arts. En M. Bressani, Ch. Contandriopoulos (Ed.), *The Companion to the History of Architecture, Vol. III: Nineteenth-Century Architecture* (pp.45-60). Malden: John Wiley & Sons, Inc.
- Guadet, J. (1895). *École nationale et spéciale des beaux-arts. Cours de théorie d'architecture. Leçon d'ouverture, le 28 novembre 1894*. París: Delarue.
- Guadet, J. (1899). Préface. En H. Guédy, *L'Enseignement à l'École nationale et spéciale des beaux-arts. Section d'architecture* (pp.1-7). París: Librairie de la Construction moderne, Aulanier et Cie éditeurs.
- Guadet J. (1901-1904). *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts* (4 tomos). París: Librairie de la Construction moderne, Aulanier et Cie éditeurs.
- Hary, M. (2018). « C'est le pays du bon dieu » 1881-2016. Buenos Aires: Maihuensh.
- Hommage à Laloux de ses élèves américains. (1937). *Pencil Points*, XVIII, 621-630.
- Huergo, L. (15 de marzo de 1901a). Carta a Leopoldo Basavilbaso (G3-02-38). Archivo Histórico - Universidad de Buenos Aires, Fondo Rectorado, Argentina.
- Huergo, L. (18 de abril de 1901b). Carta a Leopoldo Basavilbaso (G3-02-47). Archivo Histórico - Universidad de Buenos Aires. Fondo Rectorado, Argentina.
- Karman, R. (1921). Exámenes de proyectos de Arquitectura. Proyecto de Reforma, *Revista de Arquitectura*, 28, 20-22.
- Lambert, G., Thibault, E. (2011). *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*. Wavre: Mardaga.
- Lambert, G. (2014). La pédagogie de l'atelier dans l'enseignement de l'architecture en France aux xixe et xxe siècles, une approche culturelle et matérielle. *Perspective*, 1, 129-136. Recuperado de <http://journals.openedition.org/perspective/4412>
- Le Corbusier, (1999) [1930], Liberarse de todo espíritu académico (Primera Conferencia. "Amigos de las Artes", 3 octubre 1929) En *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (pp.39-52). Madrid: Apóstrofe.
- Le Monnier, E. (1898). Garnier y la arquitectura bonaerense. *Revista Técnica*, 70, 231-232.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Longoni, R., Galcerán, V., Molteni, J. C., y Pérez, R. (2009). El departamento de Arquitectura UNLP. Primeros egresados. Primeras obras. En *IV Jornadas de Proyectos de Investigación* (pp. 1-24). La Plata: FAU, UNLP.
- Los concursos de encierro. (1920). *Revista de Arquitectura*, 26, 24.
- Lucan, J. (2009). *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Malecki, S. (2016). Crisis, radicalización y política en el Taller Total de Córdoba, 1970-1975. *Prohistoria: historia, políticas de la historia*, 25, 79-103.



- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maniaque, C., Marantz, É., y Violeau, J. L. (2018). *Mai 68. L'architecture aussi!* Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine.
- Martinon, J. P. (2003). *Traces d'architectes : éducation et carrières d'architectes Grand-Prix de Rome aux XIXe et XXe siècles en France*. Paris: L'Harmattan.
- Murace, G. (2016). Una joven promesa del arte. Los primeros éxitos entre Turín y Roma. En L. Malosetti Costa (Coord.), *Ernesto de la Cárcova* (pp. 25-29). Buenos Aires: Asociación amigos, MNBA.
- Ortiz, F., Mantero, F., Gutiérrez, R., Levaggi, A. (1968). *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pevsner, Nikolaus. 1977 [1936]. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Rigotti, A. (Ed.) (2003). *Ermete De Lorenzi. Ideas, lecturas, obras. inventos*. Rosario: FAPyD, UNR.
- Rodríguez-Samaniego, C. (2016). Escultor catalán y profesor argentino. Torquat Tasso (1855-1935). En F. Martínez Nespral (Dir.), *Cataluña y Argentina, vínculos en el arte y la arquitectura*. Documentos de trabajo (pp. 40-44). Universidad de Belgrano. Recuperado de <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/7834>
- Sacriste, E. (1992). *Charlas docentes*. Tucumán: Facultad de Arquitectura.
- Sarhy, J. (31 de mayo de 1912) Carta a Ernesto de la Cárcova (sin catalogar). Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- Shmidt, C. (1995). *Tratados de Arquitectura. Catálogo temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas públicas de Buenos Aires*. IAA-FADU-UBA. Recuperado de [http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/otros/Tratados\\_de\\_arquitectura.pdf](http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/otros/Tratados_de_arquitectura.pdf)
- Shmidt, C., Silvestri, G., Rojas, M. (2004). Enseñanza de la arquitectura. En F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, (vol e-h, pp. 32-44). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.
- Van Zanten, D. (1977). Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. En A. Drexler (Ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (pp. 61-109). Cambridge: MIT Press.
- Williams, F. (2011). Enseñanza y experiencia: primeros resultados de una investigación sobre la historia de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires durante su etapa fundacional. *AREA*, 17, 97-115.

## Magalí Franchino

Arquitecta. Doctoranda en Arquitectura. Instituto de Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata. Calle 47n N° 162. La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina  
[magalifranchino@gmail.com](mailto:magalifranchino@gmail.com)