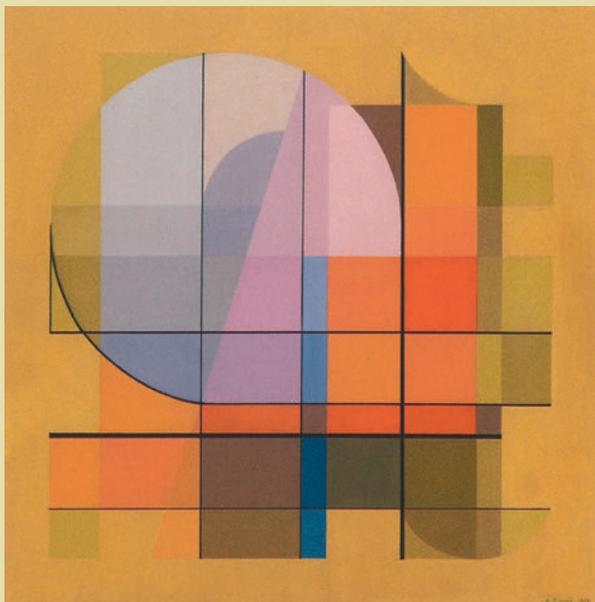


Lucio Piccoli

Empatía y visión

Entre espacios de urbanismo,
fotografía y diseño en Argentina
y Alemania (ca. 1900–1950)



Lucio Piccoli

Empatía y visión

HISTORAMERICANA

Herausgegeben von
Debora Gerstenberger, Michael Goebel,
Hans-Joachim König und Stefan Rinke

Band 61

Wissenschaftlicher Beirat

Pilar González Bernaldo de Quiros (Université de Paris)
Sandra Kuntz Ficker (El Colegio de México)
Federico Navarrete Linares (Universidad Nacional Autónoma de México)
Thiago Nicodemo (Universidade Estadual de Campinas)
Scarlett O'Phelan (Pontificia Universidad Católica del Perú)
Ricardo Pérez Montfort (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México)
Eduardo Posada-Carbó (University of Oxford)
Hilda Sabato (Universidad de Buenos Aires)
Rafael Sagredo Baeza (Universidad Católica de Chile)
Lilia Moritz Schwarcz (Universidade de São Paulo)

Lucio Piccoli

Empatía y visión

Entre espacios de urbanismo, fotografía y
diseño en Argentina y Alemania
(ca. 1900–1950)

Dissertation der Freien Universität Berlin (D 188)

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH

© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024

Alle Rechte vorbehalten

www.herder.de

Satz: Lucio Piccoli

Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig

Umschlagmotiv: © Anselmo Piccoli, Resonancias (1979)

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64200-7

ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64201-4

Parallele Veröffentlichung auf dem Refubium der Freien Universität Berlin:

<http://dx.doi.org/10.17169/refubium-45204>

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY International 4.0 (»Attribution 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Para Aurelia, por enseñarme desde el comienzo
tanto el poder formidable que ostenta la empatía,
como la importancia que implica conocer sus límites

Contenido

Agradecimientos.....	9
Prólogo.....	13
Introducción	19
La empatía y la visión: una sintaxis de la percepción moderna	25
Urbanismo: espacio y movimiento visualmente proyectados	30
Fotografía: la sintaxis autónoma de una nueva visión.....	33
Diseño: la proyección visual de las formas	36
1 Urbanismo	41
1.1 Werner Hegemann, empatía y experiencia del espacio visualmente proyectado: el problema de la profundidad y el movimiento en los comienzos del urbanismo y la teoría de la arquitectura moderna.....	42
1.2 El <i>American Vitruvius</i> y la adopción del urbanismo sitteano a la forma de la ciudad americana y sus dinámicas de expansión	50
1.3 Werner Hegemann en Argentina (1931)	62
1.3.1 El Plan Noel (1923–1925).....	70
1.3.2 Jorge Kálnay y su tipología coreográfica para la grilla porteña	76
1.3.3 Ángel Guido y el diseño de los centros cívicos en Rosario, Tucumán y Salta.....	86
1.4 ¿Se vive mejor en Buenos Aires que en Berlín? Las enseñanzas del urbanismo sudamericano	103
Conclusiones preliminares.....	108
2 Fotografía.....	110

2.1 Empatía en la inquietante extrañeza: Grete Stern y las ambivalencias en torno a la emergencia histórica de la nueva visión en la cultura de Weimar (1927–1933).....	111
2.2 Exilio y montaje en la construcción de la mirada sobre una ciudad enrarecida: fotomontajes y fotografías de Buenos Aires (1935–1967)	137
2.3 Los patios de Buenos Aires (1967): corolarios de una mirada fotográfica que no devino en imaginario urbano	171
Conclusiones preliminares.....	186
3 Diseño	189
3.1 Tomás Maldonado y la <i>Grundlehre</i> de la HfG (1954–1958).....	191
3.2 Las reformas metodológicas del 1958 y sus límites.....	227
3.3 El curso preliminar de la HfG y la disputa interpretativa del legado Bauhaus.....	253
Conclusiones preliminares.....	287
Conclusiones generales.....	290
Bibliografía	297

Agradecimientos

Este libro es el resultado de una investigación doctoral llevada a cabo en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin, entre los años 2016 y 2022. La tesis fue dirigida por Stefan Rinke, a quien quiero agradecer por la confianza y el entusiasmo con los que supo orientarme profesionalmente a lo largo de ese período. Entre muchas otras cosas, el esfuerzo de Rinke durante las últimas décadas ha estado dedicado a sostener el coloquio de historia del instituto, un espacio de reflexión sobre Latinoamérica de importancia cardinal en Europa, en el cual tuve la posibilidad de presentar regularmente diferentes aspectos de mi trabajo. Muchas gracias a todos los colegas que en esas instancias enriquecieron, a través de sus observaciones y comentarios críticos, mi manera de pensar y abordar el objeto de estudio. Joaquín Medina Warmburg se desempeñó como el codirector de la tesis, orientando específicamente mi indagación en los problemas de estética e historia de la arquitectura. A él querría agradecer por cultivar ese vínculo de instrucción formativa desde las etapas más incipientes de la investigación y, no en menor medida, por haber defendido, cuando fue necesario, el valor tradicional de aquellas fronteras disciplinares que mis hipótesis querían poner en cuestión, ayudándome a través de esa resistencia erudita y estimulante a trocar la audacia irreverente de la intuición por argumentos y pruebas demostrables. No solamente la pesquisa doctoral en su totalidad, sino, además, las estadias de investigación en Argentina y la publicación del presente volumen fueron posibles gracias al apoyo de la Fundación Friedrich-Ebert. De esa entidad me gustaría agradecer en particular a Beate Eckstein, Barbara Nauroth y Kathrein Hölscher por la orientación y contención que me han brindado ininterrumpidamente durante estos años.

Esas personas e instituciones constituyen las condiciones de posibilidad más inmediatas de la tesis. No obstante, de un modo similar al que describen las entreveradas trayectorias vitales de los personajes de este libro, también la historia de mi trabajo es el efecto de un entre espacio, de una oscilación constante sobre las fronteras permeables y siempre difusas que existen entre el entorno más directo en el que él fue escrito y aquella otra 'unidad de lugar' de la que provengo. A propósito de esa 'zona', para decirlo con otra voz saeriana prestada, que a pesar de la distancia llevo adentro, quiero expresar mi profunda gratitud por el capital cultural que tuve el privilegio de adquirir en la universidad pública argentina. El reconocimiento que siento hacia ese bien simbólico, cuyo valor excepcional he podido refrendar en más de una

ocasión con la claridad particular que la extranjería pareciera a veces depositar sobre las cosas, no es de índole abstracta e impersonal, sino, que, por el contrario, remite a una sustancia muy concreta, a una trama densa de sucesivas enseñanzas, préstamos e itinerarios transitados con docentes y compañeros de esa institución. Dos de esas personas, en particular, se han desempeñado como interlocutores fundamentales y agudísimos lectores de los borradores de este trabajo y merecen, por ello, un agradecimiento extraordinario. Adrián Gorelik, quien viene forjando mi manera de interrogar y escribir sobre el pasado desde el momento en que nos conocimos alrededor de doce años atrás, me ha obsequiado, una vez más, la originalidad y amplitud inconmensurables de esa mirada con la que sabe como nadie auscultar la historia de la cultura, ayudándome a suturar analíticamente los distintos campos de conocimiento por los que navega este libro. A Ana María Rigotti le debo por el trabajo de corrección infatigable que ha hecho sobre la miopía de mi ojo de historiador, enseñándome con cada una de sus interpelaciones minuciosas y radicales a leer el sentido del espacio construido para poder mejorar la manera en que las ideas de esta tesis se vinculan con los problemas de la historia de la arquitectura y la ciudad en la modernidad.

Quisiera también expresar mi profunda gratitud por los valiosos aportes que he obtenido de parte de colegas que he encontrado en los distintos viajes de investigación, congresos y seminarios celebrados en Buenos Aires y Rosario durante todos estos años. Muchas gracias a Graciela Silvestri, Claudia Shmidt, Luis Müller, Markus Vogl, Horacio Torrent, Mercedes Bracco, Santiago Perez Leloutre, Claus da Silva, Julián Roldán, Johanna Zimmerman y a mi entrañable Javier Chapo. En esas estadías visité distintas bibliotecas y archivos, donde obtuve una gran cantidad de apoyo y orientación a la hora de recolectar la materia prima de esta tesis. Gracias al personal de las bibliotecas de la Facultad de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional de Rosario, de la Sociedad Central de Arquitectos, a Mónica Lerner de la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y a Jorge Mara, Elisa Solanet y Nelly Corral de la Galería Jorge Mara – La Ruche, donde reside el Archivo Grete Stern.

Con respecto a los establecimientos en Alemania, no querría dejar de agradecer a Martin Mäntele y a Christiane Wachsmann del HfG-Archiv en Ulm, a René Spitz a cargo de la custodia del archivo fotográfico de Hans G. Conrad y a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Arte de la Universidad Técnica de Berlín. En la medida en que la mayor parte de las consultas bibliográficas fueron hechas en la biblioteca del Instituto-Iberoamericano de Berlín, me gustaría expresar un reconocimiento especial

hacia Francisca Roldán Núñez y todo el equipo de esa institución. Allí tuve, además, la fortuna y el gran privilegio de conocer a una serie de investigadores brillantes y grandes amigos de distintas partes del mundo con la cual compartí no sólo estimulantes debates intelectuales y políticos, sino, también, esas sensaciones ambivalentes que hacen de la escritura de una tesis una experiencia particular. Por el vértigo dulce de esos años inolvidables agradezco enormemente a Antonio Carbone, Sol Pérez Corti, Claudio Altenhain, Katharina Schembs, Antonio Monte Casablanca, Claudius Klose, Facundo Lastra, Luciano Tepper, Marta Lupica Spagnolo, Alina Enzensberger y Rocío Zamora Sauma.

Cecilia Maas y Jan Ullrich son dos protagonistas fundamentales de ese elenco, pero los menciono por separado porque hicieron valiosísimas observaciones sobre el borrador final del manuscrito. La gratitud para con esas dos personas y Maximiliano Bottazzi es, además, enorme porque los tres contribuyen a configurar un entorno de comunidad signado por la ideología de la solidaridad, la dicha y la ternura radical que es inspiración cotidiana de mi profesión y de aquel otro trabajo, mucho menos acabado que este libro, que significa la crianza de mi hija. Esos mismos valores fueron constitutivos de un *habitus* que, desde el principio, mis padres Helena y Héctor se encargaron de transmitir a Virginia, Flavia y a mí. Gracias también a ellos cuatro, por cultivar esa herencia preciosa, por el amor y el apoyo brindados incondicionalmente a la distancia. A mi padre le corresponde un reconocimiento adicional porque revisó y mejoró casi todas las traducciones del alemán que hice para la tesis, munido de esa paciencia de orfebre escrupuloso que caracteriza su trabajo con la lengua y representa no sólo un rasgo fundamental de su obra poética, sino, además, mi definición dilecta del rigor intelectual. Quisiera también expresar mi gratitud hacia Mandy Seidler, quien se desempeñó como una interlocutora central durante la primera fase de la investigación y me brindó durante esa etapa una cantidad inmensa de confianza y apoyo emocional.

Mientras que de los defectos y omisiones de este trabajo soy, desde luego, el único responsable, las virtudes que él eventualmente posea son, por el contrario, el producto de la labor realizada junto a todas las personas que he mencionado y muchas otras más. Desearía, entonces, que ellas aceptaran este reconocimiento sincero y pudieran verse reflejadas, cada una a su modo, no sólo en el contenido, sino, también, en las maravillosas experiencias compartidas que para mí acrisolan estas páginas.

Por ese mismo motivo, un agradecimiento más puntual le corresponde a Aurelia, cuya historia y la de este libro están relacionadas de tantas maneras que jamás quisiera olvidar.

Berlín, mayo de 2023

Prólogo

Otros modernismos: la narración histórica como traducción cultural

Con una de sus intuiciones inspiradoras, Tim Ingold incluyó el arte y la arquitectura en el cuadrilátero de disciplinas –junto a la antropología y la arqueología, sus “4 A”– ocupadas de explorar las maneras en que los seres humanos se relacionan con el mundo, lo perciben, lo interpretan, lo construyen y lo habitan.¹ Es un modo muy convincente de recordarnos el impacto formidable que el arte y la arquitectura tienen en las transformaciones de la cultura, la vida social y económica. Por supuesto, una importante razón para que lo hayamos olvidado es la creciente especialización académica de unas prácticas críticas e historiográficas que las han ido convirtiendo en universos cerrados sobre sí mismos, impenetrables para el no iniciado, desligados de toda conexión entre ellas y con el mundo.

Formado como historiador, no como urbanista ni arquitecto, fotógrafo o diseñador, Lucio Piccoli vuelca su mirada curiosa sobre todas esas disciplinas y, con un elocuente registro narrativo, logra el pequeño milagro de recuperar el interés cultural que ellas tienen como claves interpretativas de uno de los períodos más convulsionados y apasionantes de la modernidad, el medio siglo que va de la década de los años veinte a la de los sesenta en su exaltado sucederse de oleadas modernistas, con sus tan peculiares modos de imponer nuevos entornos materiales y nuevas formas de habitarlos y percibirlos, incluso cuando sufrían derrotas estruendosas en sus propósitos programáticos. De hecho, uno de los elementos que enrarece cualquier análisis de los modernismos y las vanguardias, pero que al mismo tiempo vuelve inevitable y bienvenido todo nuevo intento, es justamente esa combinación de logros y frustraciones. Quizás allí radique la calidad inédita de la nueva crisis que abrió su empresa: todo el resto del siglo XX no pudo más que recorrer, desolado o irónico, extasiado o desencantado, el territorio incógnito que dejó aquella extraordinaria experimentación.

¹ Cfr. Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013.

Las tres estaciones modernistas que este libro enlaza ofrecen un mirador privilegiado para captar algunas de las apuestas que se afirmaron en esos años luminosos y turbulentos. Son tres experiencias que tienen en común haber sido, cada una a su modo, pioneras en sus tres campos respectivos, el urbanismo, la fotografía y el diseño, y a su vez, conectar de diversas maneras dos universos culturales, el de Alemania y el de Argentina –aunque en buena parte del libro esos difusos contenedores nacionales quedan delimitados en las culturas urbanas de Berlín y Buenos Aires, no precisamente *representativas* de aquellos, pero sí de alta expresividad. ‘Entre espacios’ es la fórmula que se usa desde el título para definir esta suerte de ensamble entre disciplinas y geografías, hecho de transferencias intelectuales y desplazamientos personales, de exilios, migraciones y fecundaciones cruzadas de ideas, imágenes y formas. Desde este punto de vista, es lícito definir este libro como un notable esfuerzo de traducción múltiple, entre culturas nacionales y culturas disciplinares, procurando trasponer a un registro común, ordenado por las disposiciones generosas de la historia cultural, las lenguas tan diferentes que se ponen en juego en cada corpus y en cada tradición.

El vehículo que le permite desplazarse entre regiones tan distintas es un capítulo de la historia del arte al mismo tiempo clásico y poco conocido en sus consecuencias: el nuevo concepto del espacio y, más en general de la forma, que surgió de las teorías de la visión y la empatía a fines del siglo XIX en Alemania. Se trata de una elección heurística que encierra una contribución teórica, un hallazgo historiográfico y una aventura narrativa.

El lugar central que esta investigación le da al giro conceptual que llevó a las teorías de la ‘configuración espacial’ [*Raumgestaltung*], viene a llenar un hueco importante en nuestra comprensión de la modernidad arquitectónica y urbana. Se trata de un giro que habilitó elaboraciones fundacionales del modernismo, como el ‘plano espacial’ [*Raumplan*] de Adolf Loos, o la ‘dinámica espacial’ que respalda concepciones tan pregnantes como la ‘*promenade architecturale*’ de Le Corbusier. Pero también está presente en la auto-comprensión de una historia de la arquitectura autonomizada de la historia del arte, según demostró Anthony Vidler analizando los trabajos iniciales de la ‘historia de la arquitectura moderna’ (Hitchcock, Giedion, Pevsner, etc.), en la medida en que dio lugar a una reciprocidad fulgurante entre el abstraccionismo formal del arte y la arquitectura, y la exploración científica de aspectos psicológicos y

fisiológicos de la percepción sensorial o la fenomenología del movimiento.² Sin embargo, hasta pocas décadas toda esa transformación conceptual no ocupaba su debido lugar en los debates teóricos e historiográficos, como se puede constatar, en primer lugar, en la ausencia casi total de traducciones de la obra de una de sus figuras principales, August Schmarsow, que con su interpretación de la teoría de la empatía [*Einfühlung*] permitió arribar a una concepción de la arquitectura como arte del espacio; sólo a fines del siglo XX comenzó a ser traducido en forma muy parcial al inglés y apenas si comienza ahora a volcarse algún texto suyo al castellano.

Piccoli ya había encarado el estudio de las múltiples y no siempre directas formas de recepción de las teorías de Schmarsow a través de una figura del modernismo argentino algo tangencial –pero no por eso menos significativa–, el arquitecto rosarino Angel Guido, y ahora da un paso más para ofrecerlas como un ingrediente indispensable, en su combinación con las teorías de la ‘nueva visión’, para cualquier comprensión de las corrientes modernistas, incluso de aquellas que se edificaron programáticamente en contra suyo.³

Allí reside su contribución teórica: no es secundario decir que se trata de uno de los primeros estudios sobre el tema realizados en castellano. Asimismo, en su aplicación específica se vislumbra el hallazgo historiográfico: frente a la autorrepresentación rupturista de los modernismos y las vanguardias estéticas –siempre más atentas a aquello de lo que se distanciaban con furor que a aquello hacia lo que se encaminaban, como señaló Raymond Williams–, la combinación de las teorías de la empatía y la nueva visión le permite a Piccoli detectar la continuidad subterránea y subrepticia de formas de percepción y comprensión de la materia estética y de su relación con el mundo social, que reconfigura las periodizaciones establecidas.⁴ La operación clave para lograrlo es el desmontaje de las polaridades excluyentes entre arte y ciencia a las que fueron tan afectas las vanguardias, subrayando en cambio la interacción dialéctica entre ambas, integrada en una gramática de la percepción moderna que

² Ver Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge y Londres, 2008.

³ Ver, por ejemplo, Lucio Piccoli, “Ángel Guido y la Einfühlungstheorie: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio” en Alicia Megías (comp.), *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales, 1850-1950*, UNR Editora, Rosario, 2017.

⁴ Cfr. Raymond Williams, “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo” en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* [ed. orig.1989], Manantial, 1997, Buenos Aires, p. 64.

compartieron, cada una a su modo, las tres figuras bajo análisis, Werner Hegemann, Grete Stern y Tomás Maldonado, oscilando ellas mismas en esa interacción para terminar dando forma a escenas constituyentes de sus respectivas disciplinas, el urbanismo, la fotografía, el diseño.

Esta operación permite desplegar un paisaje renovado de todo el ciclo en estas tres disciplinas, presentando otras acepciones de la renovación artístico-técnica, *otros modernismos* que conectan las experimentaciones vanguardistas con la estabilización profesional (la *aventura* con la *rutina*, por utilizar muy libremente la célebre formulación de Gilberto Freyre). Y también conduce a semblanzas tan convincentes como poco convencionales de las tres figuras, recortadas con finos trazos de los diferentes contextos, socio-políticos, intelectuales y culturales, en que desarrollaron su labor.

En el primer caso, nos encontramos con un Hegemann que, a través de la restitución de los mecanismos de percepción visual empática utilizados por Camillo Sitte, logra elaborar una lectura a contrapelo de la cuadrícula americana, tanto en los Estados Unidos como en el Río de la Plata. Contra las interpretaciones pintoresquistas de Sitte, que con su enorme impacto generalizaron una recepción anti-modernista de su *Städtebau*, Hegemann pudo ofrecer una interpretación original de la trama amanzanada, celebrando sus potencialidades no sólo socio-económicas, sino también estéticas y culturales de un modo que, desde América, revirtió en algunas de sus concepciones sobre Berlín y el urbanismo centroeuropeo.

En el caso de Stern, su trayectoria como fotógrafa es reevaluada a partir del análisis, en las obras, de una combinación sutil de los efectos de abstracción y extrañamiento –típicos de las representaciones de la Nueva Objetividad– con el uso de recursos que incitan a la proyección de sentimientos y la identificación –típicos de las representaciones de la percepción activa de la Nueva Visión. Desde la crítica punzante y a la vez delicada de los lugares comunes de la femineidad en la obra temprana en Alemania, hasta la inclusión de hipótesis perspicaces sobre la estructura urbana y la historia de Buenos Aires, tanto en sus fotomontajes urbanos –que por primera vez son analizados aquí por fuera de su función técnica auxiliar– como en la serie intimista de las fotografías de los patios de viejas casonas donde las aspiraciones modernizadoras de la ciudad parecen detenerse o al menos vacilar –una sección de la obra de Stern muy poco conocida–, a lo largo de toda su producción se nos enseña el funcionamiento de aquella combinación tan eficaz y sugerente entre alienación y reconocimiento.

El caso de Maldonado, finalmente, es aquel donde la tensión entre arte y ciencia se pone al límite, a través del análisis pormenorizado de uno de los episodios de la historia de los modernismos no necesariamente menos conocido, pero sí con toda seguridad menos incorporados a una comprensión compleja de sus principales contornos: el derrotero completo del artista-diseñador argentino en la Escuela de Ulm, entre 1954 y 1967. Seguir sus convicciones y sus perplejidades en el pasaje que opera hacia la relectura radical tanto del proceso de diseño como de sus vínculos con la experiencia de la Bauhaus, a favor de una matriz puramente científica y racional contraria a la 'intuición artística' que criticaba en aquella, pero también en su repliegue inmediatamente posterior hacia esas herramientas pedagógicas bauhausianas antes rechazadas, para recuperar la percepción visual activa como método formativo, permite comprender la dimensión trágica del reconocimiento de los límites de la aproximación científica, en la que tantas expectativas se habían puesto.

Como ya se habrá podido advertir, el partido elegido por el libro no podría resultar más paradójico, ya que para componer su ensamblaje cultural, para realizar esta operación de traducción entre disciplinas, figuras y culturas urbanas, la argamasa utilizada es una serie de cuestiones de alta especificidad e incluso hermetismo en las ideas estéticas. ¡Y sin embargo funciona! Allí radica, creo yo, su principal virtud, la aventura narrativa que le permite echar nueva luz, al mismo tiempo, sobre aspectos tan diversos para mostrarnos, por debajo de las rupturas y los desplazamientos, la productiva continuidad de ciertos hilos, ciertas texturas y ciertos colores sin los cuales el tapiz de los modernismos perdería buena parte de su complejidad y brillo. La metáfora remite a otra, también muy aplicable aquí, que usó Carl Schorske hace ya muchos años en un libro seminal para la historia cultural y sigue teniendo vigencia:

“el historiador es el tejedor, pero la cualidad de su tela depende de la resistencia y el color del hilo. Debe aprender algo de hilandería en las disciplinas especializadas, cuyos estudiosos han perdido interés por utilizar la historia como uno de sus principales modos de su comprensión, pero que aún saben mejor que el historiador qué constituye en su *métier* un hilado resistente de auténtico color. El tejido casero del historiador será menos fino que el de ellos, pero si

emula sus métodos en la confección, tejerá hilados suficientemente resistentes para el tipo de estampado que ha de producir”.⁵

Este libro es, sin duda, uno de los buenos ejemplos de ello.

Adrián Gorelik
Buenos Aires, noviembre de 2023

⁵ Carl Schorske, *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura* [ed. orig. 1979], Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 15-16.

Introducción

Esta es una investigación histórica acerca de la circulación de ideas sobre urbanismo, fotografía y diseño entre Alemania y Argentina, durante la primera mitad del siglo XX. A lo largo de esos años, las disciplinas mencionadas atravesaron un proceso signado por fuertes y a menudo contradictorios impulsos de transformación, desarrollo y renovación que aquí se analizan en el marco de tres experiencias específicas y características. El urbanista y crítico de arquitectura Werner Hegemann, la fotógrafa del Bauhaus Grete Stern y el artista plástico e intelectual del diseño Tomás Maldonado se destacan por haber contribuido a la transformación decisiva de los límites, metodologías y contenidos de sus campos de acción específicos, estableciendo para ello nutridas redes y canales de circulación de conocimiento entre Argentina y Alemania. Esta investigación procura reconstruir el sentido histórico que las ideas de los tres personajes asumieron en el seno de esas tramas de relaciones, a través de analizar sus obras, las técnicas que emplearon para producirlas, las distintas publicaciones que editaron al respecto, así también como las alianzas y conflictos que entablaron con otros actores en cada una de las áreas correspondientes. Por supuesto que los distintos puntos de esa urdimbre cultural no abarcan la totalidad de los campos disciplinares en cuestión, ni tampoco el territorio de esos dos estados nacionales de un modo homogéneo. La noción de entre espacio permitirá visualizar cómo la circulación de las ideas se articuló específicamente en zonas intersticiales de índole geográfica y disciplinar, donde las variables local, regional, nacional y global se entreveran profundamente.⁶ Por esa razón, tomando deliberadamente distancia de las tradicionales perspectivas analíticas de una circulación unidireccional de 'influencias' culturales producidas en los 'centros' y recibidas más o menos pasivamente en las 'periferias', uno de los principales objetivos de esta investigación es subrayar la importancia histórica que reviste en esta ocasión el sentido multidireccional del proceso de transferencia cultural en cuestión.

Para orientarse frente a un itinerario tan vasto, se ha determinado un criterio a partir de la figura de la empatía y la experiencia de la visión. Por razones históricas y conceptuales precisas que se explicarán en seguida, esos dos elementos constituyen

⁶ Carlos Alba, Marianne Braig, Stefan Rinke y Guillermo Zermeño, *Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización*, Ed. Tranvía, Berlín, 2013.

una lente analítica a través de la cual se espera verter una original perspectiva sobre las importantes transformaciones protagonizadas por estos tres personajes. A pesar de sus diferencias y particularidades, esa serie de cambios constituyó un proceso histórico con, al menos, dos dimensiones claramente identificables: una de índole disciplinar que condujo a la profesionalización de las prácticas y saberes determinados, es decir, a su consolidación como campos de conocimiento autónomos y específicos y otra, de carácter más endógeno, que contribuyó a la renovación de las formas y metodologías empleadas para generar sentido en cada uno de los casos.

De ese modo, esta investigación ausculta, en primer lugar, los diversos impulsos de profesionalización a través de los cuales se establecieron dispositivos de reconocimiento, transmisión y calificación de ciertos valores disciplinares. Como siempre sucede al trazar cualquier tipo de frontera, la acción política de definir lo que se encuentra legítimamente por dentro de los contornos de un campo, conlleva, al mismo tiempo, el efecto de desconocer y obliterar el valor de otras experiencias similares. Dentro del proceso amplio y complejo de disputa disciplinar del que Hegemann, Stern y Maldonado participaron tan activamente, cada uno por su cuenta, esta investigación elige ponderar una tensión en particular: aquella que emerge de la oposición de un criterio artístico utilizado para concebir y practicar el diseño de ciudades, imágenes, edificios y objetos de uso, fundado en la legalidad estética de la percepción y sensibilidad del individuo, frente a un creciente afán racionalista de sistematización estructurante, vinculado por lo general a rasgos ‘científicos’ y ‘objetivos’.

Un punto de partida fundamental de la presente investigación lo constituye la necesidad de reabrir la discusión acerca de la dicotomía entre ciencia y arte que estructuraron las narrativas clásicas del alto modernismo sobre urbanística, artes visuales y diseño, durante las primeras décadas del siglo XX.⁷ Frente a las distorsiones típicas de las historias especializadas del arte y la arquitectura que adoptaron los paradigmas del progreso científico para explicar el desarrollo de las disciplinas como una

⁷ Esa narrativa particular se manifiesta en la autorrepresentación heroica de los propios artistas, urbanistas y arquitectos y en la de los críticos militantes que concebían su labor de interpretación intelectual en continuidad ideológica con la de los primeros. Algunas de las obras más significativas al respecto son: Sigfried Giedion, *Space, Time, Architecture*, Harvard University Press, 1941; Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, New York, 1949; Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1953; Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1932; Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.

desagregación teleológica de sus componentes artísticos hacia un orden más científico y objetivo, aquí, en cambio, se consideran esos dos polos en una interacción dialéctica que opera constantemente sobre los contornos y espacios intersticiales de los distintos campos de conocimiento. La noción de entre espacio iluminará la permeabilidad de las fronteras disciplinares, reinstalando los procesos de modernización particulares en el campo mayor de la cultura. Por esos motivos, en reiteradas ocasiones a lo largo de esta investigación y no pocas veces incluso en contra de las intenciones mismas de los protagonistas, se tornará ostensible la gran dificultad que sus ideas, obras y textos manifiestan a la hora de procurar discriminar arte y ciencia como esferas separadas y antagónicas. Por el contrario, el análisis a través de la empatía y la visión permitirá descifrar históricamente cómo esos dos impulsos distintos y específicos supieron entreverarse en una misma experiencia vital de la modernidad tan poderosa, como paradójica y contradictoria.⁸

Pero las historias de Hegemann, Stern y Maldonado no representan únicamente procesos de modernización que procuraron establecer una legalidad institucional específica, sino, también, experiencias clave que modificaron las formas, metodologías y contenidos de cada una de las disciplinas en sí. Pocos períodos en la historia de la humanidad han sido escenario de tantas transformaciones estéticas tan drásticas como las que acontecieron dentro del marco temporal de esta investigación, el cual se extiende, a grandes rasgos, entre la Primera Guerra Mundial y las postrimerías de la segunda. Y también al respecto de esta otra dimensión de la modernización se ha subrayado tradicionalmente el desarrollo de una tendencia coherente y homogénea hacia la abstracción de las formas como la superación de un supuesto orden conservador y academicista, vinculado a mecanismos románticos, subjetivos e individualistas típicos del arte figurativo del pasado. La narrativa modernista oficial del arte visual y las disciplinas aledañas del urbanismo, la arquitectura y el diseño vislumbró en las posibilidades que brindaba un contexto histórico signado por el impulso transformador del progreso científico y técnico, la producción industrial en serie y el carácter emancipatorio de los programas ideológicos revolucionarios de izquierda, el descubrimiento de la función social del arte: inventar nuevas formas estéticas abstractas y puras, despojadas de ornamento, significaba contribuir a crear nuevas

⁸ Marshall Bermann, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988 [1982].

formas de relaciones sociales –más justas y solidarias– entre los hombres y mujeres del mundo.

Sin embargo, hoy sabemos que este proceso no se desarrolló desde ningún punto de vista de modo pacífico y orgánico. Rápidamente, se tornó claro que el conflicto no sólo existía frente al orden pretérito y decadente de las cosas que los distintos impulsores modernizadores querían transformar, sino, además, en el seno interno de ellos mismos. Sobre todo, los casos de Stern y Maldonado permitirán apreciar con claridad cómo se perfiló una dinámica crítica y restrictiva característica de todas las experiencias de vanguardia del período de entreguerras, a través de la cual los propios protagonistas establecían vehementemente lo que debía ser considerado como parte legítima de ese proceso de modernización y lo que no. De un modo curiosamente similar y tributario, en gran medida, de la temporalidad efervescente que rige las subjetividades políticas, la historiografía oficial del modernismo reprodujo la lógica de *tabula rasa* que determinaba la retórica radical de los manifiestos vanguardistas, negando el valor del pasado histórico en función de ‘lo nuevo’ que los distintos movimientos artísticos revolucionarios supuestamente traerían aparejado.

Al umbral de esta investigación lo define, por último, un tercer aspecto fundamental del relato mítico de la modernización, el cual, al mismo tiempo, se destaca como el principal obstáculo para la realización histórica de su programa: la convicción inquebrantable acerca de poder extrapolar y aplicar universalmente el sistema de valores progresistas asociado a la mentada función social de las experiencias modernistas. El desarrollo diferido y profundamente irregular de la modernización en los distintos puntos del globo ha sido objeto de amplias discusiones intelectuales que, especialmente en Latinoamérica, han revelado ya hace varias décadas la riqueza histórica de los desfasajes y contradicciones que representan “las ideas fuera de lugar”.⁹ Gracias a ello, hemos aprendido que la arquitectura y el urbanismo de vanguardia en nuestras latitudes, por nombrar sólo un ejemplo entre tantos otros posibles, encontró uno de sus principales aliados históricos en el Estado nacionalista benefactor durante la década de 1930 y, posteriormente, en el Estado desarrollista de los años cincuenta, cuya urgente necesidad de grandes obras infraestructurales ofreció un campo para experimentar con las nuevas formas y configurar un orden moderno y canónico sin precedentes en la región. Esa articulación específica de la modernización disciplinar

⁹ Roberto Schwartz, “Las ideas fuera de lugar” [ed. orig 1973] en Adriana Amante y Florencia Garramuño (comp.), *Absurdo Brasil*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 45–60.

abocada a la arquitectura y la ciudad en Latinoamérica establecía un contraste radical con el espíritu internacionalista, anti institucional y destructivo de los valores tradicionales del pasado que había caracterizado a la experiencia de las vanguardias homologables en Europa, durante el período de entreguerras.¹⁰ Pero incluso el análisis histórico de las manifestaciones ‘centrales’ del modernismo ha tornado cada vez más clara la dificultad de establecer con precisión los contornos de los modelos de referencia. A esta altura, ya nadie se atrevería a dudar de que una de las experiencias modernistas y de vanguardia más paradigmáticas del siglo XX como el Bauhaus, abordada en el último capítulo de esta investigación en su vínculo histórico con la obra de Maldonado, fue mucho menos el efecto de un desarrollo cultural específicamente ‘alemán’, que de la feliz confluencia de una amplia y muy diversa cantidad de estímulos provenientes de la periferia de aquel universo, ya de por sí completamente excéntrico y anómalo, que representaba la República de Weimar.¹¹

Sobre la base de este diagnóstico crítico, esta investigación plantea el interrogante general acerca de cuáles fueron los rasgos característicos del proceso histórico de modernización en urbanismo, fotografía y diseño durante la primera mitad del siglo XX, entre Argentina y Alemania. La hipótesis de trabajo plantea que la figura de la empatía y la experiencia de la visión contribuyeron, hacia fines del siglo XIX, a la fundación de un nuevo paradigma de la percepción, a través del cual es posible reinterpretar conjuntamente la circulación histórica de ideas modernistas durante el siglo XX. La sintaxis de percepción empática y visual constituye, entonces, el foco de análisis que arrojará luz explicativa sobre tres experiencias específicas dentro de ese proceso histórico global –Hegemann, Stern y Maldonado–, para demostrar cómo cada una de ellas participaba de una manera común de percibir el espacio y las formas.

A pesar de que esos personajes no fueron los protagonistas exclusivos de los amplios canales de transferencia cultural entre Argentina y Alemania, aquí han sido seleccionados como casos de estudio en función de la importancia histórica que sus contribuciones tuvieron para el desarrollo de tres entre espacios geográficos y disciplinares de la modernización. La estructura triádica de esta investigación procura ilustrar la especificidad de esos aportes, así como las superposiciones, desfasajes e incongruencias de las zonas intersticiales que a partir de ellos se supieron configurar.

¹⁰ Adrián Gorelik, “Nostalgia y Plan: el Estado como vanguardia” en *Correspondencias. Arquitectura, ciudad, cultura*, Buenos Aires, Nobuko, 2011, pp. 93–133.

¹¹ Marion von Osten y Grant Weston (ed.), *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2019.

El primer capítulo aborda el saldo histórico de la estadía que Hegemann llevó a cabo durante cuatro meses en Argentina, sobre finales del año 1931. En ese lapso el experto brindó una serie de conferencias en distintas ciudades del país, a través de las cuales propagó instrumentos técnicos para regular el acuciente problema de la expansión urbana que tuvieron importantes consecuencias para la profesionalización del urbanismo local. El foco puesto aquí en el problema menos transitado por la historiografía acerca de cómo este personaje percibía la típica forma cuadrículada de las ciudades americanas y cuáles eran los criterios compositivos para intervenir en su diseño, permitirá reconsiderar el sentido y los alcances de sus contribuciones. Determinados aspectos de esos mismos debates librados en torno a las transformaciones materiales, políticas y culturales que las grandes ciudades argentinas venían experimentando desde la década del veinte, fueron tematizados por otra mirada extranjera vertida sobre las formas y el espacio de Buenos Aires que se analiza en el capítulo dos. Después de formarse con docentes del Bauhaus y de participar activamente en los círculos de vanguardia berlineses de la nueva visión [*neues Sehen*], Grete Stern tuvo que huir de Alemania a causa del nazismo y se instaló en 1935 junto a su colega y marido Horacio Coppola en la capital argentina, donde ambos contribuyeron decisivamente a la modernización y autonomía disciplinar de la fotografía local. La biblioteca y el estudio de Stern representaron, a su vez, uno de los primeros y más directos vínculos que el joven Maldonado supo establecer, a mediados de la década del cuarenta, con las tradiciones vanguardistas de la *neues Sehen* y el Bauhaus. Sobre la base de esos y otros préstamos, él perfiló junto a un grupo de artistas plásticos y arquitectos porteños una primera concepción del diseño como síntesis histórica del paradigma de la percepción de la ‘nueva visión’. El tercer capítulo analiza continuidades y rupturas entre esa primera noción disciplinar y el proceso de redefinición del perfil y la praxis del diseño que Maldonado protagonizó en la *Hochschule für Gestaltung de Ulm*, a partir de 1954.

La conexión diacrónica entre los tres episodios que demuestra la pertinencia de considerarlos en conjunto no implica, bajo ningún concepto, que las ideas y procesos de modernización que aquí se van a analizar constituyan un único y mismo relato que discurre en el tiempo de un modo coherente y teleológico. Del mismo modo, que el argumento central de esta tesis consista en señalar la continuidad histórica de un paradigma de la percepción fundado en la empatía y la visión, no significa en absoluto que el sentido de esas dos ideas haya sido idéntico durante todo el período de estudio.

Muy por el contrario, ellas se articularon específicamente sobre la base de distintos préstamos y debates intelectuales que pueden explicarse únicamente en función de los contextos históricos determinados. Por ese motivo, si el problema de la percepción representa aquí el foco analítico mediante el cual se pueden llegar a restablecer los tres episodios singulares en el marco general de una narrativa histórica global acerca del problema de la modernización, esta investigación apela a una estructura triádica que ilumine el significado particular que esas ideas estéticas asumieron en las esferas del urbanismo, la fotografía y el diseño.

La empatía y la visión: una sintaxis de la percepción moderna

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en la región germanoparlante de Europa central se produjo un debate entre distintas figuras pertenecientes a la estética y la psicología experimental [*Wahrnehmungspsychologie*], el cual tendría consecuencias históricas muy especiales para el desarrollo de las experiencias artísticas del modernismo durante el siglo XX.

En la interacción constante de aquellas dos jóvenes disciplinas y a partir de la experimentación y el análisis de los distintos estímulos sensomotrices que intervienen en la percepción de los fenómenos, sobre todo los visuales, logró pergeñarse una nueva conciencia acerca de la belleza: la *Einfühlungstheorie*. La misma postula que el goce estético se encuentra condicionado por los términos de una transferencia o proyección de sentimientos y estados anímicos que, al ser ejecutada en el instante de la contemplación, determina una incorporación o reconocimiento empático –una *Einfühlung*– del sujeto en el objeto artístico. “Lo bello no es una cosa, sino un acto” es la célebre afirmación de Friedrich Theodor Vischer que condensa el sentido de la *Einfühlungstheorie* y señala, a su vez, la importancia histórica que la misma reviste para la estética de la modernidad: el viraje de una noción estática de belleza anclada en los signos y en las propiedades objetivas de la obra, hacia otra más dinámica y activa basada en la percepción sensorial por parte del individuo que supone no sólo la

construcción proyectual del mundo observado, sino además su animación demiúrgica [*beseelend*].¹²

El grado de placer que la forma artística podía proporcionar se encontraba, entonces, directa y proporcionalmente relacionado con el esfuerzo que el organismo debía afrontar en su percepción. Si bien es cierto que los primeros registros del verbo reflexivo en alemán *sich einfühlen* ('sentir empáticamente' o 'compenetrarse con algo') remiten al romanticismo de Novalis, es necesario dejar en claro que los padres fundadores de la *Einfühlungstheorie* en el siglo XIX, no concebían la naturaleza como un ente animado, sino que por el contrario se referían a ella en un sentido casi positivista como "el reino mudo de la necesidad"¹³. En realidad, al afirmar en la *Crítica a la razón pura* (1781) que el espacio no era una propiedad immanente de las cosas, sino una representación a priori del sujeto de conocimiento, Kant había realizado la primera y fundamental operación de lo que puede caracterizarse como un giro antropológico del espacio. Casi un siglo después, la *Einfühlungstheorie* representa una segunda instancia dentro de ese mismo proceso histórico, en la cual la radicalización del subjetivismo cognitivo obtiene su legalidad a través de los aportes de Johannes Müller, Hermann von Helmholtz, Hermann Lotze y Wilhelm Wundt, por nombrar sólo algunos de los representantes más ilustres de la fisiología y la psicología experimental durante la segunda mitad del siglo XIX. Porque si bien ya desde la antigüedad clásica de Vitruvio la constitución física del cuerpo humano había servido para establecer los principios fundamentales de la armonía y la proporción en el arte, la *Einfühlungstheorie* es la primera versión del antropomorfismo cuya legitimidad reposa en la fundamentación científica del estudio del cuerpo y la mente. Cualquier tipo de percepción sensorial es siempre una percepción espacial, en tanto y en cuanto los objetos –al igual que las obras de arte– se encuentran dispuestos en el espacio y sólo pueden ser experimentados de modo parcial y fragmentario.¹⁴

¹² Kerstin, Wagner, "Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum" en Robin Curtis, Gertrud Koch (comps.), *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, pp. 44 y 49.

¹³ La expresión *das stumme Reich der Notwendigkeit* corresponde a Friedrich Theodor Vischer (1807–1887). La obra de Novalis donde aparece el verbo *sich einfühlen* por primera vez es "Die Lehrlinge zu Sais" (1798/1799). Cfr. Robin Curtis, "Einführung in die Einfühlung" en *Einführung. Zu Geschichte ...*, op. cit., p. 20.

¹⁴ Jörg Gleiter y Friedrich Thomas (comp.), *Einleitung in Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, LIT, Berlín, 2007, p. 8.

Sin embargo, no todos los estímulos sensoriales tenían la misma importancia dentro de esta nueva concepción de la belleza fundada en la proyección empática. La centralidad indiscutible que al respecto asumió la visión representa menos una ruptura radical, que el resultado de un proceso histórico, en el cual ese sentido en particular había estado durante siglos profundamente vinculado al desarrollo de la modernidad. A partir del renacimiento y a través de las distintas revoluciones científicas, diversos 'régimenes escópicos' contribuyeron a la emergencia de la perspectiva, la imprenta, el telescopio o el microscopio, por nombrar sólo algunas de las invenciones más cruciales de la historia de la cultura occidental moderna vinculadas al sentido de la vista.¹⁵ Pero fue recién en el siglo XIX que la experiencia visual dejó de ser un fenómeno exclusivamente relacionado con las leyes físicas de la refracción y reflexión que repercutían sobre un ojo pasivo y neutral para transformarse, gracias a los descubrimientos provenientes de la fisiología, en un dominio técnico y científico fundamentado en la dimensión material del cuerpo del individuo. Las posibilidades de normalización, cuantificación y disciplinamiento de los mecanismos de percepción visual, basados en una noción autónoma de la interioridad con respecto al mundo exterior público y observable, coadyuvaron en el siglo XIX al surgimiento de un nuevo tipo de observador, uno eminentemente moderno.¹⁶

Uno de los principales objetivos de esta investigación consiste en poner en cuestión la muy difundida dicotomía entre la empatía como figura de proyección decimonónica de sentimientos romantizantes o pasiones irracionales y el rigor de la abstracción geometrizable característica de innumerables manifestaciones del modernismo de vanguardia del siglo XX. Una de las primeras y más populares formulaciones de esa dicotomía se debió al insólito éxito editorial y a la importancia histórica que para el surgimiento del expresionismo tuvo la obra de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908), donde se afirmaba, en sensible contraste con otras representaciones de la naturaleza más positivistas dentro de la *Einfühlungstheorie*, que la empatía

¹⁵ Martin Jay, "Scopic regimes of modernity" en Hal Foster, *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988. pp. 3–23. El volumen recopila las contribuciones de la seminal conferencia celebrada el 30 de abril de 1988 en la fundación *Dia Art* de Nueva York, bajo el título *Vision and visibility*, de la cual participaron además de Foster y Jay, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, Norman Bryson y Jacqueline Rose. Ese encuentro tuvo una importancia seminal para el desarrollo de un importante proceso de renovación historiográfico conocido bajo el nombre de *pictorial* o *visual turn*.

¹⁶ Jonathan Crary, *The techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Cambridge, 1990.

encontraba su “satisfacción en la belleza de lo orgánico”.¹⁷ Otra polaridad con consecuencias semejantes se generó en torno a la interpretación del contexto histórico de la República de Weimar y los amplios debates intelectuales acerca del problema de la técnica y su repercusión sobre los modos de producción, reproducción y consumo del arte en la nueva sociedad de masas. Fueron sobre todo los miembros de la Escuela de Frankfurt y otros intelectuales como Sigfried Kracauer, quienes con el mismo grado de fascinación y sospecha analizaron las técnicas iconoclastas de las vanguardias como el montaje, ponderando el fragmento y la dispersión [*Zerstreuung*] como rasgos característicos de los espectáculos, imágenes y películas que colmaban los cines, teatros, periódicos y revistas ilustradas de la metrópolis.¹⁸ Sobre esa base, la historiografía posterior ha tendido a pensar en la empatía como la relación perceptual exclusiva que un espectador individual, masculino y burgués establecía con una obra de arte única e irrepetible de los museos en el siglo XIX por oposición a un nuevo sujeto colectivo y socioeconómicamente más heterogéneo, del cual por cierto ahora también formaban parte las mujeres, y el cual, supuestamente, no podría consumir las reproducciones de imágenes y películas de otro modo que no fuera pasivo, acrítico y desconcentrado.¹⁹

¹⁷ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper, München, 1921 [ed. orig. 1908], p. 4. En la recepción hispanoparlante de la obra, el sentido de la dicotomía fue aún más profundo a causa del título que recibió la obra en español *Abstracción y naturaleza*, FCE, México, 1953. La traducción estuvo a cargo de Mariana Frenk, esposa del historiador del arte Paul Westheim, discípulo de Worringer y exilado judío en México desde 1941. Distintos trabajos han señalado en qué medida esa interpretación dicotómica de Worringer no se corresponde con la de otros pensadores de la *Einfühlungstheorie*. Cfr. Geoffrey White, “Worringer’s Abstraction and Empathy: Remarks on its reception and on the rhetoric or its criticism” en *Invisible cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 24; Frank Büttner, “Das Paradigma ‘Einfühlung’ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung”, en Christian Drude (comp.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik, 1780–1980*, Deutscher Kunstverlag, München, 2003, pp. 82–93; Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2005, p. 217.

¹⁸ Sigfried Kracauer, “Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser” en *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1963, pp. 311–317; Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” en *Gesammelte Schriften* Band I, Werkausgabe Band 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 431–469.

¹⁹ Janet Ward, *Weimar Surfaces, urban visual culture in 1920s Germany*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2001; Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2010, pp. 77 y ss.

Aquí interesa pensar en la empatía de una forma menos lineal y más compleja. Aquella caracterización original de la naturaleza en un sentido positivista y no romantizante es concebida en este trabajo, al igual que Theodor Lipps, como una operación de “auto-objetivación del individuo”²⁰. De ese modo, se plantea una relación de carácter más circular entre sujeto y objeto de contemplación que considera los mecanismos empáticos de proyección y reconocimiento como una condición necesaria para generar los efectos de distancia y extrañamiento tan típicos del arte de vanguardia modernista: únicamente *luego* de habernos identificado plenamente o, para expresarlo en los términos de la *Einfühlungstheorie*, de haber proyectado sentimentalmente nuestros deseos, impulsos y contradicciones en aquello que estamos percibiendo, es que devenimos tan susceptibles a los efectos de la extrañeza, como conscientes de la distancia objetivante que nos separa de la obra. Si las nuevas formas visuales creadas por artistas e intelectuales de izquierda como Stern y Maldonado podían aspirar a desarrollar en el público espectador una conciencia crítica y un compromiso colectivo con la transformación política de la realidad, es porque ellas apelaban, al igual que la pintura de Pablo Picasso, el cine de Serge Eisenstein o la literatura de James Joyce, a una crisis la representación tradicional de las cosas, desnaturalizando y enrareciendo su percepción familiar y habitual. Desde la perspectiva analítica de la dinámica ambivalente de acercamiento y separación que define a la empatía, el presente trabajo quiere contribuir a un análisis e interpretación de las metodologías de las experiencias vanguardistas de Stern y Maldonado que permita pensarlas *en pendant* con otras formas de conocimiento por extrañeza paradigmáticas del modernismo del siglo XX como, por ejemplo, el efecto de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] del teatro brechtiano, el concepto de lo siniestro [*unheimlich*] en el psicoanálisis y la noción de *ostranenie* elaborada por los formalistas rusos.²¹

²⁰ Theodor Lipps, “Einfühlung und ästhetischer Genuß”, en Emil Utitz (comp.), *Aesthetik*, Pan-Verlag Rolf Heise, Berlin, 1924. Cfr. Robin Curtis, “Einführung in die Einfühlung”, op. cit., p. 17.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, A. Machado, Madrid, 2018. Sigmund Freud, “Das Unheimliche” en *Imago* n° 5-6, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien-Leipzig-Zürich, 1919, Jahrgang 5, pp. 297-324; Bertolt Brecht, “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst [efectos de extrañamiento en el teatro chino]” en Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Tomo 22.1, Schriften 2, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1993, pp. 200-210. Con respecto a las conexiones históricas y teóricas entre la noción brechtiana del *V-Effekt* y la *ostranenie* de los formalistas rusos, ver Stanley Mitchell, “From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism” en *Screen*, vol. 15, n° 2, verano de 1974, pp. 74-81 (en especial, la nota al pie n° 2); Ben Brewster, “From Shklovsky to Brecht: A Reply” en *Screen*,

Empatía y visión se articularon, entonces, en la configuración de un nuevo paradigma o sintaxis de la percepción, a través del cual es posible reinterpretar algunas experiencias clave del proceso histórico transnacional de la modernización teórica y disciplinar del urbanismo, la fotografía y el diseño durante el siglo XX.

Urbanismo: espacio y movimiento visualmente proyectados

En el contexto histórico de la revolución industrial y la constitución de los estados nación durante la segunda mitad del siglo XIX, el desmesurado crecimiento de las ciudades comenzó a perfilar una serie de problemas inéditos que devinieron un tópico de reflexión fundamental dentro del pensamiento social del cual participaron topógrafos, higienistas, ingenieros, artistas, sociólogos, economistas y políticos. Frente a esa multiplicidad de lenguajes y perspectivas de interpretación, la urbanística emergió como el conjunto de prácticas y saberes específicos para analizar el fenómeno urbano moderno en búsqueda de explicaciones y estrategias que permitieran hacer frente a los distintos problemas que representaba su espectacular proceso de expansión. A través de tratados, exposiciones y congresos celebrados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el proceso de profesionalización del urbanismo apeló a la legitimidad de los métodos cuantitativos y los instrumentos técnicos como el plan para establecer una legalidad de carácter 'científico' con la cual intervenir en el territorio urbano de modo comprensivo e integral.²²

El desarrollo relativamente temprano y autónomo de la estabilización de un cuerpo doctrinario y metodológico semejante en Argentina, ha sido señalado a partir de ponderar especialmente el rol desempeñado durante las décadas del veinte y del treinta por la figura del primer urbanista sudamericano diplomado en París, el ingeniero

vol. 15, n° 2, verano de 1974, pp. 82-102. Sobre las conexiones de sentido entre el concepto psicoanalítico *unheimlich* y la teoría estética de la *Einfühlung* cfr. Ricardo Ibalucía, "Sobre *das Unheimliche*" en *LaPsus Calami. Revista de psicoanálisis. La angustia y lo unheimliche. De lo familiar a lo extraño*. N° 5, Octubre 2015, Buenos Aires, p. 158.

²² Adrián Gorelik, "Ciudad" en Carlos Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 12-21.

Carlos M. Della Paolera.²³ Esta figura protagonizó experiencias clave como la creación de la primera cátedra de urbanismo en la Universidad de Rosario en 1929 y la elaboración del Plan Regulador de Rosario en 1935 por el cual recibiría la mención honorífica más importante en el contexto del Primer Congreso Argentino de Urbanismo, celebrado el mismo año. Desde esa perspectiva historiográfica, la modernización del campo disciplinar local estuvo fuertemente vinculada a los esfuerzos realizados por Della Paolera para desplazar el eje de las preocupaciones estéticas de embellecimiento urbano hacia lo social, promoviendo el carácter científico del nuevo saber sustentado en la teoría sobre la evolución organicista de las ciudades según Marcel Poëte.²⁴

Distintos estudios han revelado cómo durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina, al igual que en otros países de Latinoamérica, el debate urbano se desarrolló notablemente gracias al aporte de expertos internacionales y grandes figuras de la arquitectura que, como Joseph Bouvard en 1907 y Le Corbusier en 1929, fueron invitados por asociaciones civiles o directamente contratados por el gobierno para analizar, diagnosticar y elaborar proyectos de muy distinta índole.²⁵ En el marco de ese contexto histórico que ilustra la importancia que asumió la circulación global de este incipiente saber disciplinar, la serie de conferencias dictadas en 1931 por el crítico alemán de arquitectura y urbanismo Werner Hegemann (1881–1936), ha sido concebida como un aspecto fundamental del proceso de profesionalización impulsado por Della Paolera, al cual nutrió con importantes herramientas técnicas de planificación legal y administrativa orientados a controlar la expansión urbana.²⁶

²³ Ana María Rigotti *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900–1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*, UNR Editora, A&P Ediciones, Colección tesis doctorales 1, Rosario, 2014.

²⁴ Ana María Rigotti, “La escuela de Rosario como foco de innovación del urbanismo (1929–1930)” en *Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. 90 años*, FAPyD, Rosario, 2013, pp.59–75.

²⁵ Carlos Ferreira Martins, *Razón, ciudad y naturaleza. La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1992; Tsiomis, Yannis (editor), *Le Corbusier: Rio de Janeiro, 1929–1936*, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998; Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924–1965)*, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, Bernal, 2008; Alicia Novick, *Foreign Hires: French Experts and the Urbanism of Buenos Aires, 1907–1932*, en Joe Nasr y Mercedes Volait (orgs.), *Urbanism: Imported or exported?*, Chichester, Wiley–Academy, West Sussex, 2003, pp. 265–289.

²⁶ Jorge Francisco Liernur, “Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay” en *Anales del Instituto de arte*

Esta investigación procura triangular el esquema de circulación unidireccional de ideas desde Alemania hacia Argentina que informa la mayoría de esas perspectivas a partir de señalar, por un lado, la importancia de la amplia experiencia previa de Hegemann en Estados Unidos y, por el otro, el modo en que el experto transformó el saldo de la visita sudamericana en importantes argumentos y contribuciones con los cuales intervenir a su regreso en los debates urbanos contemporáneos de Berlín. El enfoque analítico de la empatía y la visión permitirá reconsiderar la importancia complementaria que los criterios artísticos y compositivos del diseño de las ciudades desempeñaron no sólo en la concepción urbanística de Hegemann en general, sino, además, en otros tres casos vinculados a la recepción de su obra en Argentina, y al proceso de profesionalización disciplinar. Del mismo modo en que una idea de proyección empática había contribuido a que la experiencia del espacio, la profundidad y el movimiento se transformaran en componentes específicos y fundamentales de la teoría de la arquitectura moderna, se verá que el diseño urbano en Hegemann también estuvo signado por una preocupación dinámica semejante de configurar, distribuir, jerarquizar, modelar, es decir, de conferir una forma [*gestalten*] a esas tres dimensiones elementales. De ese modo, a través de los mecanismos de percepción visual empática, el experto elaboró una muy aguda y original lectura de la forma reticular característica de las ciudades americanas, en la cual las herramientas técnicas como el Plan Regulador, la articulación metropolitana y el *zoning* coexistían con criterios estéticos para percibir y diseñar las formas del espacio urbano. A partir de subrayar la importancia asumida por la empatía y la visión a propósito de esos criterios compositivos, esta investigación quiere contribuir a contar una historia de la profesionalización del urbanismo en Argentina, en la cual arte y ciencia se concibían menos

americano e investigaciones estéticas 'Mario Buschiazzo' n° 25, 1988; Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, p. 355 y ss.; "Werner Hegemann" voz en *Diccionario del Diccionario de Arquitectura en la Argentina* en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comps), Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004; Ana María Rigotti *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*, UNR Editora, A&P Ediciones, Colección tesis doctorales 1, Rosario, 2014, pp. 66-72; "Werner Hegemann en Rosario. Una visita perdurable" en Gabriela Mardones Miranda (comp.), *Aportes del urbanismo alemán a la planificación de las ciudades latinoamericanas (1896-1940)*, Universidad Austral de Chile ediciones Valdivia, 2022; Jorge Tartarini, "Apuntes sobre la visita de Werner Hegemann, 1931" en *DANA. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n° 37/38, Buenos Aires, 1995, pp. 54-63; Felicidad París Benito, "Werner Hegemann en Mar del Plata" en *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CE-DODAL, Buenos Aires, 2005, pp. 151-154.

como dimensiones separadas y antagónicas, que como partes de un único campo de conocimiento y práctica entrelazadas. De este modo, el análisis de la visita de Hegemann en 1931 permitirá reconstruir los contornos de un entre espacio de la modernización del urbanismo, prefigurado no sólo por la trama que une distintas ciudades en las cuales este experto se desempeñó profesionalmente a lo largo de su carrera, sino, además, por préstamos y superposiciones de otras aproximaciones disciplinares al problema de la expansión de las ciudades, como la arquitectura, la ingeniería y otro lenguaje artístico que comenzaba a consolidarse durante esos mismos años en aquellas latitudes, como el de la fotografía de vanguardia.

Fotografía: la sintaxis autónoma de una nueva visión

En el contexto del renovado auge que las estructuras de producción capitalistas y las tecnologías de comunicación en la sociedad de masas experimentaron durante el período de entreguerras, los fotógrafos y artistas visuales de vanguardia europeos encontraron los elementos necesarios para legitimar estéticamente su disciplina. Esto significa que mientras las posibilidades expresivas de la ‘fotografía artística’ o pictorialista de fines del siglo XIX se reducían estrictamente a cuestiones de paleta y técnicas de impresión que coqueteaban con la pintura postimpresionista aspirando a la rareza y unicidad de las reproducciones, fueron precisamente las nuevas posibilidades técnicas que ofrecía el dispositivo de la cámara las que los jóvenes artistas pertenecientes al movimiento de la nueva fotografía o *neues Sehen* [Nueva Visión] aprovecharon para plantear los términos de la especificidad y autonomía de su medio con respecto a las artes plásticas, desprendiéndose de una vez por todas de las tediosas críticas a su estatuto estético espurio que habían sido formuladas ininterrumpidamente desde la invención oficial del daguerrotipo en 1839.²⁷

²⁷ Pepper Stetler, *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015; Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Ed. Peter Demetz/National Gallery of Art, Washington, 2007; Ute Eskildsen, “Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–1933” en *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Wekbundausstellung “Film und Foto” 1929*, Ed. Gerd Hatje, Stuttgart, 1979, pp. 8–25.

La invención de nuevos criterios fotográficos como los planos picado o contrapicado que subvertían las perspectivas tradicionales de contemplación, los recortes [*cropping*] deliberados de toda la información visual que aportaba el contexto donde los motivos estaban situados y los dramáticos primeros planos [*close-up*] que enfatizaban sus detalles texturales, contribuyó a formalizar las pautas de una sintaxis estrictamente visual que procuraba tornar prescindible todo tipo de información textual a la hora de 'leer' las imágenes. Ese énfasis puesto en las propiedades intrínsecas de las cosas fotografiadas se correspondió con un interés generalizado por el carácter concreto, neutral y objetivo [*sachlich*] de la información visual que el desarrollo del periodismo, la publicidad pero también la pintura figurativa de la nueva objetividad [*neue Sachlichkeit*] contribuyó a propagar.²⁸ Sobre la base del escepticismo que esa íntima relación entre la nueva fotografía y los medios de comunicación y expresión artística de la sociedad de masas suscitó en intelectuales del período como Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Theodor Adorno y Bertolt Brecht, se ha subrayado el carácter disperso y fragmentario que, supuestamente en detrimento de la empatía, la percepción visual asumió para las vanguardias del período.²⁹

Como un ejemplo paradigmático de la *neue Frau*, Grete Stern (1904–1999) se formó junto al primer docente de fotografía del Bauhaus, Walter Peterhans y participó de la escena berlinesa de la nueva cultura visual desde 1927 hasta el momento de su exilio político en 1933. La obra que comenzó a producir dos años más tarde, después de radicarse finalmente en Buenos Aires, ha sido considerada como la operación de importación de los principios de autonomía y función social de la fotografía que marcan el comienzo absoluto de la modernidad de la disciplina en Argentina.³⁰

Desde una concepción dialéctica de la empatía y el extrañamiento, esta investigación analiza determinadas imágenes producidas por Stern en Berlín y en Buenos

²⁸ Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit: 1924–1932; Studien zur Literatur des "weissen Sozialismus"*, J.B. Metzger, Stuttgart, 1970.

²⁹ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Quentin Bajac, "The Age of Distraction: Photography and Film" en Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hamburg (comps.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2014.

³⁰ Luis Priamo, *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995. Jodi Roberts, "Horacio Coppola and Grete Stern: Defining the Modern in Argentine Photography, 1930–1956" tesis doctoral (inédita), New York University, 2015; Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister (comp), *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015.

Aires para poner en cuestión algunos aspectos de las perspectivas historiográficas reseñadas acerca del proceso de modernización de la fotografía en ambos contextos. Por un lado, se demostrará que la sensación de inquietante extrañeza y distancia característica de las representaciones minuciosas y objetivas [*sachlich*] de la nueva visión era, en realidad, un efecto de mecanismos de identificación y reconocimiento previamente proyectados por el espectador. En el mismo sentido, se argumentará que Stern y los artistas de vanguardia no procuraban reproducir la naturaleza incoherente, dispersa y fragmentada de la vida moderna en la metrópolis, sino, por el contrario, revelar la unidad formal que subyacía como una estructura auto-objetivante de todas las cosas que retrataban, reponiéndolas en un marco de sentido nuevo e integral. De ese modo, a pesar de que los motivos tendían a ser representados de una forma abstracta que los aislaba de la información aportada por su contexto, la nueva sintaxis visual mostraba las afinidades y correspondencias formales entre ellos de un modo eminentemente concreto, a través de ponderar singularmente las superficies y texturas y de los mismos. A partir de mostrar el protagonismo indiscutible que para la vanguardia desempeñó un tipo de “visión táctil”, prefigurada y ampliamente tematizada por Alois Riegl y otras figuras de la *Einfühlungstheorie*, esta investigación señala que la modernización de la visión no representó necesariamente su disociación de la experiencia háptica y los estímulos sensomotrices.³¹

Por otro lado, el mismo movimiento doble de acercamiento y separación, de identificación y extrañamiento que describe la empatía en el marco de una sintaxis visual rigurosamente técnica y puesta en función de una representación concreta de las formas se analiza también en función del entre lugar específico desde el cual Stern produjo su mirada fotográfica sobre Buenos Aires a mediados del siglo XX. En primer lugar y por oposición a las perspectivas que consideran su obra como una ‘influencia’ de carácter ‘pionero’, la modernidad de su mirada se explica aquí históricamente, en cambio, desde la importancia del exilio como circunstancia atravesada por la tensión irresoluble de la empatía y el extrañamiento. En el seno de esa dialéctica que la compelia a observar desde la distancia inquietante las formas y las cosas de un espacio que para el resto de sus habitantes autóctonos serían siempre familiares y entrañables, Stern produjo una mirada fotográfica mediante la cual modernizaría decisivamente el campo disciplinar local. Pero también la técnica vanguardista del

³¹ Jonathan Crary, *Techniques of the observer ...*, op. cit. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901.

fotomontaje que ella contribuyó a difundir en Buenos Aires se perfila aquí como una metodología que, al unir dos o más capturas preexistentes, pero que carecen de una conexión semántica evidente, subraya sus diferencias, sus contradicciones, las dislocaciones de sentido y los aspectos absurdos, generando una forma de conocimiento por extrañeza. El capítulo analiza la aplicación de esa metodología en la elaboración de una serie de imágenes urbanas que Stern produjo a raíz de encargos profesionales y colaboraciones con una serie de artistas plásticos, arquitectos y urbanistas, perfilando, de ese modo, también el entre espacio disciplinar dentro del cual emergería el diseño.

Diseño: la proyección visual de las formas

Desde el momento en que a mediados del siglo XIX los artesanos, artistas y arquitectos se percataron de las posibilidades y consecuencias que la producción industrial en serie representaba para sus respectivas disciplinas, la problemática relación entre la forma y la técnica supo instalarse como un debate estético que en cierto sentido perdura hasta nuestros días, atravesando prácticamente todas las experiencias relacionadas con la esfera de lo artístico. Este fenómeno histórico, íntimamente vinculado a la experiencia de la modernidad, no sólo puso en crisis el modo tradicional de concebir el arte vigente desde la antigüedad, sino que impulsó, además, a que arquitectos, urbanistas, pintores, escultores y fotógrafos transgredieran las fronteras clásicas de sus disciplinas en búsqueda de nuevos marcos de referencia para llevar a cabo su tarea en común: la proyección y el diseño de las formas.

La escuela del Bauhaus fundada por Walter Gropius en 1919 no fue la única, pero sí la más paradigmática experiencia europea de ese contexto de límites profesionales permeables, en el cual el diseño industrial de formas y objetos de uso comenzaba a perfilar una especificidad disciplinar a comienzos del siglo XX.³² Después de su clausura por el nazismo en 1933, sus miembros se esparcieron por distintas partes del mundo procurando replicar, cada uno a su manera, determinadas estrategias y metodologías proyectuales del ensayo original. Estados Unidos fue, sin lugar a dudas, el

³² Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern Design ...*, op. cit.; Sigfried Giedion, *Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York, 1948; Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960.

destino de la porción más significativa de sus miembros, quienes contribuyeron decisivamente a la renovación de las enseñanzas y al desarrollo de importantes instituciones relacionadas con el diseño como, por ejemplo, el New Bauhaus (1938) y el Chicago School of Design (1943) fundados directamente por Moholy-Nagy, el Armour Institute of Technology bajo la dirección de Mies van der Rohe desde 1938 o el Black Mountain College que recibió a Josef Albers a partir de 1933.³³

También las disciplinas proyectuales en Argentina experimentaron un desarrollo muy significativo a causa de la gran cantidad de artistas e intelectuales de vanguardia europeos que escaparon del totalitarismo y la guerra de sus países. Como ha sido demostrado, sobre todo en el caso de Buenos Aires, los maestros exiliados establecieron redes de socialización de prácticas y enseñanzas que resultaron fundamentales para la formación de un grupo de jóvenes artistas plásticos y arquitectos que, en torno al liderazgo ejercido por Tomás Maldonado (1922–2018), definió, por primera vez en el campo local, al diseño industrial como la síntesis histórica de la sintaxis de la nueva visión.³⁴ Distintos trabajos han analizado cómo esas ideas emergieron en los bordes disciplinares de la arquitectura, la fotografía y las artes plásticas fueron perfilándose, a partir de los últimos años de la década del cuarenta, como un incipiente discurso profesional acerca del diseño que supo manifestarse en importantes obras plásticas, diseños, textos teóricos, proyectos editoriales y redes de intelectuales y artistas internacionales.³⁵ Esas investigaciones han explicado la manera en que las

³³ Achim Borchardt Hume, *Albers and Moholy-Nagy: from the Bauhaus to the New World*, Tate, Londres, 2006; Margret Kentgens-Craig, *Bauhaus-Architektur: Die Rezeption In Amerika, 1919-1936*, Bauhaus Dessau Stiftung, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt, 1993; Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Wildwood House, Londres, 1972.

³⁴ El rol protagónico que Maldonado desempeñó a partir de la segunda mitad de la década del cuarenta en las zonas de intersección entre los campos disciplinares del arte concreto, la arquitectura moderna y el diseño en Argentina, ha sido analizado por diferentes investigadores: María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2011; Alejandro, Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias de arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, Ed. UNQ, Buenos Aires, 2011; Federico Deambrosis, *nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 2011; Daniela Lucena, *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Biblos, Buenos Aires, 2015.

³⁵ Joaquín Medina-Warmburg, "Razón y vida: el ideario de Walter Gropius en su red hispanoamericana" en *Walter Gropius Proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1943*, Reverté, 2018; Federico Deambrosis, *nuevas visiones ...*, op. cit.; Verónica Devallé, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Paidós, Buenos Aires, 2009.

vanguardias porteñas apelaron a la noción de diseño industrial para apropiarse sofisticadamente del programa original del Bauhaus y las vanguardias rusas de fusionar el arte en la vida cotidiana de hombres y mujeres, trascendiendo las estériles instituciones burguesas de los museos y las galerías, a través de la producción masiva de un nuevo tipo de bienes de uso.

Pero mientras que en el contexto de los debates postperonistas librados a mediados de la década del cincuenta, muchos de los personajes vinculados a esas experiencias participaron activamente de los procesos de reforma curricular y fundación de nuevas carreras de estudio vinculadas a lo proyectual, a Tomás Maldonado le estaba deparado un destino especial en la historia de la modernización y profesionalización del diseño.³⁶ En 1954 fue convocado por el arquitecto suizo Max Bill para incorporarse al plantel docente de la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de Ulm, una institución que había sido recientemente fundada como la heredera legítima del Bauhaus en la Alemania de la segunda posguerra. Sin embargo, después de enseñar durante apenas cuatro años junto a figuras de ese pasado legendario como Albers, Peterhans, Johannes Itten y Helene Nonné-Schmidt, Maldonado conquistó la dirección de la escuela y llevó a cabo un drástico proceso de reestructuración curricular que no sólo implicó el reemplazo de muchos docentes artistas por físicos y matemáticos, sino, además, la incorporación de nuevas asignaturas como semiótica, teoría de la organización, análisis de operaciones matemáticas y cibernética, entre muchas otras.

La mayor parte de la bibliografía especializada ha concebido este proceso de redefinición del perfil y la praxis disciplinar como un abandono del pasado artístico de la institución ligado al Bauhaus y el comienzo de una nueva etapa fundada en la confianza depositada en la racionalidad del método científico.³⁷ En un sentido similar, se ha perfilado una evolución histórica bastante lineal desde “la intuición [artística] hacia la metodología” científica signada por las versiones más radicales del neopositivismo y el funcionalismo del siglo XX, de la cual supuestamente emergió un tipo de diseño por fin emancipado de la arquitectura y las artes aplicadas, conocido como el

³⁶ Sobre la modernización de las carreras de arquitectura y urbanismo en Argentina durante este período cfr. Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit.

³⁷ Christiane Wachsmann y Marcela Quijano, *Bauhäusler in Ulm. Grundlehre and HfG 1953–1955*, Ulmer Museum/HfG-Archiv, Ulm, 1993; Christiane Wachsmann, Sabine Hanslovsky, Friederike Kitschen, Thomas Vogel, “*Fangen wir an, hier in Ulm*” *Hochschule für Gestaltung – Die frühen Jahre*, catálogo de exposición, Ulmer Museum/HfG-Archiv, Ulm, 1996; Eva von Seckendorff, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949–1953) und Ära Max Bill (1953–1957)*, Jonas Verlag, Marburg, 1989.

“modelo de Ulm”.³⁸ La dinámica política fluctuante y altamente conflictiva fue, sin lugar a dudas, uno de los rasgos más característicos de la vida institucional de la HfG. Ella supo manifestarse, según las pocas valiosas monografías existentes sobre la HfG, no sólo en alianzas y beligerantes rivalidades de ego establecidas entre las mundialmente célebres personalidades del arte y la cultura que conformaban el cuerpo docente, sino, también, en la interacción con los distintos actores del poder político y económico por la obtención de recursos financieros que, desde el comienzo de la escuela hasta su abrupto final en 1968, siempre fueron escasos e insuficientes.³⁹ A pesar de esa fragilidad congénita y ampliamente reconocida de la HfG, se mantiene vigente una representación generalizada del modelo disciplinar de Ulm como el resultado coherente de un programa concebido principalmente por Maldonado, que posibilita la completa automatización de los procesos y su consecuente liberación de la intervención subjetiva y empática del diseñador.

Esta investigación procura contribuir a una caracterización alternativa tanto de la historia de la modernización del diseño en la HfG, como del perfil de su figura intelectual más importante. La hipótesis que aquí se procura demostrar es que los resultados del proceso de modernización disciplinar fundado sobre la legalidad de la metodología científica no se correspondieron con las expectativas reformistas originalmente abrigadas en 1958 por Maldonado y el círculo de diseñadores nucleados en torno suyo. Con ese propósito se analizan diversas manifestaciones históricas de un renovado interés por el tipo de conocimiento práctico y elemental fundado en el entrenamiento de una sintaxis visual y una percepción activa de las formas que no había resultado posible someter a la lógica abstracta del método científico. Paralelamente a dicho proceso de reconsideración de las premisas estéticas del diseño y frente a aquellas perspectivas que consideran la figura del Bauhaus como una fase prehistórica de la HfG, aquí se analizará, por el contrario, el modo en que Maldonado reactivó

³⁸ Ángel Luis Fernandez Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya, “De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm” en *Rita. Revista de textos académicos*, n° 4, octubre, 2015, pp. 110–117; Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico. El curso básico de la Hochschule für Gestaltung Ulm*, Tesis doctoral (inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2018; Dagmar Rinker, Marcela Quijano, Brigitte Reinhardt, (comp.), *ulmer Modelle – modelle nach ulm. Hochschule für Gestaltung 1953–1968*, Ed. Hattje Cantz, Ostfildern–Ruit, 2003.

³⁹ René Spitz, *HfG Ulm. Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung 1953–1968*, Stuttgart/London 2002. Versión digital disponible en: <https://renespitz.de/>; Christianne Wachsmann, *Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm*, Ed. avedition, Stuttgart, 2018.

esas ideas mediante un importante debate historiográfico acerca de ese pasado legendario, cuyos argumentos elaboró en base a sus propias experiencias previas en los círculos de vanguardia de Buenos Aires.

1 Urbanismo

El primer capítulo de esta investigación procura complejizar el entendimiento histórico acerca del proceso de profesionalización del urbanismo en Argentina a partir de arrojar una nueva mirada a uno de sus puntos de contacto más singulares con las redes de intercambio global de conocimiento disciplinar en la materia que Werner Hegemann contribuyó a establecer, difundiendo no sólo conceptos de planificación urbana desde Europa hacia América, sino también entre ambos hemisferios de este último continente. El foco depositado en la circulación triangular de las ideas permite plantear una serie de interrogantes que guían la siguiente pesquisa. Mientras que los estudios sobre la recepción norteamericana de Hegemann han destacado la importancia de su rol como traductor de los principios artísticos compositivos del urbanista austríaco Camilo Sitte, ¿por qué razones persiste, en cambio, dentro del ámbito de la historiografía argentina una imagen suya vinculada casi exclusivamente a la difusión de mecanismos técnicos de planificación legal y administrativa para controlar el crecimiento de las ciudades? ¿Qué tipo de relación existía entre arte y ciencia en su concepción del urbanismo y de qué manera ella repercutió en el incipiente proceso de profesionalización disciplinar en Argentina? ¿Existieron otros canales de recepción de su obra que excedieron el marco de su estadía en ese país durante 1931? ¿Qué aspectos y formas del paisaje urbano sudamericano llamaron positivamente su atención y cómo se rearticulaban en sus ideas sobre la planificación posteriormente a su visita?

A continuación, se intentará encontrar respuestas a estas preguntas desde una perspectiva analítica atenta a la manera en que Hegemann percibía el espacio y las formas urbanas. En los primeros apartados se repasarán las principales características de los procesos de profesionalización disciplinar que él protagonizó en Alemania y Estados Unidos. Se intentará demostrar que, a contrapelo de lo que la historiografía tradicional del modernismo arquitectónico ha sugerido por mucho tiempo acerca de la obra de Sitte, Hegemann reutilizó los mecanismos de percepción visual empática elaborados por el urbanista austríaco, pero para elaborar una muy aguda y original lectura de la forma reticular característica de las ciudades norte y sudamericanas, así como de las herramientas técnicas y artísticas con las que eventualmente podía intervenir en su diseño y regulación.

1.1 Werner Hegemann, empatía y experiencia del espacio visualmente proyectado: el problema de la profundidad y el movimiento en los comienzos del urbanismo y la teoría de la arquitectura moderna

A lo largo de las últimas décadas, la obra Hegemann ha sido objeto de un profundo interés creciente entre investigadores que ha revelado su fundamental importancia histórica para el desarrollo de los principales debates arquitectónicos y urbanos de comienzos del siglo XX. Luego de que su figura fuera durante mucho tiempo relegada por la historiografía oficial de la arquitectura moderna, diversos análisis han ponderado su amplia y heterogénea formación académica en arquitectura, urbanismo, historia del arte, economía, política y literatura como un aspecto determinante de su perspectiva original y holística sobre la experiencia de la modernidad. De esa manera, frente a las variantes más radicales y controversiales del modernismo arquitectónico como Le Corbusier u otras personajes parangonables del famoso *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), se ha establecido actualmente la imagen de un Hegemann abierto, plural y profundamente involucrado en la circulación de prácticas y saberes urbanos entre Europa, el norte y el sur de América que contribuyó decisivamente a los distintos procesos de profesionalización disciplinar del urbanismo en esos tres contextos.⁴⁰

⁴⁰ De entre los primeros artículos que revisaron el sentido de la vida y obra de Hegemann en general se destacan Donatella Calibi, "Werner Hegemann, o dell'amiguità borghese dell'urbanistica" en *Casabella* n° 428, septiembre de 1977, Año XLI; "Werner Hegeman: Der getetete Christus" en *Casabella* n° 437, junio de 1978, Año XLII; Werner Oechslin, "Between America and Germany. Werner Hegemann's Approach to Urban Planning" en *Berlin New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 19870 to the Present*. Edited by Josef Paul Kleihues and Christina Rathgeber, Rizzoli Ed., New York, 1993, pp. 280-295. Los estudios monográficos más completos son, Christiane Crasemann Collins, *Werner Hegemann and the search for universal urbanism*, W.W. Norton & Co., New York, 2005; Caroline Flick, *Werner Hegemann (1881-1936). Stadtplanung, Architektur, Politik - ein Arbeitsleben in Europa und den USA*, K.G. Saur, München, 2005. Para una compilación de estudios reciente que ilumina la circulación de conocimiento llevada a cabo por Hegemann entre Europa y EUA cfr. Charles C. Bohl y Jean-François Lejeune (comp.), *Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges*, Routledge, 2009.

Del mismo modo en que Heinrich Wölfflin a comienzos del siglo XX estaba convencido de que la historia del arte podía desarrollar su herramienta metodológica hasta convertirse en una ciencia del arte [*Kunstwissenschaft*], también Hegemann concebía la posibilidad de que en el ámbito de la nascente disciplina abocada a la planificación urbana pudieran conciliarse un abordaje científico y racional, con una perspectiva histórico y cultural sobre el desarrollo orgánico de la ciudad. Esta coincidencia no es producto del azar, sino que responde a una serie de razones tan conceptuales, como históricas. Sobre finales del siglo XIX, según ha sido mencionado previamente en la introducción, distintas disciplinas relacionadas con el conocimiento social y el arte en general atravesaron un particular proceso de profesionalización en los países germanoparlantes de Europa central. Uno de los rasgos centrales de dicho proceso fue la emergencia de una nueva forma de considerar la relación perceptual entre el sujeto y el objeto de contemplación, basada en el rol desempeñado por la transferencia o proyección de sentimientos y estados de ánimo. El carácter eminentemente dinámico y activo de ese nuevo paradigma o sintaxis de la percepción empática representó un componente modernizador no sólo de disciplinas como la psicología, la historia del arte y la estética, sino también para el desarrollo de la teoría de la arquitectura moderna, sobre todo, a partir de las contribuciones de August Schmarsow.

Si bien en el marco de su investigación doctoral Wölfflin ya había planteado el problema de la percepción de las formas arquitectónicas como resultado de la proyección del cuerpo humano sobre el espacio construido, Schmarsow hizo énfasis en señalar la importancia que al respecto desempeñan los ejes de dirección tridimensional que estructuran ese mismo cuerpo en el espacio. Esto quiere decir que mientras el historiador suizo todavía pensaba la arquitectura en términos plásticos como un 'arte de masas corpóreas' [*Kunst körperlicher Massen*] que encontraba en la proyección empática del cuerpo su fundamentación y constante⁴¹, la noción de empatía de

⁴¹ Para Wölfflin "*las formas tridimensionales pueden ser características sólo gracias a que nosotros mismos poseemos un cuerpo. [...] Como personas [...] con un cuerpo que nos enseña lo que es peso, contracción, fuerza, etc. recolectamos en nosotros experiencias las cuales sólo nos capacitan para comprender los estados de figuras ajenas-. ¿Por qué nadie se asombra de que la piedra caiga sobre la tierra, por qué parece esto tan natural? No tenemos el trazo de un argumento racional para el fenómeno, la explicación yace sólo en nuestra experiencia de sí. Hemos transportado y experimentado cargas, lo que significa presión y contrapresión, nos hemos desplomado al piso cuando no hemos podido oponer más fuerzas al peso del propio cuerpo que tira para abajo y por ello sabemos apreciar la soberbia fortuna de una columna y comprender la pulsión de toda materia que se propaga sin forma sobre el piso*" en *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Universitäts-Buchdruckerei, München, 1886, p. 4.

Schmarsow abandona deliberadamente la esfera wölffliniana del sentimiento formal [*Formgefühl*] en dirección a la del sentimiento espacial [*Raumgefühl*]:

“tan pronto como a partir de los residuos de nuestra experiencia sensorial a la cual suministran sus aportes las sensaciones musculares de nuestro físico, la sensibilidad de nuestra piel como la construcción de todo nuestro cuerpo, se fusiona el resultado que denominamos nuestra forma de contemplación espacial, [...] tan pronto como hemos aprendido a sentirnos a *nosotros mismos y sólo a nosotros como centro de ese espacio, cuyos ejes de dirección se intersecan en nuestro interior*, está dado el valioso núcleo, fundamentado, por así decirlo, el capital de la creación arquitectónica [...]. Sentimiento y fantasía espacial instan a una configuración espacial [*Raumgestaltung*] y buscan su satisfacción en un arte; lo llamamos arquitectura y podemos denominarla en alemán, sin vacilar, configuradora de espacio [*Raumgestalterin*]”.⁴²

La novedad de la perspectiva de Schmarsow no estriba únicamente en plantear, de un modo más complejo y abstracto que Wölfflin, la experiencia del espacio como especificidad de la disciplina, sino en la incorporación de una dimensión clave que no había sido tenida en cuenta hasta ese momento, a saber, el movimiento:

“ya las denominaciones lingüísticas que utilizamos, como expansión, extensión, dirección, indican la actividad del sujeto que continúa actuando, el cual transfiere de inmediato su propia sensación del movimiento a la forma espacial estática y no puede expresar las relaciones de ésta con él de otra manera que imaginándose él mismo en movimiento, calculando el largo, ancho, profundidad, o atribuyendo a las rígidas líneas, superficies, cuerpos, el movimiento que

Subrayado en el original. Sobre las diferencias de interpretación de la *Einführungstheorie* entre Wölfflin y Schmarsow cfr. Kerstin Wagner, “Vom Leib zum Raum. Aspekt der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive” en *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, Themenheft: Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 9. Jg. Heft 1, zus. m. Cornelia Jöchner, Cottbus 2004. [versión online: http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm#_ednref58].

⁴² August Schmarsow, “Das Wesen der architektonischen Schöpfung” discurso catedrático inaugural en la universidad de Leipzig pronunciado el 8 de noviembre de 1893, s/p. Web: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm>. La traducción y el subrayado son nuestros.

sus ojos, sus sensaciones musculares le indican, aún cuando él, inmóvil, atisbe las medidas. La formación espacial [*Raumgebilde*] es obra humana y no puede permanecer inerte como fría cristalización ante el sujeto de creación y goce”.⁴³

Entonces, si por un lado la posición primordial del hombre erecto con los brazos pendientes a los costados confiere la idea de la altura y, por el otro, la constitución simétrica y apareada del organismo –ojos, manos– el principio del ancho, es sólo a través del desplazamiento del cuerpo dentro del espacio, asevera Schmarsow, que las imágenes bidimensionales originalmente percibidas en reposo van trocándose sucesivamente hasta proporcionar la sensación de profundidad. De este modo, la teoría de la arquitectura comienza a distanciarse de los principios vitruvianos de *firmitas, utilitas, venustas* y de la concepción historicista de la disciplina en tanto arte circunscripto a la composición plástica de las fachadas y otorga, en cambio, cada vez más protagonismo al problema de la experiencia y uso del espacio por parte del individuo que lo habita:

“sólo en la dimensión de la profundidad y en todo el despliegue espacial que junto a ella se desplaza comprendemos el agrado de una disposición arquitectónica a través de la mano humana, el valor de la configuración espacial en sí. [...] *La raíz psicológica de la arquitectura se encuentra en la tercera dimensión.* En la producción de la verdadera profundidad espacial que el sujeto humano asimila como habitante o visitante estriba lo esencial.”⁴⁴

En esta valoración positiva de un espacio vitalmente definido por sobre la forma artística silente, Schmarsow encuentra los fundamentos para posicionarse originalmente dentro de la tradición del formalismo estético. Es en torno a la manifestación de la sensación espacial [*Raumgefühl*] en tanto concepción del mundo [*Weltanschauung*] de las distintas civilizaciones a lo largo del tiempo que él organiza su propia representación de la historia del arte y la arquitectura. Esto significa un deliberado contrapunto, como ya ha sido mencionado, frente a la tesis wölffliniana de una

⁴³ August, Schmarsow, *Ibidem*.

⁴⁴ August Schmarsow, “Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde” en *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, tomo 48, Leipzig, 1895, p. 55. El subrayado en el original.

historia del arte como proceso diacrónico de las distintas capacidades de percepción formal [*Formgefühl*], pero también frente a la de Alois Riegl que explicaba las transformaciones históricas como el desarrollo evolucionista de la voluntad artística [*Kunstwollen*] y el resultado de la transición de un modo de percepción táctil a otro visual.⁴⁵ Más preocupado por la distancia existente entre el individuo y el objeto de contemplación, Riegl restringía la observación a un punto de vista fijo que omitía la presencia corporal y el movimiento del sujeto en el espacio. Por esa misma razón, afirmaba en *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) que la dimensión de profundidad emergía recién con las formas del Panteón romano y la basílica longitudinal, mientras que la profusión de columnas sin propósito estructural de los templos egipcios era la prueba tanto de la corta distancia de observación que determinaba un tipo de percepción táctil, como de la imposibilidad histórica de los pueblos de la antigüedad de representar la profundidad del espacio. Schmarsow, por el contrario, señalaba que para los egipcios la tercera dimensión surgía precisamente a partir del efecto que la sucesión de esas columnas suscitaban sobre el cuerpo del individuo que avanzaba por los patios del templo, subrayando, de este modo, la importancia del movimiento y la capacidad de la arquitectura de formular históricamente distintos patrones rítmicos que se despliegan, al igual que los de una composición épica o musical, mediante el desplazamiento del sujeto a través de los espacios interiores de un edificio.⁴⁶

En el contexto de estas discusiones en torno a la relación de tipo empática que se establece entre el organismo físico y el ambiente construido, la espacialidad y el movimiento fueron perfilándose como dos variables decisivas no sólo de la teoría del arte y la arquitectura, sino, también, de la forma en que figuras como Camillo Sitte y, sólo un par de décadas más tarde, el mismo Hegemann procuraron sistematizar el abordaje a los problemas de la ciudad moderna. A lo largo del siglo XIX, las disciplinas afines al desarrollo general de la industrialización y el conocimiento técnico como la

⁴⁵ Michael Schwarzer, "The emergence of the architectural space: August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung'" en: *Assemblage*, n° 15, Agosto 1991, MIT PRESS, pp. 55-56. Francis, Mallgrave, Eleftherios Ikononou, *Empathy, Form, and Space. Problems in german aesthetics*, Getty center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1994, pp. 63-64.

⁴⁶ Cfr. Michael Schwarzer, "The emergence of the architectural space ...", op. cit., p. 56: "para Schmarsow la esencia de la arquitectura reside en la generación de patrones rítmicos -culturalmente estimulados- de movimiento a través de espacios interiores cerrados, pasajes y patios. Áreas transicionales entre espacios son de excepcional importancia para su teoría. Aberturas espaciales, hacia uno o más lados, marcadas por paredes o columnas, aumentan las relaciones espaciales a través de vincular y combinar espacios interiores".

ingeniería, ganaron cada vez más influencia en la construcción y el diseño del espacio, despertando recelo y desconfianza en arquitectos y personas vinculadas a las artes aplicadas. Consternado por los resultados insatisfactorios de la expansión urbana y los criterios de regulación implementados en su Viena de *fin-de-siècle*, Sitte se abocó al riguroso análisis histórico de una amplísima cantidad de diseños de espacios públicos, plazas, y calles elaborados desde tiempos romanos hasta su actualidad que publicó en 1889 bajo el título de *Construcción de ciudades según principios artísticos*.⁴⁷

Del mismo modo que Schmarsow y muchas otras figuras de la *Einführungstheorie* apelaban a los métodos inductivos de las ciencias naturales, también Sitte aplicó las herramientas de la fisiología para estudiar minuciosamente los efectos rítmicos y las secuencias coreográficas determinadas por los conjuntos de edificios cívicos del pasado: ¿de qué forma se habían configurado los espacios abiertos de las plazas? ¿Qué relación compositiva guardaban con las dimensiones de jardines, patios y edificios circundantes y con el emplazamiento cercano de motivos escultóricos, columnas o voladizos? ¿Qué juegos de perspectiva generaban los distintos tipos de ángulos formados por la intersección de las calles? ¿Qué efectos visuales era necesario considerar a la hora de optar por el diseño de una calle recta o curva? Precisamente en el resultado de esa búsqueda histórica de una estructura o patrón espacial estético, cuyos efectos harmónicos en el cuerpo del observador en movimiento podían ser, no obstante, científicamente comprobados, Sitte esperaba encontrar respuestas a los desafíos arquitectónicos y urbanos de su época.⁴⁸

⁴⁷ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Ed. Carl Graeser, Viena, 1889. La primera traducción al español apareció bajo el título de *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Ed. Canosa, Barcelona, 1926. Los primeros estudios que llamaron la atención acerca del rol protagónico de Sitte en tanto fundador de una disciplina del urbanismo moderna, en oposición al carácter retrógrado y culturalista que gran parte de la historiografía oficial del modernismo le había conferido, fueron Daniel Wiczorek, *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Ed. Pierre Mardaga, Bruselas, 1981; George R. Collins y Christiane Crasemann Collins, *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*, Dover, New York, 1986.

⁴⁸ Cfr. Heleni Porfyriou, "Camillo Sitte: optically constructed space and artistic city building" en Kirsten Wagner y Jasper Cepl (comps.), *Images of the body in Architecture. Anthropology and built space*, Tübingen/Berlin, Ed. Ernst Wasmuth, 2014, pp. 166–188; Gabriele Reiterer, *Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Ed. Anton Pustet, 2003.

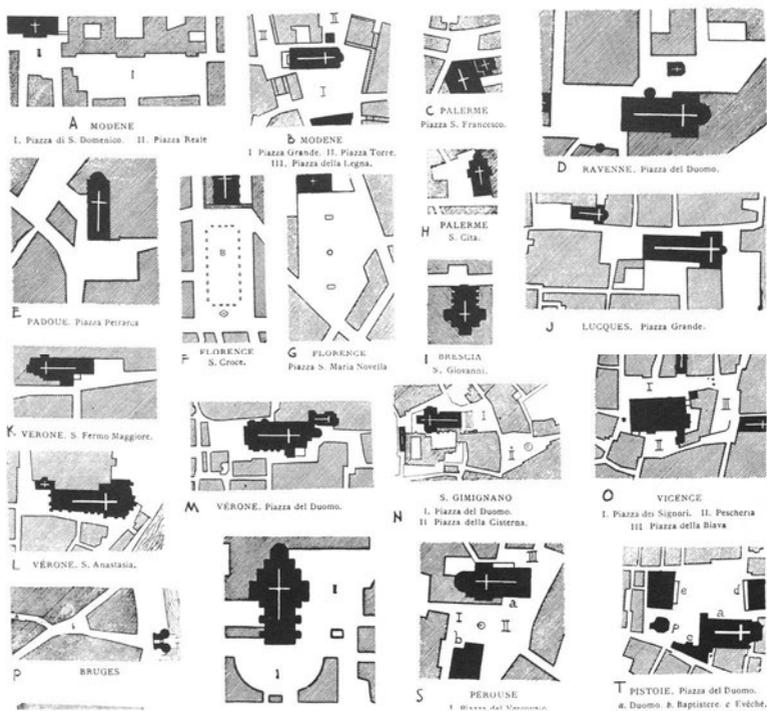


Fig. 1: Comparación de plazas italianas medievales. Fte.: Der Städtebau ...

Del mismo modo en que una idea de proyección empática y activa había contribuido a que la experiencia del espacio y el movimiento se transformaran en componentes fundamentales de la teoría de la arquitectura moderna, el nacimiento del urbanismo estuvo signado por la semejante preocupación eminentemente dinámica de configurar, distribuir, jerarquizar, modelar, es decir, de conferir una forma [*gestalten*] a esas dos dimensiones elementales.

También en Alemania, donde el proceso de industrialización y urbanización a partir de las últimas décadas del siglo XIX había sido especialmente vertiginoso, el entendimiento integral de la joven disciplina y de la ciudad como una totalidad orgánica según Sitte, asumió una gran relevancia. En 1903, sólo meses antes de su fallecimiento, él fundó junto a Theodor Goecke la primera publicación abocada exclusivamente a problemas de planificación urbana bajo el título de *Construcción de ciudades*;

publicación mensual para la configuración artística de las ciudades según sus principios económicos, sanitarios y sociales, con el claro propósito de:

“constituir un lugar de reunión para los trabajadores individuales y los especialistas involucrados [...] técnicos, artistas, economistas, higienistas, políticos sociales, empleados de la administración pública, miembros de los cuerpos legislativos [...] todos los habitantes de nuestras ciudades.”⁴⁹

Especialmente en Berlín interesaba presentar al urbanismo como la disciplina capaz de reunir en su seno a todas las otras prácticas artísticas, discursos profesionales, técnicos y científicos preocupados por intervenir en la regulación del descomunal crecimiento de la urbe y las dramáticas consecuencias sociales que ello representaba para la población. En ese contexto comenzaron a librarse intensos debates a propósito de la expansión metropolitana de la capital alemana, cuyos principales desafíos como el problema del tráfico, las condiciones de hacinamiento de los sectores populares, la escasez de parques y zonas de esparcimiento y el diseño insatisfactorio de los espacios públicos impulsaron en 1910 la organización del “Concurso del Gran Berlín” [*Wettbewerb Groß-Berlin*] y la “Exposición general de urbanismo en Berlín” [*Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin*], la última a cargo de la curaduría de Hegemann.⁵⁰

Su rol en calidad de comisario fue decisivo para el criterio internacional y profundamente histórico según el cual se exhibían planos y perspectivas de Berlín que se remontaban al siglo XVII, junto a diagramas, estadísticas y maquetas de muchas otras ciudades de Alemania y del resto del mundo. El objetivo tácito de la exposición de Hegemann había sido, en realidad, revertir el interés escaso que el concurso había suscitado en el público general y la comunidad de especialistas locales. De este modo, tuvo la posibilidad no sólo de introducir el trabajo de figuras que ya había conocido en su primer viaje a EUA en 1908 como Daniel H. Burnham, los hermanos John Charles y Frederick Law Olmsted Jr., sino, además de aplicar y perfeccionar una

⁴⁹ Camillo Sitte y Theodor Goecke, *Der Städtebau; Monatsschrift für die Künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren Wirtschaftlichen, Gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*, “An unsere Leser”, 1er año, Ed. Ernst Wasmuth, Berlin, 1904, pp. 4 y 1.

⁵⁰ Christianne Crasemann Collins, *Werner Hegemann and the search ...*, op. cit., pp. 46–84. Markus Tubbesing, *Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910 Die Entstehung einer modernen Disziplin Städtebau*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin, 2018.

metodología curatorial ensayada en su participación dentro del movimiento *Boston 1915*, que buscaba, a través de fotos, modelos, dibujos, mapas y catálogos, tornar la información teórica del urbanismo más accesible para el público no especializado.⁵¹ Esa preocupación por ampliar doblemente el entendimiento de la cultura urbana más allá de sus fronteras nacionales y de los restrictivos límites de un campo disciplinar en ciernes, supo transformarse, como se verá a continuación, en un rasgo constante y muy singular de su forma de proceder no sólo en Alemania y EUA, sino, también en Argentina.

Luego del gran éxito de la exhibición berlinesa, que contó con más de sesenta y cinco mil visitantes en la capital y viajó luego hacia Düsseldorf y Londres, su comisario publicó un ambicioso catálogo en dos volúmenes con 600 ilustraciones.⁵² A pesar de que el estallido de la guerra en 1914 retrasaría los tiempos, el proceso de modernización disciplinar del urbanismo ya estaba en marcha: en 1920 se promulgaría la ley del gran Berlín [*Groß-Berlin-Gesetz*], Hegemann sería propuesto para el cargo de consejero de urbanismo [*Stadtbaurat*] y devendría, dos años más tarde, editor en jefe de la revista fundada por Sitte. Pero antes de que ella se transformara en una de las publicaciones germanoparlantes más importantes de los temas urbanos y arquitectónicos durante la década del veinte, Hegemann volvería a los Estados Unidos en 1913, donde reutilizaría las herramientas de percepción empática y visual de Sitte para elaborar una mirada original y productiva sobre la cultura urbana de ese país.

1.2 El *American Vitruvius* y la adopción del urbanismo sitteano a la forma de la ciudad americana y sus dinámicas de expansión

Los nueve años que duró la segunda estadía de Hegemann en los Estados Unidos entre 1913 y 1922, se caracterizan por un trabajo intensivo como consultor y *urban*

⁵¹ *Boston 1915* fue un plan de desarrollo urbano concebido por el filántropo y reformista Edward Albert Filene en 1909 que había establecido el año de 1915 como plazo para lograr sus ambiciosos objetivos. Sobre la participación de Hegemann en esa experiencia ver Christianne Crasemann Collins, *Werner Hegemann and the search ...*, op. cit., pp. 24 y ss.

⁵² Werner Hegemann, *Der Städtebau nach den Ergebnissen der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin nebst einem Anhang: Die internationale Städtebau-Ausstellung in Düsseldorf*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1911.

planner junto a su socio, el paisajista Elbert Peets, en distintas zonas del país. Ese período culminó con una publicación en colaboración de la obra que devendría la más conocida de Hegemann en el ámbito estadounidense, *The American Vitruvius: An architect's Handbook of Civic Art*.⁵³ Quizás a causa de la preponderancia que en ella asumía la perspectiva de Sitte y su forma 'artística' o compositiva de concebir la planificación urbana que poco tenía que ver con los mecanismos técnicos y 'científicos' como el *zoning*, los planes reguladores y los códigos edilicios que con mayor vehemencia Hegemann recomendó implementar durante su visita a Argentina en 1931, el soberbio volumen de 292 páginas y 1203 ilustraciones ha recibido, curiosamente, escasa atención por parte de la historiografía de este país. Si bien, a menudo se ha ponderado el carácter reflexivo y prudente con el cual Hegemann procuró regular la expansión urbana sin transformar necesaria y radicalmente la grilla de Buenos Aires y Rosario mediante el trazado de diagonales, como sí había sugerido, por otra parte, el francés Josep Bouvard durante su visita en 1907, son pocos los estudios argentinos que han revisado las conferencias y enseñanzas de Hegemann de 1931 a la luz de la experiencia estadounidense⁵⁴. A continuación, se intentará demostrar que su aguda interpretación sobre la forma reticular característica de las ciudades americanas, así como de las herramientas técnicas y artísticas con las que eventualmente podía intervenir en su diseño y regulación fueron un producto de la amplia experiencia y el profundo conocimiento que él había podido acumular en Estados Unidos durante 1913 y 1922 y plasmar en la edición del *American Vitruvius*. Del mismo modo que Sitte, arte y técnica eran para Hegemann dos dimensiones no sólo intrínsecamente relacionadas, sino, además, mutuamente determinantes de una sola manera de concebir la planificación urbana fundada sobre la percepción empática visual del espacio y las formas de la ciudad moderna.

Esta obra, editada en un momento en el que aún no existía una traducción al inglés del libro de Sitte *Construcción de ciudades según principios artísticos*, no sólo puso por primera vez a disposición del público norteamericano una amplia y detallada sinopsis de las ideas fundantes de la disciplina en Europa central, sino que reformuló

⁵³ Werner Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius: An architect's Handbook of Civic Art*, Ed. The Architectural Book Publishing Co., New York, 1922. A Hegemann se le atribuye, en realidad, la autoría de los textos y a Peets, paisajista graduado en Harvard, las ilustraciones. Cfr. Christiane Crasemann Collins "Hegemann and Peets: Cartographers of an Imaginary Atlas" en *The American Vitruvius ...*, op. cit., p. xvii.

⁵⁴ Ami Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit., pp. 66 y ss.

originalmente muchas de ellas para que se ajustaran a las características específicas del plano cuadrículado. Perfectamente consciente de las críticas vertidas contra la grilla de las ciudades americanas, Hegemann llamó la atención acerca de los intentos frustrados de resolver algunas de sus principales complicaciones mediante la importación indiscriminada de esquemas de planificación de calles diagonales y radiales de Europa. Por el contrario, sostenía que:

“el sistema de cuadrículas sabiamente manejado, tal como se encuentra en los planes originales de Filadelfia, Reading y Mannheim, ofrece posibilidades encantadoras que no deberían ser pasadas por alto por los críticos a quienes la obra del barón Haussmann en París les parece impecable [...]uno de los documentos más interesantes a este respecto es la aplastante crítica realizada en 1878 por Charles Garnier, el gran diseñador de la ópera de París, sobre el fracaso de los métodos del barón Haussmann para proporcionar un escenario satisfactorio para la ópera. Algunas partes de las conmovedoras palabras de Garnier merecen ser citadas, ya que deberían tener un peso especial para los arquitectos americanos que simpatizan con la tradición de la École de Beaux-Arts [...]: ¡No conozco ningún monumento, antiguo o moderno, que haya sido colocado en un entorno más deplorable que el de la nueva ópera! De algunos se ha obstruido la vista, otros están casi ocultos, otros se encuentran en colinas empinadas o en agujeros profundos; [...] si no tuviera una admiración tan real por las grandes cosas que ha hecho M. Haussmann, ¡sentiría una rabia furiosa contra él! Pero, como he tenido tiempo de calmarme desde que cortó la región de la Chaussée-d'Antin en fragmentos triangulares y puso una joroba en la calzada del Boulevard des Capucines al mismo tiempo que cortó una muesca del Boulevard Haussmann, cuando debería haber hecho lo contrario, me consuelo con la idea de que dentro de algunos cientos de años vendrá a París un prefecto que tendrá (como el nuestro tiene, hoy en día) el deseo de desprenderse de los monumentos del París de aquellos tiempos, y que se inspirará para desentumecer la ópera arrasando con toda la región”.⁵⁵

⁵⁵ Werner Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius* op. Cit., p. 7.

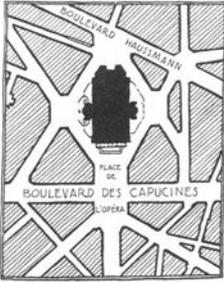


FIG. 16—VICINITY OF OPERA
A traffic center of the engineering type. See Garnier's comment.



FIG. 17—AEROPLANE VIEW OF THE OPERA, PARIS

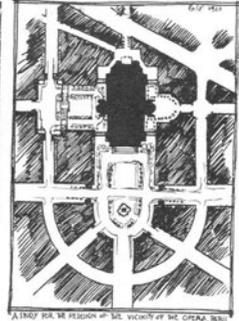


FIG. 18

CHAPTER I

The Modern Revival of Civic Art

Fig. 2: Encabezado del primer capítulo del *American Vitruvius* con perspectivas de la ópera de Garnier. Fte.: *American Vitruvius*

Con esta profusa cita de los indignados comentarios de Charles Garnier, Hegemann daba comienzo al primer capítulo de su obra, titulado “El resurgimiento del arte cívico. Camilo Sitte y su obra”. Para justificar la necesidad de aplicar en Estados Unidos los principios compositivos de Sitte basados en la percepción visual y empática de los distintos elementos que configuraban el espacio urbano, Hegemann comparó las desastrosas consecuencias de la mala ubicación de la Ópera con otros diseños realizados en aquella época en Washington. Aunque eludiera con gran sutileza una mención crítica y explícita, Hegemann se refería al proceso de embellecimiento urbano de 1902 conocido como *Plan McMillan* en el que participaron arquitectos emblemáticos del *City Beautiful Movement* como Daniel Burnham, Charles McKim, Augustus Saint-Gaudens y Frederick Law Olmsted Jr.⁵⁶ Frente a la falta de sensibilidad y formación estética, el *American Vitruvius* venía a señalar la importancia de la lección de Sitte

⁵⁶ Mario Manieri-Elia, “Por una ciudad ‘imperial’. D. H. Burnham y el movimiento City Beautiful” en Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Ella y Manfredo Tafuri, *La ciudad americana. De la guerra civil al New Deal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 3–136. Alan J. Plattus, “The American Vitruvius and the American Tradition of Civic Art” en *The American Vitruvius* ..., op. cit., pp. vii–xi.

sobre la correcta colocación de los edificios monumentales, formando conjuntos cívicos que provocaran un efecto de percepción visual armoniosa. Como se ha mencionado previamente, esos mecanismos compositivos estaban basados en la percepción visual y empática del juego de relaciones espaciales establecidas entre las formas volumétricas de la ciudad y el cuerpo del individuo que las percibía en movimiento:

“uno de los principales objetivos de este libro sobre el arte cívico es poner de manifiesto la necesidad de ampliar la esfera de influencia del arquitecto, destacar la relación esencial entre un edificio y su entorno, la necesidad de proteger el aspecto de los accesos, la conveniencia de agrupar los edificios en conjuntos armoniosos, de asegurar el dominio de unos edificios sobre otros, de modo que mediante la sumisión voluntaria de lo menor a lo mayor pueda crearse una unidad mayor y más monumental; una unidad que comprenda al menos un grupo de edificios y su entorno, si es posible, distritos enteros y, finalmente, incluso, cabe esperar que ciudades enteras.”⁵⁷

Pero desde una perspectiva de análisis sobre la circulación histórica de las ideas como la de esta investigación, lo más interesante del amplio contenido erudito del *American Vitruvius* es que visibiliza la doble estrategia que Hegemann perfeccionó con el objetivo de posicionarse como un observador externo y agudo, pero respetuoso de una tradición local que procuraba enriquecer a través de la traducción de una *expertise* urbana ausente. Esto significa que el autor, por un lado, evitaba cualquier tipo de confrontación directa con aquellos aspectos de la planificación que consideraba errados y conserguía, en cambio, dilucidar con mucha sutileza los principios de Sitte que le interesaban, alternando ejemplos europeos con varios casos autóctonos, que astutamente no dejaba de elogiar como importantes contribuciones norteamericanas. En un contexto histórico en el cual a causa de la primera guerra mundial los prejuicios acerca de los alemanes aún condicionaban sensiblemente la percepción norteamericana, Hegemann lograba hacer gala de su profundo conocimiento de la cultura urbana estadounidense y expresar sus agudas críticas, pero eludiendo astutamente connotar soberbia o arrogancia mediante referencias positivas a, por ejemplo, el arte colonial de la costa oeste, el campus universitario, los rascacielos de Nueva York, el *zoning* urbano, los sistemas de parques e incluso a determinados aspectos de las ferias

⁵⁷ Werner Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius* op. Cit., p. 1.

mundiales de Chicago en 1893 y California en 1915 que habían sido, curiosamente, la primera elaboración a gran escala del movimiento *City Beautiful*:

“el asombroso desarrollo expresado en el progreso de las ferias americanas y su influencia en la arquitectura americana es, en gran medida, un producto puramente americano, creado por el genio americano y la habilidad administrativa y el capital americano aplicados a la realización de sueños nacidos en Europa [...] nada podría resultar más curioso que recordar que hubo una época en la que muchas personas muy cultas vieron la salvación de la arquitectura en estas creaciones que hoy pueden parecernos una auténtica locura [...] Si se puede tomar en serio la lección de las ferias californianas, la aplicación práctica a las condiciones del este sería un desarrollo sincero y progresivo de la arquitectura tradicional de los estados atlánticos, el estilo colonial americano. Este desarrollo debería ser libre para extraer todas las fuentes de las que se deriva el estilo o a las que es afín, incluyendo el amplio campo del clasicismo griego y romano, el renacimiento italiano y prácticamente toda la arquitectura post-renacentista de Europa y América, formando el conjunto un cuerpo de maravillosa magnitud al que los Estados Unidos tienen un derecho legítimo por haber hecho importantes contribuciones a su desarrollo antes de 1840 y de nuevo desde 1893.”⁵⁸

A través de este tipo de estrategia argumentativa, Hegemann problematizaba la crisis del eclecticismismo en la cual estaba sumida la arquitectura mundial desde fines del siglo XIX y que las ferias americanas ejemplificaban de modo paradigmático, pero sin dejar, al mismo tiempo, de transmitir una gran cuota de optimismo al público estadounidense con respecto al valor y el sentido de una dimensión determinada dentro de esa tradición. Existía, en efecto, una porción genuina de esa historia, representada en este caso por el pasado colonial, que por su carácter auténtico y legítimo era posible e incluso necesario cultivar para encontrar un camino propio –y no copiado indiscriminadamente del *Beaux-Art* europeo– hacia la modernización de la cultura urbana autóctona.

El modo era, por supuesto, a través de las enseñanzas de Sitte. Y Hegemann estaba dispuesto a ilustrar a los profesionales estadounidenses al respecto, pero lo haría

⁵⁸ Werner Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius ...* op. Cit., pp. 106–107.

mediante una traducción selectiva que eludía deliberadamente la ponderación del pintoresquismo, las calles torcidas y los paisajes urbanos medievales que habían hecho interpretaciones conservadoras sobre *Construcción de ciudades...* como la de Theodor Fischer, Karl Henrici y otros miembros de la denominada *Fischerschule*.⁵⁹ Se priorizaban, en cambio, aquellos otro planteamientos que recuperaban el valor clásico del Renacimiento, similares a los de Raymond Unwin, Patrick Abercrombie, Cornelius Gurlitt y Albert Brinckmann, y mediante su gran dominio literario y lingüístico supo reutilizarlos de una forma muy original para crear una tradición clásica anglosajona que comenzaba en Europa con Vitruvio, Palladio, Christopher Wren y terminaba en los Estados Unidos con Henry Adams y Thomas Jefferson. A través del carácter etiológico de esta narrativa que estructuraba el desarrollo del *American Vitruvius*, Hegemann proporcionó una tradición de cultura urbana clásica de la que carecían las decenas de ciudades jóvenes, pequeñas y monótonas del corazón de Estados Unidos que había tenido la oportunidad de visitar y analizar en sus giras de conferencias como consultor por el *midwest*, entre los años 1913 y 1922. Su propia traducción de Sitte era no sólo el antídoto contra la confusión estilística que representaban los numerosos préstamos aleatorios de *Beaux-Arts* del Movimiento *City Beautiful*, sino el mecanismo pedagógico mediante el cual Hegemann supo hacer de la necesidad virtud para enseñar a los norteamericanos a ver con nuevos ojos distintos aspectos de su patrimonio local que habían sido fuertemente criticados.

Uno de estos rasgos era, por supuesto, la calle recta y el correspondiente sistema de la grilla. Hegemann llamó la atención sobre lo infundado de pensar que Sitte sólo habría preferido las calles sinuosas medievales y explicó que, en realidad:

“esto es injusto. Camillo Sitte apreciaba sinceramente el efecto grandioso y monumental de la calle recta, especialmente si tiene un rasgo terminal interesante. Pero no quería que la calle recta se utilizara continuamente como una cuestión de rutina sin tener en cuenta la configuración del suelo o los requisitos estéticos. Quería que cada calle fuera una unidad artística, lo que es difícil de conseguir con las calles rectas sin una interpuntuación [interpunctuation] artística.

⁵⁹ Christianne Crasemann Collins, *Werner Hegemann and the search ...*, op. cit., pp. 180–182. Wolfgang Sonne, “Political connotations of the Picturesque” en Charles C. Bohl y Jean-François Lejeune (comp.), *Sitte, Hegemann and the Metropolis ...*, op. cit., pp. 123–139.

[...] Él señala la necesidad estética de dar reconocimiento arquitectónico a un punto alto de la calle [...].”⁶⁰

Tal y como había señalado Schmarsow poniendo énfasis en una percepción empática del espacio en movimiento, lo que Sitte esperaba realmente de cada calle era que se tratara como una unidad artística con ritmo coreográfico, algo que podía lograrse mediante un tratamiento juicioso de los ángulos rectos formados por las intersecciones de las calles de las ciudades americanas. Por esa razón, Hegemann apelaba a un muy amplio repertorio de diseños urbanos renacentistas, clásicos y barrocos europeos, astutamente intercalados con ilustraciones de ejemplos norteamericanos, para explicar cómo las esquinas podían recortarse de forma rectangular o en cuadrantes o bien enfatizarse sobre las aceras mediante la agrupación armoniosa de edificios, torres e, incluso, de forma más eficaz a través de zonas mantenidas a baja altura. Todos esos mecanismos perseguían el mismo objetivo de configurar, distribuir, jerarquizar, modelar, es decir, de conferir una forma [*gestalten*] al espacio de la ciudad.

Intrínsecamente relacionada con este problema de orden compositivo, existía, sin embargo, otra serie de razones por la cual Hegemann estaba profundamente interesado en el sistema de la grilla. El modo recto e interminable según el cual las calles de las ciudades americanas avanzaban sobre el amplio y vacante *hinterland* urbano representaba, en combinación con el sistema impositivo de la propiedad inmobiliaria estadounidense, una ventaja inestimable:

“la característica esencial del sistema [impositivo] americano es que pretende tasar el suelo no edificado en la ciudad o en sus proximidades por su valor potencial como suelo edificable y lo grava de una forma que hace mucho más difícil en América que en la mayor parte de Europa, especialmente en Alemania antes de la guerra, mantener grandes extensiones de suelo fuera del mercado con fines especulativos durante un tiempo considerable. Como resultado, se abren constantemente nuevos terrenos y se sientan las bases esenciales para la creación de amplias urbanizaciones. Pocos estadounidenses parecen apreciar plenamente estos importantes hechos.”⁶¹

⁶⁰ Werner Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius* op. cit., p. 18.

⁶¹ Werner Hegemann y Elbert Peets, *ibidem.*, p. 251.

A causa de su participación directa en las iniciativas vinculadas a la expansión metropolitana de Berlín en torno a 1910, Hegemann conocía bien las grandes complicaciones e impedimentos político-administrativos con las que había que lidiar al momento de abordar el fenómeno del crecimiento de las ciudades industriales y el problema de la vivienda de los sectores populares en Europa. En cambio:

“el arquitecto urbanista [en Estados Unidos] se encuentra libre de las desventajas relacionadas con la construcción en un distrito ya desarrollado. [...]. La fealdad y el hacinamiento se han convertido prácticamente en la norma para albergar a las grandes poblaciones reunidas en las ciudades industriales desde principios del siglo XIX. [...] Por el contrario, las casas baratas se prestan más fácilmente a un diseño armónico, a la uniformidad de materiales y colores, a la agrupación de casas individuales y en hilera, y a las repeticiones rítmicas efectivas.”⁶²

El despliegue recto y simétrico de los vectores de la grilla americana representaba una oportunidad para elaborar un modelo de expansión suburbana horizontal basado en el desarrollo de la casa unifamiliar que contrastaba fuertemente no sólo con las condiciones habitacionales de las clases populares en las grandes ciudades industriales de Europa, sino, también, con los modelos vanguardistas que procuraban remediar esos problemas a partir de concentrar a la población en edificios de altura como el *Plan Voisin* de Le Corbusier en 1925 o la *Hochhausstadt* de Ludwig Hilberseimer en 1924. Para ilustrar cómo ese desarrollo suburbano horizontal alternativo podía llevarse concretamente a cabo según el criterio coreográfico sitteano fundado en la importancia de la empatía y el movimiento, Hegemann recopiló a lo largo de treinta y cinco páginas, decenas de ejemplos pertenecientes a épocas y lugares tan diversos como Mannheim, Indianapolis, Oranienbuam, Savannah (Georgia), Erlangen, Reading, Philadelphia, entre muchas otras. Distintos aspectos de todas esas ciudades eran presentados en el sexto capítulo titulado “planos de ciudad como diseños unificados” [*city plan as unified designs*], bajo los subtítulos de “variaciones de la grilla” [*gridiron variation*] y “subdivisión de la tierra y grupos residenciales” [*Land subdivision and residence groups*]. Si bien una pequeña minoría de los casos no se correspondían estrictamente con una forma cuadrículada de loteo y de diseño simétrico, todos

⁶² Werner Hegemann y Elbert Peets, *ibidem.*, p. 251. El subrayado no es del original.

estaban de una u otra forma relacionados con la articulación rítmica y compositiva de pequeñas y económicas unidades habitacionales suburbanas.

La decisión metodológica de presentar una amplia serie de casos correspondientes a distintos lugares y épocas históricas se fundaba en el poder explicativo que la comparación visual podía llegar suscitar en el lector, sin la necesidad de apelar a ningún tipo de lógica histórica lineal. Hegemann definió esa estrategia, profundamente inspirada en el procedimiento original sitteano de rastrear transhistóricamente en los ejemplos analizados del pasado una clave artística universal presente en todos los 'buenos' diseños urbanos, a través de la figura del tesoro.⁶³ Esta idea que evoca un modelo clásico de representación y descripción de distintos conceptos exhaustiva y temáticamente clasificados no era sólo un pilar fundamental que organizaba todo el contenido erudito del *American Vitruvius*, sino, además, un criterio metodológico muy característico de la forma sitteana en la que Hegemann procedía con información amplia y heterogénea a la hora de curar sus exposiciones y preparar sus conferencias sobre urbanismo.

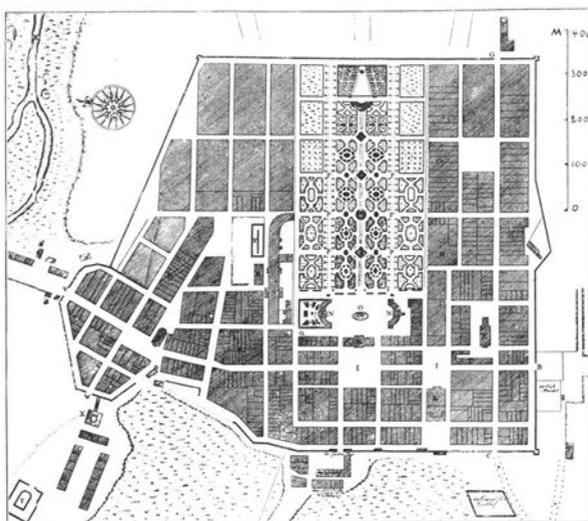


Fig. 3: Plano de Erlangen (1740). Fte: *American Vitruvius*

⁶³ Cfr. Hegemann, W. y Peets, E., *American Vitruvius...*, op. cit., cfr. pp. xxv y xxvi.



Fig. 4: Plano Reading (1746). Fte.: American Vitruvius

El capítulo abocado al problema de la expansión urbana culminaba nada más y nada menos que con dos de los proyectos que Hegemann mismo había diseñado junto a Peets para las ciudades de Milwaukee (*Washington Highlands*) y Pennsylvania (*Wyomissing Park*). A través de ellos, se procuraba demostrar cómo el sitio “plano y monótono” de la grilla preexistente podía dinamizarse a través de distintos recursos compositivos.⁶⁴

⁶⁴ El proyecto fue reproducido en una publicación alemana posterior con esa particular adjetivación de la grilla en Werner Hegemann, *Amerikanische Architektur & Städtebau. Ein Überblick über den heutigen Stand der amerikanischen Baukunst in ihrer Beziehung zum Städtebau*, Wasmuth, Berlin, 1925/26, p. 127.

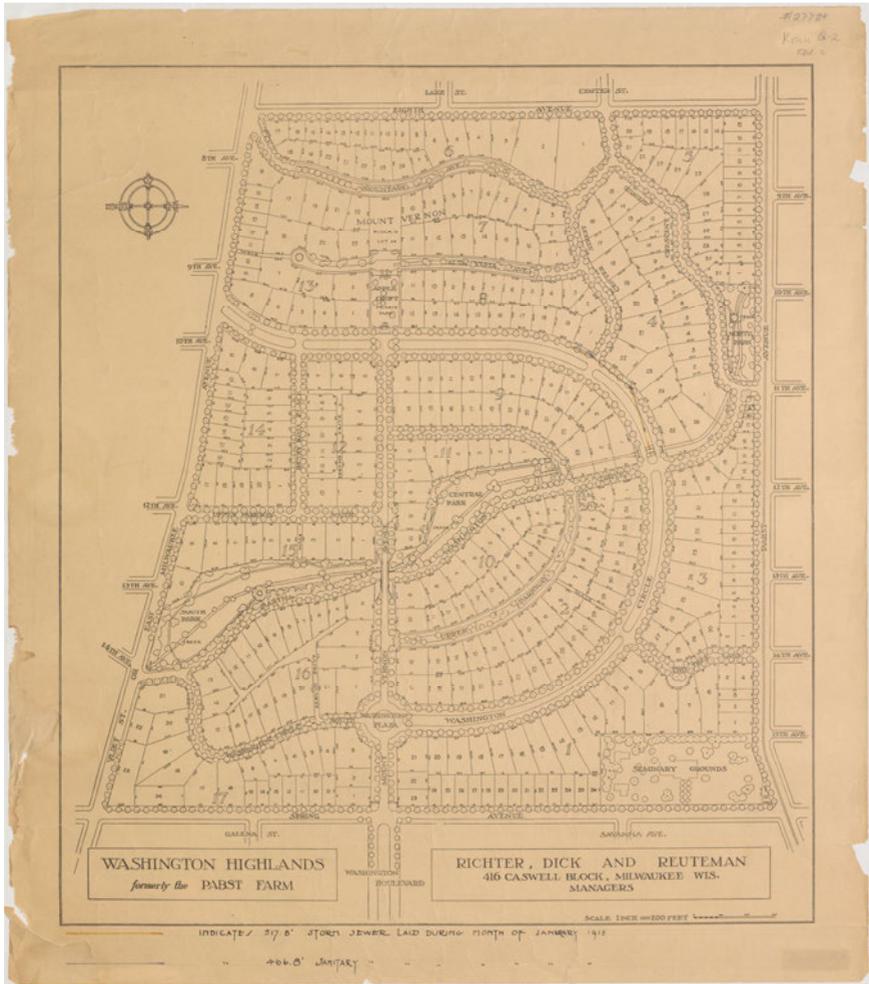


Fig. 5: Plano de la subdivisión diseñada por Hegemann y Peets en Washington Highlands. Fte.: digital collection Cornell University

En la original mirada sobre la cultura urbana estadounidense que Hegemann había logrado construir a lo largo de nueve años y condensar en la edición del *American Vitruvius*, los mecanismos técnicos y socioeconómicos relacionados con el

crecimiento de las ciudades no representaban un aspecto desconectado de los recursos estéticos mediante los cuales ellas podían embellecerse. Ambas dimensiones estaban articuladas, del mismo modo que para Sitte, sobre la base de un paradigma de percepción empática y visual de las formas y el espacio de las ciudades. En el marco de su segunda experiencia en Estados Unidos, Hegemann aprendió no sólo a entender los desafíos específicos que las jóvenes ciudades del continente americano debían enfrentar en su proceso de modernización histórica, sino, además, a encontrar el registro y las estrategias discursivas más apropiadas que como experto visitante debía emplear para dirigirse a la incipiente comunidad de profesionales locales involucrados en dicho proceso. Uno de los recursos más notables dentro de ese repertorio fue la manera en que la selectiva traducción de la obra de Sitte sirvió para nutrir ese campo disciplinar en formación, enseñándole a sus protagonistas que la forma de enfrentar los desafíos de la modernización era aprendiendo a ver con otros ojos aquellos rasgos propios y a menudo tan criticados, como la grilla, y no mediante la copia e importación indiscriminada de modelos extranjeros. A una estrategia similar volvería a apelar, casi diez años después, en el marco de su visita a la Argentina en 1931.

1.3 Werner Hegemann en Argentina (1931)

En 1922, Hegemann retornó a una Berlín socialdemócrata en la cual los problemas de la expansión metropolitana y la acuciante necesidad de vivienda social tenían una importancia central: si entre 1919 y 1924 se habían construido cuatro mil viviendas por año, entre 1924 y 1931 se edificaron, en cambio, un total de ciento sesenta mil departamentos, dos tercios de los cuales fueron financiados públicamente.⁶⁵ De este modo y bajo el auspicio del consejero municipal de urbanismo [*Stadtbaurat*] Martin Wagner y algunas célebres figuras como Hans Scharoung, Otto Bartning, Walter Gropius y Bruno Taut, llevaron a cabo diversos de proyectos de vivienda colectiva en la capital alemana que marcarían un hito fundacional en la historia de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX.⁶⁶ Antes de volver a cruzar el Atlántico rumbo a Argentina en 1931, Hegemann se involucró profundamente en el clásico debate de Weimar

⁶⁵ Andreas Ludwig y Gernot Scaulinski, *Metropole Berlin. Traum und Realität 1920–2020*, Berliner Landeszentrale für politische Bildung, Berlin, 2020. p. 54.

⁶⁶ Manfredo Tafuri, "Sozialpolitik y ciudad en la Alemania de Weimar" en Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984 [1971], pp. 237–392.

acerca de la vivienda. El modo perjudicial en que desde el comienzo de la era Guillermina en 1890 la burocracia prusiana había privado a las clases más desposeídas del acceso a las tierras suburbanas de Berlín, condenándolas a vivir hacinadas en las pequeñas habitaciones sin luz ni aire fresco de los popularmente denominados cuarteles de alquiler [*Mietkasernen*], estuvo en el centro de sus preocupaciones sobre la expansión de la metrópolis y llegó a transformarse en el tópico central de la famosa obra que editaría en 1930 bajo el título *La Berlín de piedra*.⁶⁷

Esa importancia que él había conquistado en tanto figura protagónica de la cultura urbana de la República de Weimar ha condicionado sensiblemente la recepción historiográfica de su presencia en Argentina, eclipsando la importancia de las experiencias previas en Estados Unidos que habían sido plasmadas en el *American Vitruvius*. Del mismo modo, esa perspectiva tiende a olvidar que la visita de Hegemann en 1931 formó, en realidad, parte de un viaje profesional más largo y con distintas estaciones previas en Francia, España, Lisboa y Uruguay.⁶⁸ A continuación se repasarán algunos de los principales hitos de esa perspectiva tradicional que ha enfatizado la dimensión reformista y técnica de su desempeño como experto abocado exclusivamente a propagar una serie de mecanismos de planificación legal y administrativa para controlar el crecimiento de las ciudades. Sobre esa base, se intentará demostrar luego que, si las ideas de Hegemann contribuyeron a la modernización del campo disciplinar del urbanismo en Argentina, eso fue posible porque existieron, además de las herramientas técnicas desarrolladas en sus conferencias, otros canales de recepción histórica de su obra vinculada a la experiencia en Estados Unidos y a la forma empática y visual de concebir y diseñar el espacio urbano, que han pasado desapercibidos.

Los primeros estudios sobre la estadía financiada por la asociación cultural Amigos de la Ciudad y el gobierno municipal de Buenos Aires han identificado en el plan regulador y el reglamento edilicio, los dos elementos técnicos más importantes de su contribución al desarrollo de un incipiente campo disciplinar local: mientras que el primero garantizaba la renta del suelo en forma ordenada sobre el territorio, el segundo perseguía el objetivo de impedir concentraciones de la propiedad que

⁶⁷ Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. 1930, Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*, Gustav Kiepenhauer, 1930.

⁶⁸ Joaquín Medina-Warzburg, "Primeras escalas: bagajes, descubrimientos y anticipaciones" contribución inédita, presentada en *Dialécticas urbanas. Werner Hegemann y el urbanismo entre Europa y América. II Encuentro Internacional de la Cátedra Walter Gropius*, celebrado el 4 y 5 de septiembre de 2014 en la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

pudieran provocar distorsiones en el mercado edilicio perjudiciales como, por ejemplo, el aumento de los alquileres.⁶⁹ Este tipo de mecanismos legales y administrativos que podían utilizarse para controlar el crecimiento de la ciudad y el interés especulativo fueron, en efecto, el tema central en torno al cual estuvieron organizadas las conferencias que dictó en Buenos Aires, Rosario y Mar del Plata entre finales de septiembre y diciembre de 1931.⁷⁰

Curiosamente, sin embargo, los aspectos compositivos sitteanos que tanta preponderancia habían asumido en el *American Vitruvius* se manifiestan postergados en esta serie de disertaciones en las cuales, a través de cálculos y cifras, el experto procuraba llamar la atención acerca de la irracionalidad de un código edilicio que permitiría el crecimiento de la población urbana de la región metropolitana de la capital hasta ciento sesenta y cinco millones de habitantes. Para tornar más evidente la gravedad de la situación y la necesidad acuciante de intervenir con los mecanismos técnicos mencionados, el experto encargó a Jorge Kálnay la confección de una maqueta que ilustrara la distópica evolución de una manzana porteña.

⁶⁹ Jorge Francisco Liernur, “Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kálnay” en Anahí Ballent y Jorge Francisco Liernur (Comp.), *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. FCE, Buenos Aires, 2014 [ed. orig. 1987], p. 401.

⁷⁰ Werner Hegemann, “La vivienda barata en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo”, (conferencia dictada el 2 de octubre de 1931), *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, tomo XVII, Buenos Aires, 1932, pp. 277 a 289. La conferencia publicada fue dictada el 2 de octubre de 1931. Se pronunciaron en Buenos Aires otros nueve discursos, cuyo registro personal por parte del autor se encuentra, aparentemente, bajo custodia de Crasemann Collins; “Mar del Plata. El balneario y el urbanismo moderno”, Ed. Comisión pro-Mar del Plata, Buenos Aires, 1931. Conferencia pronunciada el 11 de noviembre de 1931 en el Teatro Odeón de Mar del Plata; “Problemas urbanos de Rosario”, Ed. Ángel González Theyler, Rosario, 1931.

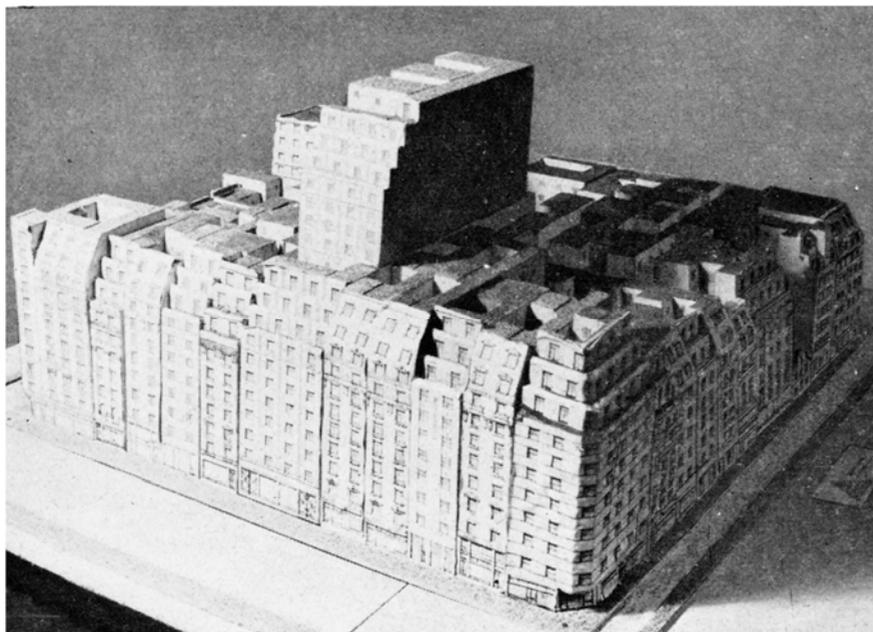


Fig. 6: Jorge Kálnay, modelo de las consecuencias negativas para la edificación de una manzana, de acuerdo con las calculaciones permitidas por el código edilicio en 1931. Fte: Werner Hegemann, "Als deutscher Städtebauer in Südamerika II" en Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, n° 5, Jahrgang 1932

Una de las principales razones por las cuales Hegemann priorizó durante su visita a Argentina la aplicación de mecanismos jurídicos, legales y administrativos, en detrimento de aspectos estéticos y compositivos está relacionada con el hecho de que su anfitrión haya sido precisamente un ingeniero que en gran medida ya disponía de un programa muy definido para llevar a cabo la modernización del campo disciplinar local. Carlos María Della Paolera fue, en efecto, el primer argentino diplomado como urbanista en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París, posteriormente a cargo del Servicio Técnico de Estudios Urbanos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y contratado en 1929 para la realización del Expediente Urbano y un Plan Regulador para Rosario. Sobre todo, en esa ciudad, se notó que la presencia de Hegemann estaba fuertemente orientada a legitimar los planes previos que Della

Paolera y el ingeniero Adolfo Farengo habían pergeñado para reconfigurar el trazado de las líneas ferroviarias que obstaculizaban el crecimiento urbano.⁷¹

Sin embargo, es importante entender que el blanco de la crítica explícita al modelo de expansión urbana de las ciudades argentinas eran las condiciones económicas y legales que permitían su desarrollo desenfrenado y no la estructura formal del damero en sí. En ese sentido, se ha llamado la atención acerca de cómo Hegemann reivindicó la grilla como un elemento que había posibilitado un crecimiento relativamente ordenado y regular de los suburbios, basado en el tipo de propiedad inmobiliaria unifamiliar por el cual había vehementemente abogado primero en el *American Vitruvius* y luego en *La Berlín de piedra*.⁷² La ponderación de ese tipo de casas populares bajas con patios y huertas que, gracias a la cría de animales y el cultivo de verduras, permitía cierto grado de subsistencia reviste un valor especial en el contexto de los debates acerca de la expansión urbana durante las décadas del veinte y del treinta en Argentina.



Fig. 7: Fotografías de casas suburbanas tomadas y publicadas por Hegemann en Was-muths Monatshefte für Baukunst, pp. 249–250, 1932

⁷¹ Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit., pp. 54 y ss.

⁷² Adrián Gorelik, *La grilla y el parque ...*, op. cit., pp. 355 y ss.



*Fig. 8: Fotografías de casas suburbanas tomadas y publicadas por Hegemann en Was-
muths Monatshefte für Baukunst, pp. 249–250, 1932*

Por un lado, porque las características de ese concepto de vivienda, así como del loteo que la posibilitaba difería de los proyectos de grandes conjuntos residenciales inspirados en la “Viena Roja” e impulsados por el partido socialista local como, por ejemplo, la cooperativa del Hogar Obrero.⁷³ Por otro lado, la apuesta de Hegemann a un desarrollo de los barrios cuadriculados en la periferia contrasta diametralmente con las proyectos que sólo dos años antes arrojara como saldo la visita al país de otro gran experto de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX. Bajo el lema de *resserres les villes*, Le Corbusier había planteado la necesidad de definir los límites suburbanos con precisión y reconcentrar el crecimiento de la ciudad sobre su núcleo histórico tradicional, sintonizando agudamente con las aspiraciones de la elite liberal que había organizado y financiado su visita.⁷⁴ En ese contexto, uno de los rasgos más

⁷³ Anahí Ballent, “Socialismo, vivienda y ciudad. La cooperativa el Hogar Obrero” en *La casa y la multitud ...*, op. cit., pp. 237–284.

⁷⁴ La visita de Le Corbusier y la importancia que sus ideas tuvieron para el posterior desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina han sido analizadas en Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en*

significativos de su plan era la *cités d'affaires*, nada más y nada menos que un conjunto de doce rascacielos cruciformes proyectados sobre una plataforma construida sobre el Río de la Plata.

STÄDTEBAU

BEGRÜNDET 1904 VON CAMILLO SITTE / HERAUSGEBER: WERNER HEGEMANN / XXVII. JAHRGANG

ALS STÄDTEBAUER IN SÜDAMERIKA. II.
VON WERNER HEGEMANN

Der Schluß des ersten Aufsatzes über Buenos Aires im Märzheft versuche, die Bonaventura darüber zu trösten, daß die meist gründlich verhassten Weltstädte (Abb. 7 und 8) eigentlich nur durch Erdbeben, riesenhafte Feuerbrände oder beinahe (wie in Berlin seit 1918) durch eine kleine Revolution von den größten baulichen Sünden ihrer Vergangenheit geheilt werden können. Dieser Trost konnte den Bonaventura kaum mehr brutal erschellen, nachdem ihnen schon vorher Le Corbusier mit seinen Sättelungsanschlägen für Buenos Aires die höchste städtebauliche Gewaltansicht empfohlen hatte.

Le Corbusier war ein Jahr vor mir zu Vorträgen über Architektur und Stadtbaukunst nach Buenos Aires eingeladen worden. Die Argentinier haben sich nicht ohne Grund geäußert, daß Le Corbusier schon bei der ersten Ankunft in Buenos Aires einen gebrauchsfähigen Plan (Abb. 1) für die Neugestaltung ihrer Stadt fertig im Koffer gehabt habe. Ich nahm dann jede Gelegenheit wahr, um Le Corbusier gegen diese argentinischen Spötter zu verwehren. Ich mache sie darauf aufmerksam, daß Le Corbusiers Schockhaftigkeit kein Beweis für französische Geringschätzung der besonderen Schwierigkeiten des argentinischen Städtebaus, sondern im Gegenteil ein Beweis größter Hochachtung für die argentinische Hauptstadt darstellt. Le Corbusier hatte augenscheinlich schon im voraus große Ähnlichkeit zwischen den städtebaulichen Verhältnissen von Buenos Aires und von Paris entdeckt. Jedenfalls ist Le Corbusiers Plan für die Neugestaltung von Buenos Aires sehr ähnlich dem Plan, den er für die Neugestaltung von Paris gemacht hat (Abb. 4).

Paris wird von vielen, die es nicht kennen, als eine unberührte gut geplante Stadt gepriesen. Und Buenos Aires wird von vielen, die es kennen und die es nicht kennen, als eine unberührte schlecht geplante Stadt gescholten. Le Corbusier empfahl, in Paris möglichst große Stadtplätze wiederzuerstellen und über den Ruinen genau dieselben schlechten hochreinen nichtiggeschossigen Wolkenkratzer auf kreuzförmigen Grundrissen zu bauen, die er dann auch für Buenos Aires vorschlug. Ein Unerschrockener ergab sich höchstens daraus, daß Le Corbusier in den alten Quartieren von Buenos Aires vorläufig noch auf das Abreißen der vorhandenen Bauten verzichten wollte, so sehr sie auch abschreckend sind (Abb. 2). Statt dessen wollte die neuen Wolkenkratzer auf eine Betonplattform über den Fluß gestellt werden, was technisch sehr wohl möglich wäre.

Ich habe es für unwahrscheinlich, daß man jemals ganz so radikal zu Werke gehen wird, wie Le Corbusier es empfiehlt. Ich habe noch nicht nachgewiesen (vgl. „Städtebau“ 1927, Heft 3, S. 69–74), wie unannehmlich und wirtschaftlich unbrauchbar Le Corbusiers Wolkenkratzer-Romanzette, von der er in Buenos Aires sprach. „In den meisten städtischen Relationen von Wolkenkratzern behaupte ich 1000 Menschen je Hektar und nicht nur 400, wie sie nach Eeren Statistiken im Zentrum von Buenos Aires zu finden sind. Was für eine Annahme! Was für ein Geschick! Wieviele Millionen kann das Wunder der modernen Technik schaffen!“ In der Tat „publizistische Arbeit!“ (vgl. Abb. 1).

Le Corbusier hat Schule gemacht. Immerhin enthält der umfassende und weitreichende Vorentwurf für den Bebauungsplan von Montevideo den eines Gruppe städtischer europäischer Architekten unter der Leitung Professor Cavosso (von der Technischen Hochschule in Montevideo

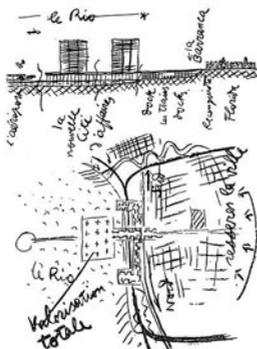


ABB. 1. LINKS BUENOS AIRES. VORSCHLAG LE CORBUSIERS (veröffentlicht in seiner Brosch. „Précisions“). Darunter verkleinert Abbild. vgl. Abb. 7 (Hauptentwurf: Platte und Kreuzquadrat) auf eine Plattform vorgelegt worden, die von der Baranca, dem alten alten Flußarm, sich weit über den Plata-Fluß erstreckt. Unter dieser Plattform ein alter Damm und Eisenbahnbrücke (Ponte Baranca). Auf der Plattform sollen die neuen Wolkenkratzer stehen (für nun volle Höhe des alten mit vergrößerten Flußarmen, vgl. Abb. 2). Die aus Le Corbusiers Entwürfen für Paris (Abb. 2) bekannt sind



ABB. 2. PARIS. LE CORBUSIERS VORSCHLAG, DIE ALTSTADT ABZUREISSEN UND DURCH FREISTEHENDE 19-GESCHOSSIGE WOLKENKRATZER ZU ERSETZEN (nach der Monatsheft „STÄDTEBAU“, Jah. 1927)

Fig. 9: Le Corbusier, *proyecto para Buenos Aires en Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès et Cie, Paris, 1930, p. 193; Werner Hegemann, "Als deutscher Städtebauer in Südamerika II" en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, n° 27, 1932 p. 193

Argentina (1924–1965), Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008. Sobre el muy interesante rol desempeñado por el paisaje en los proyectos de Le Corbusier para Buenos Aires, cfr. Ana María Rigotti, "Le Corbusier's plan for Buenos Aires. Useful explanations on the birth of the cities" en *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 40, 2016, pp. 121–130.

Por supuesto que Hegemann estaba perfectamente al tanto de los planes de su predecesor en Buenos Aires, con quien ya había tenido un intercambio epistolar crítico en 1922 acerca de su proyecto *Ville Contemporaine*, el cual prosiguió en fuertes desacreditaciones que el primero publicó en *Der Städtebau* o acerca del uso general de los rascacielos por parte del segundo.⁷⁵ Aquí es importante, una vez más, llamar la atención acerca de la sutil habilidad con la que Hegemann procedía frente a las audiencias locales en su calidad de experto visitante y que contrastaba sensiblemente con la prepotencia arrogante de otros invitados como Le Corbusier o Bouvard, de quienes se presume que sus proyectos para Buenos Aires eran meras adaptaciones de ideas previamente concebidas para otros contextos.⁷⁶ Hegemann, en cambio, de un modo similar aunque mucho más acotado que en Estados Unidos, recorrió también en Argentina intensivamente los distintos barrios de las ciudades que visitó, entrevistó vecinos, actores políticos, profesionales y tomó fotografías que utilizaría a la hora de elaborar sus disertaciones y posteriores publicaciones editadas de regreso en Alemania, revisadas en el último apartado de este capítulo.

A pesar de esas semejanzas, la ponderación de una expansión suburbana horizontal, basada en viviendas pequeñas y unifamiliares dispuestas a lo largo de las calles rectas de la grilla, no estuvo en Argentina vinculada a aquellos criterios rítmicos tan enfatizados en el *American Vitruvius*. Por esa razón, entre otras, la figura de Hegemann ha quedado asociada al proceso de estabilización del cuerpo doctrinario y metodológico del urbanismo ‘científico’ protagonizado por Della Paolera, el cual procuraba, entre otras cosas, emanciparse de los principios artísticos y compositivos de Sitte. Existieron, no obstante, otras experiencias centrales dentro de ese mismo proceso que estuvieron vinculadas al modo empático y visual en que Hegemann concebía y analizaba el espacio de las ciudades. Señalar esa relación de sentido puede contribuir a una representación más compleja de la profesionalización del urbanismo, en la que ciencia y arte no sean dimensiones antagónicas, ni mutuamente excluyentes.

⁷⁵ Werner Hegemann, “Kritik des Großstadt-Sanierungs-Planes Le Corbusiers” en *Der Städtebau*, n° 22, 1927, pp. 69-74; Christianne Crasemann Collins, “Hegemann and Peets: Cartographers of an Imaginary Atlas” en *American Vitruvius ...*, op. cit., p. xix; Werner Oechslin, “Between America and Germany ...”, op. cit., p. 291.

⁷⁶ Jorge Daniel Tartarini, “El Plan Bouvard para Buenos Aires (1907-1911). Algunos antecedentes” en *Anales del Instituto de Arte Americano*, núm. 27-28, Buenos Aires, FADU-UBA, 1992.

1.3.1 El Plan Noel (1923–1925)

Una de las recepciones más tempranas y significativas del *American Vitruvius* en Argentina se produjo incluso ocho años antes de la visita del primero en el contexto de la elaboración del *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*. A cargo de una Comisión Estética Edilicia (CEE) constituida *ad hoc* por el intendente Carlos M. Noel en 1923, esta soberbia obra de 428 páginas se destaca por ser la primera perspectiva integral sobre los problemas y desafíos de Buenos Aires como una entidad metropolitana. Más concretamente, esto significa que en su contexto histórico específico la originalidad de la iniciativa de Noel estribó en saber identificar y procurar abordar la nueva realidad que representaban los barrios suburbanos frente a otros posicionamientos más conservadores del período que apostaban a la concentración y densificación para recomponer el marco urbano tradicional.⁷⁷ De ese modo, el *Proyecto orgánico* introducía un elemento inédito en Argentina como la memoria: textos descriptivos e ilustraciones en gran formato, pero también una muy amplia cantidad de información ‘objetiva’ plasmada en diagramas, índices, gráficos y estadísticas acerca de distintos factores como población, actividades económicas, tráfico, valores del mercado y factores geográficos procuraban orientar determinadas operaciones proyectuales que tenían un carácter tan técnico, como estético.⁷⁸ Precisamente esa ambición de sintetizar las distintas visiones sobre la ciudad de ingenieros, higienistas, científicos y artistas explica el interés de Noel en el trabajo de Hegemann y Peets, que se había publicado sólo un año antes de que se asignara el proyecto a la Comisión de Noel y aparecía, de hecho, en la lista de la bibliografía especializada como el más reciente de los estudios citados.⁷⁹

Si el *American Vitruvius* había sido concebido como un manual para instruir a los arquitectos estadounidenses en los mecanismos de composición elementales del diseño urbano basado en la percepción empática visual del espacio y las formas, el mismo carácter eminentemente práctico de esas enseñanzas puede, en efecto,

⁷⁷ Adrián Gorelik, “La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925–1936” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, núm. 9, 1er– semestre de 1994, pp. 41–73.

⁷⁸ Ana María Rigotti, *Un faro cosmopolita. El Plan Noel 1922/1925*, Asociación de Amigos del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2019, p. 15.

⁷⁹ Comisión Estética Edilicia, *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*, Talleres Peuser, Buenos Aires, 1925, p. 68.

también detectarse en distintos momentos significativos de las reformas pergeñadas por el Plan Noel. Uno de ellos es el proyecto de ordenanza para la Plaza del Congreso, mediante el cual se procuraba acortar el aspecto alargado de la plaza a través de ensanchar las calles colindantes y configurar en la parte media un espacio ochavado más amplio, que funcionara como una plataforma de contemplación del parlamento que potenciara su espectacular apariencia. Se fijaba, además, una altura obligada para que los edificios adyacentes no sobrepasaran la cornisa del congreso. Directamente inspirada en la metodología sitteana, esta propuesta descansaba sobre cálculos y estipulaciones precisas de las distancias entre los distintos conjuntos de edificios, que aseguraban una percepción visual armoniosa –empática– del centro cívico legislativo.

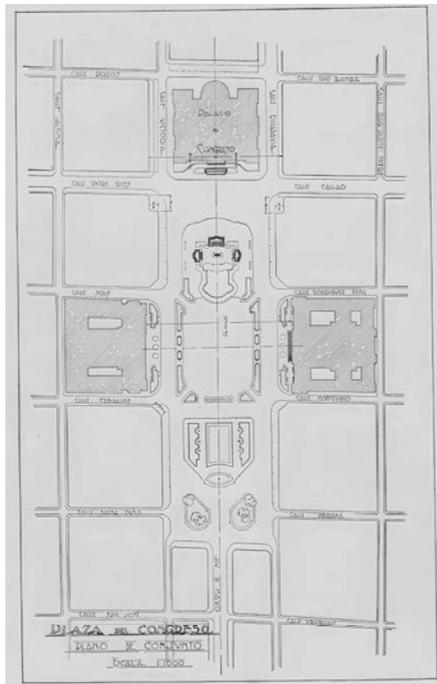


Fig. 10: Plaza del Congreso, diseño de planta. Fte.: Proyecto orgánico ...

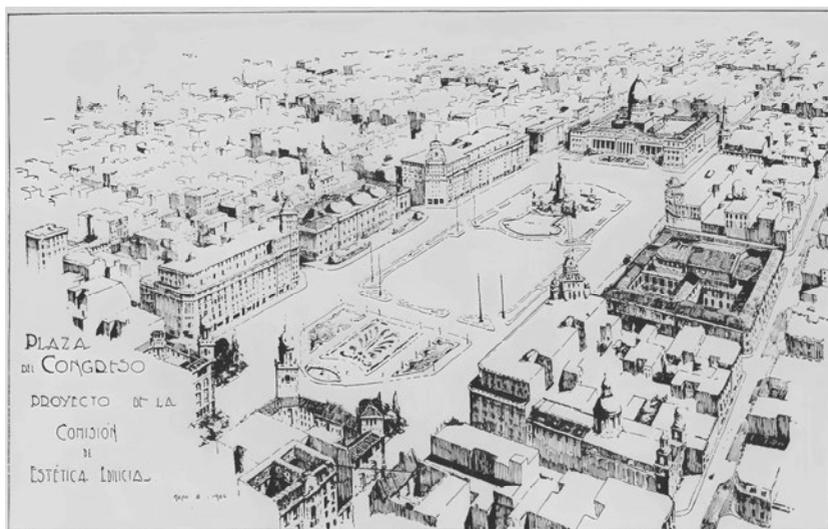


Fig. 11: Plaza del Congreso, plano de conjunto Fte.: Proyecto orgánico ...

Es importante entender que estos diseños no prefiguraban necesariamente su desarrollo preciso e inmediato, sino que servían, en cambio, como ejercicios de estilo para establecer una serie de directivas generales acerca de una imagen orientadora del aspecto que la ciudad debería asumir en el futuro.⁸⁰ La misma preocupación del *Proyecto* orgánico por dotar a los sitios históricos de la capital de un carácter monumental que enfatizara su valor simbólico, está presente también en las distintas remodelaciones imaginadas para la Plaza de Mayo. En ese caso, se destaca el diseño de dos rascacielos que no sólo articulan la apertura del centro cívico hacia el paisaje fluvial obstaculizado hasta ese momento por el Puerto Madero, sino, además, descuellan estratégicamente con respecto a la horizontalidad monótona del paisaje pampeano y el resto de las edificaciones bajas, rescatando una de las enseñanzas fundamentales del *American Vitruvius*:

“en la actualidad se están haciendo esfuerzos enérgicos para frenar esta monotonía mediante un uso hábil y suficientemente regulado de los rascacielos. [...]”

⁸⁰ Ana María Rigotti, *Un faro cosmopolita ...*, op. cit., p. 57.

La idea de la zonificación [zoning] representa el deseo de abandonar el individualismo salvaje que seguramente transformará cada manzana de la ciudad en una monstruosidad heterogénea".⁸¹

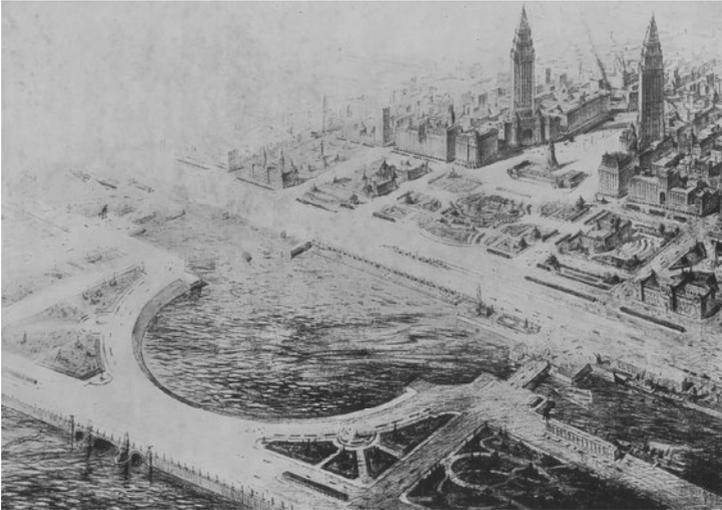


Fig. 12: Plaza de Mayo y perspectiva correspondiente al croquis n° 8.

Fte.: Proyecto orgánico ...

⁸¹ Werner Hegemann y Albert Peets, *American Vitruvius ...*, op. cit., p. 142.

Más adelante, cuando se analice el singular caso rosarino de recepción de estas ideas, se ampliará el problema de la erección ordenada y correcta de rascacielos como símbolos auténticos del repertorio formal americano que podía llevarse a cabo siempre y cuando se respetaran los criterios de un *zoning* que impidiera una evolución caótica de la construcción en altura como en Nueva York. Por lo pronto, importa reparar en que establecer una forma y jerarquía de cada una de las zonas de la ciudad particulares, sobre la base de considerar sus singularidades económicas, culturales y funcionales para poder recomponerlas en una totalidad urbana más compleja era una preocupación que tanto Hegemann, como Noel compartían por igual, pero que no debería conducir a malentendidos ni a sobre interpretaciones. El *American Vitruvius* no fue la fuente de inspiración absoluta y directa del *Proyecto orgánico*. Buenos Aires tenía una serie de características históricas y problemas urbanos específicos, que la CEE procuró abordar a través de tradiciones disciplinares muy diversas y no siempre coherentes entre sí, como la de Stüben en Alemania, la de los franceses Tony Garnier y Agache y el modelo inglés de la *Garden City*, entre muchos otros. No obstante, uno de los aspectos más notables de ese repertorio tan ecléctico es la manera en que la CEE lo concebía como una:

“[...] fusión [que] ha sido formalmente estudiada en Estados Unidos, para su aplicación de Chicago y Filadelfia –casos, por cierto, muy interesantes para nosotros, por cuanto tienen aquellas ciudades una cierta semejanza con la nuestra; baste recordar que la segunda de ellas fue establecida sobre la base del damero geométrico [...]. Este sistema defiende evidentemente la disposición ventajosa de la distribución y división de los lotes [...]”⁸²

La más valioso y conveniente que el *Proyecto Orgánico* supo encontrar en el manual de Hegemann fueron las pruebas fehacientes de que existían ciudades estadounidenses y europeas que se habían expandido sin poner necesariamente en cuestión la estructura de la grilla. Si bien esto ya ha sido señalado hace tiempo, es conveniente subrayar que ese préstamo de ideas y referencias norteamericanas vía el *American Vitruvius* tenía menos que ver con la experiencia histórica de la *City Beautiful*, que con los encomiables esfuerzos que Hegemann y Peets habían hecho para corregir muchos de

⁸² *Ibid*, pp. 58–59.

sus vicios.⁸³ Como ha sido desarrollado más arriba, fue a través de la selectiva traducción de los principios compositivos sitteanos basados en la percepción visual y empática, que se advertía a los profesionales norteamericanos de los errores relacionados con la importación indiscriminada de elementos extraños a las tradiciones constructivas autóctonas. Y el uso irreflexivo de las diagonales haussmanianas no había sido prioridad exclusiva de la *City Beautiful*, sino, también una idea calibrada y en parte aplicada a Buenos Aires, luego de la visita de Bouvard en 1907. Del mismo modo, entonces, en que el *American Vitruvius* había enseñado a los norteamericanos a encontrar un camino hacia la modernidad que no desatendiera el valor su tradición cultural propia, la misma obra también puso a disposición de los porteños un repertorio heterogéneo de herramientas clásicas de diseño urbano que permitía seguir mirando a Europa, pero desde una perspectiva americana y consciente de la especificidad de sus problemas concretos:

“declaramos, ante todo, que el partido por nosotros elegido, no corresponde en manera integral al concepto absolutamente científico del urbanismo moderno; sino más bien, a una fusión de los preconizados sistemas actualistas aplicados a las condiciones prácticas y naturales de Buenos Aires. [...] llamados a desarrollar un plan de carácter práctico y urgente [...] hemos sí, tenido en cuenta, [...] lo que concierne al lineamiento estructural de una urbe moderna, dentro de lo que se da en llamar ‘El arte cívico’ [...]: ‘el orden obtenido por la clasificación de las funciones de una ciudad, permite al urbanista dar a cada elemento el desarrollo real que merece y ellos son los encargados de construir el conjunto de un plan orgánico.’”⁸⁴

En el sentido entonces de un pragmatismo orientado a la solución realista de problemas urbanos concretos mediante los recursos más apropiados, es que la CEE había aprendido la principal lección hegemanniana. Dentro de ese proceso histórico de circulación de conocimiento que fue fundamental para la modernización disciplinar en Argentina, el *civic art* no era únicamente la porción central del título de la obra de Hegemann que la CEE citaba en su bibliografía, sino, además, una forma de concebir la planificación urbana basada en la percepción visual y empática que bajo los

⁸³ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque ...*, op. cit., pp. 325–328.

⁸⁴ Comisión Estética Edilicia, *Proyecto orgánico ...*, op. cit., pp. 59–60.

términos de una síntesis orgánica no reconocía una escisión entre el conocimiento técnico y el estético.

1.3.2 Jorge Kálnay y su tipología coreográfica para la grilla porteña

En la obra de Jorge Kálnay se comprueba que las ideas que Hegemann contribuyó a difundir en la Argentina trascendieron el reducido período que duró su visita en 1931 para devenir en un componente fundamental del proceso de modernización del urbanismo en ese país, sobre el cual se siguió reflexionando y trabajando durante varios años posteriores. Más arriba se ha mencionado que este arquitecto colaboró con el visitante a través de la confección de unos modelos que procuraban materializar las observaciones críticas y recomendaciones del experto con respecto al código de edificación vigente.

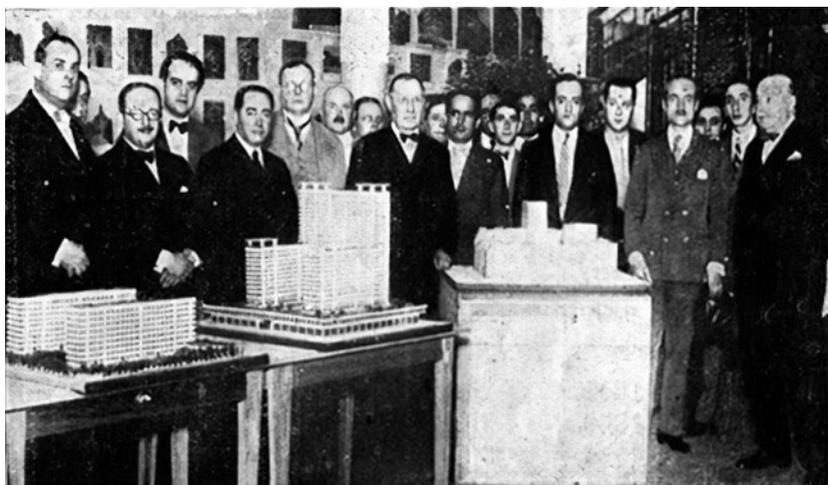


Fig. 13: Conferencia y exposición de Werner Hegemann en Rosario donde se aprecian las tres maquetas de Kálnay. Fte.: Problemas urbanos de Rosario ...

Esa experiencia fue, en realidad, el punto de partida de una singular investigación tipológica que Kálnay elaboró a lo largo de toda la década del treinta y es actualmente considerada, junto a los aportes de otros arquitectos locales del período como Alberto Prebisch, Antonio Vilar, Ernesto Vautier, Wladimiro Acosto Fermín Bereterbide, como una de las principales manifestaciones de la emergencia de la arquitectura moderna en Argentina.⁸⁵



Fig. 14: Jorge Kálnay, Juncal y Esmeralda (1934)

⁸⁵ "Jorge Kálnay" voz del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comps.), Tomo i/n, Ed. Clarín, Buenos Aires, 2004, pp. 37-38.



Fig. 15: Jorge Kálnay, Maison Garay (1936), Perú House, (1936): Fte: Albano García

Pero las enseñanzas de Hegemann habían contribuido a que incluso dentro del conjunto de formas arquitectónicas originales diseñadas por todos los miembros de ese grupo innovador, las de Kálnay fueran especiales. Por estar fundados en los preceptos del *zoning*, sus distintos diseños arquitectónicos no eran obras aisladas, sino partes distintas de un concepto integral de ciudad que tematizaba las variables problemáticas relacionadas con la expansión urbana sobre la estructura del damero, como la propiedad de la tierra y la especulación inmobiliaria.⁸⁶ De esa manera se ha señalado, que Kálnay se distancia de la concepción urbanística radicalizada y utópica de algunas figuras típicas de la vanguardia como Le Corbusier o Hilberseimer y procura, en cambio, del mismo modo realista y pragmático que Hegemann ordenar con sus edificios paulatinamente el crecimiento desenfrenado de la ciudad, transformando las características de la cuadrícula existente.

Ahora bien, ¿qué acontece con esa singular recepción de Hegemann si se la coloca bajo la perspectiva analítica de la visión y la empatía? Ante todo, llama la atención constatar que la experiencia del espacio empática representaba un componente

⁸⁶ Jorge Francisco Liernur, "Fragmentos de un debate tipológico ...", op. cit., p. 388.

central de la manera en que también Kálnay concebía la arquitectura, el urbanismo e incluso, como ya se ha visto en el caso de Schmarsow, toda su historia:

“¿habéis ya pensado que en la construcción de una casa, aun no tratándose de templos o monumentos, existe algo más que el simple proceso constructivo, más que la aplicación rutinaria de las reglas del arte? Cada construcción en el fondo plantea el eterno problema de la relación entre el hombre y el espacio. El factor principal del problema no es la construcción, es el hombre, y éste al acometer al encierro un reducido espacio dentro de los muros y techos del edificio, ha librado una de las batallas más rudas por la afirmación de su posición frente a la naturaleza, al espacio y frente al universo. Esta batalla sigue librándose a través de los siglos y milenios, y el flujo y reflujo de los grandes estilos históricos que acompañan el ascenso y descenso, el nacimiento y ocaso de culturas y civilizaciones, atestiguan esta lucha sin tregua.”⁸⁷

Esta observación es importante para entender que, al igual que en Hegemann y Sitte, el correcto diseño urbano no estaba fundado únicamente en la legalidad técnica de los cálculos abocados a reglamentar alturas y densidades edilicias que encauzaran el crecimiento urbano y el interés inmobiliario, sino, además, en un criterio estético y compositivo acerca del rol y el aspecto que las formas arquitectónicas debían asumir en el espacio:

“la conquista mayor de la arquitectura urbanista, se basa en el reconocimiento de que la belleza es función orgánica de la obra de arte y su medio ambiente. Una casa de campo que no se una con la naturaleza ‘que no eche raíces con ella’ no merece llamarse arquitectura, ni tampoco lo es la casa urbana, por decorada que sea su fachada, que no dignifique su medio ambiente, confundiendo con él. La arquitectura así interpretada ‘es urbanismo’ y el urbanismo es la verdadera arquitectura moderna, o ‘arte social’”.⁸⁸

⁸⁷ Jorge Kálnay, “Zoning y reglamento funcional” en *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo II, Buenos Aires, 1937, p. 95.

⁸⁸ Jorge Kálnay, *Ibidem*, p. 97.

Kálnay profundizó las observaciones originales de Hegemann y desarrolló un sistema de zonificación propio que dividía la ciudad cuadriculada en cinco categorías por el cual recibió el primer premio en la sección “Estudios y proyectos parciales referentes a espacios libres y verdes” del Primer Congreso Argentino de Urbanismo celebrado en 1935.⁸⁹

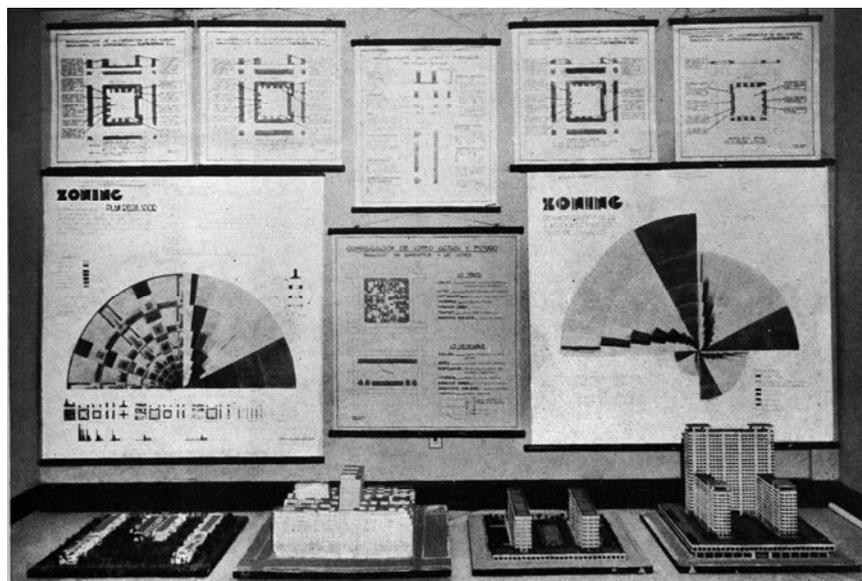


Fig. 16: Stand del Primer Congreso Argentino de Urbanismo correspondiente a Kálnay donde se aprecian láminas del estudio general de zonificación y las mismas maquetas que habían sido expuestas en las conferencias de Hegemann cuatro años antes. Fte: Primer Congreso...

Más allá de los cálculos y detalles técnicos específicos que habrían de regular la altura y densidad edilicia de cada zona, importa reparar en el énfasis puesto en el diseño de nuevos tipos de espacio dentro de cada célula de la grilla que el autor del proyecto se

⁸⁹ *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo III, Buenos Aires, 1938, p. 53. En el índice incluso figura el nombre de Hegemann como coautor del proyecto de zonificación, aunque la sección del concurso se denomine allí de otra manera: estudios y proyectos parciales referentes a centros culturales.

encargó de ilustrar ampliamente en distintas láminas explicativas. Ese afán demuestra la importancia que junto a los guarismos desempeñaban los mecanismos compositivos basados en la percepción visual y empática del juego de relaciones espaciales establecidas entre las formas volumétricas de la ciudad y el cuerpo del individuo que las percibía en movimiento.

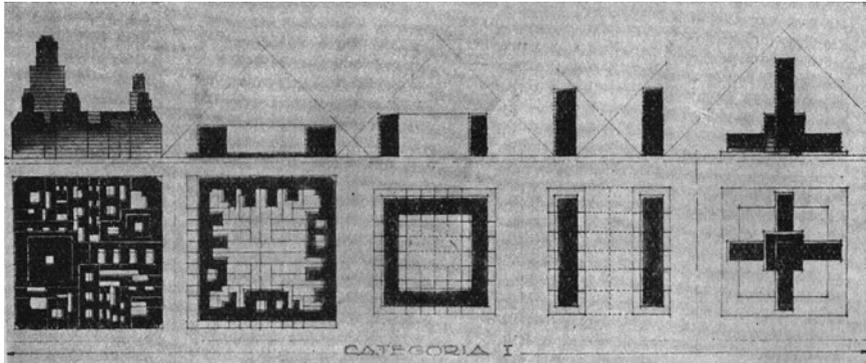


Fig. 17: Una de las cinco láminas que ilustra distintos tipos de edificación posible sobre la cuadrícula que oscilan de las formas más perniciosas (izquierda) hacia las más ideales (derecha). Fte.: Primer Congreso...

Muy similares recursos compositivos para sacar provecho de los contornos cuadrículados de la grilla americana habían sido previamente desarrollados en el *American Vitruvius*.

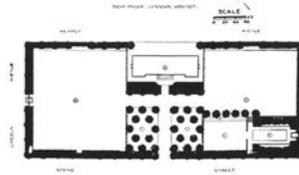


FIG. 928—OAKLAND, SEQUOIA SCHOOL
 A school playground designed by Oscar Praeger. A—School; B and D—Boys' and girls' playgrounds; C—Small children; E—Basketball; F—Garden.

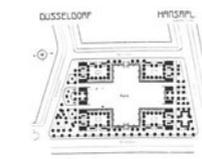
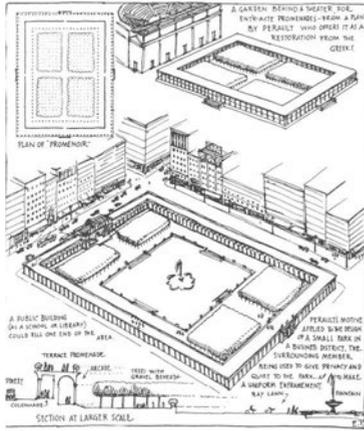
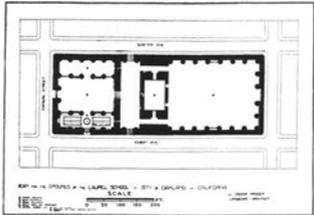


FIG. 303—DUSSELDORF, HANSA PLATZ
 Compare FIG. 301. This plan, dated 1919, is simpler and more necessarily suited than its predecessor.



FIG. 304—DUSSELDORF, BRUNSAUER PLATZ
 Compare FIG. 301. This design, made in 1918, also shows a slight change (play areas controlled by hedges).

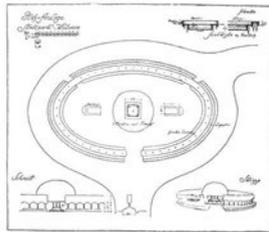


FIG. 305—DUSSELDORF, MICHAELPLATZ
 Designed (see note Fig. 301) by W. von Driemel here. This plan, made in 1912, is very simple and reminiscent of others.

Fig. 18: Diseños de plazas cuadradas y espacios abiertos en el American Vitruvius

Desde aquella perspectiva sitteana con la que Hegemann había procurado conferir un criterio coreográfico al desarrollo de las calles rectas norteamericanas, el emplazamiento de las obras de Kálnay, Juncal y Esmeralda, Maison Garay y Perú House, cobra un nuevo sentido. Esos tres casos, que podrían tranquilamente incluir como cuarto ejemplo también el edificio situado en Zavalia 2090 (Barrancas de Belgrano), fueron

todos edificados en aquel punto de articulación clave del sistema de la grilla representado por la intersección de sus vectores: la esquina de la manzana.



Fig. 19: Jorge Kálnay, Barrancas (1933)

Los mecanismos formales empleados por el arquitecto para resolver la tensión de ese momento clave del damero en que se manifiestan el escorzo y la tercera dimensión son, en efecto, muy diversos, pero no se circunscriben exclusivamente al caso de Juncal y Esmeralda como ha sido sugerido con anterioridad.⁹⁰ Si bien es cierto que esa obra se destaca por el efecto de continuidad que el tratamiento magistral de la fachada y la articulación en planta otorgan al desarrollo del edificio a cada uno de los lados, no se trata de la única tipología concebida en función de la estructura urbana cuadrículada que la contiene. Por el contrario, la ‘torre’ de Maison Garay y la ‘tira’ de Perú House también representan matrices formales que permitían un:

⁹⁰ Cfr. Jorge Francisco Liernur, “Fragmentos de un debate tipológico ...”, op. cit., pp. 389–392.

“juicioso tratamiento de las esquinas en las intersecciones de las calles como método para dar ritmo a una calle. Las esquinas pueden recortarse de forma rectangular o en cuadrantes o sacarse por encima de las aceras. Se pueden enfatizar por medio de torres o incluso de forma más eficaz por medio de zonas mantenidas a baja altura.”⁹¹

De este modo, la torre de Maison Garay representa no sólo uno de los primeros ‘edificios de perímetro libre’ que bajo una clara inspiración norteamericana fueron construidos en Buenos Aires estableciendo una clara distancia de retranqueo o *setback* con respecto a la línea de la calle, sino, además, como un rascacielo estratégicamente erigido para ejercer una función simbólicamente representativa sobre el ángulo recto del damero. Del mismo modo habría que interpretar la ubicación de *Perú house*. A pesar de su carácter alargado y de poca profundidad en planta hacia el corazón de la manzana que resulta de la comparación con los otros dos tipos, Kálnay consideraba que la “edificación en fajas bien orientadas [era] la solución ideal”⁹². Por esa razón y en sintonía con el cuarto ejemplo de la lámina expuesta en el congreso de 1935 e ilustrada anteriormente, *Perú house* se destaca como un ensayo prototípico sobre la terminación de la cuadra, mediante la cual podría conferírsele eventualmente una cadencia rítmica efectiva al desarrollo de la grilla en el futuro. Por último, importa llamar la atención acerca de cómo este mismo criterio coreográfico de composición repercutía sobre la edificación en el suburbio. Ya se ha mencionado más arriba el entusiasmo de Hegemann por el carácter regular y ordenado que la grilla de las ciudades americanas podía ayudar a imprimirle a un tipo de expansión de los barrios basado en la propiedad de casas unifamiliares con parcelas de cultivo. No parece arriesgado pensar que Kálnay diseñó las dos últimas categorías de su reglamento de zonificación inspirándose no sólo en la defensa explícita que el visitante hiciera al respecto durante sus conferencias en 1931, sino, además, en algunos diseños determinados que habían sido previamente expuestos en el *American Vitruvius*, donde las casitas articulaban rítmicamente el desarrollo de la cuadrícula en el espacio.

⁹¹ Werner Hegemann y Albert Peets, *American Vitruvius ...*, op. cit., pp. 166–167.

⁹² Jorge Kálnay, “Zoning y reglamento funcional”, op. cit., p. 106.

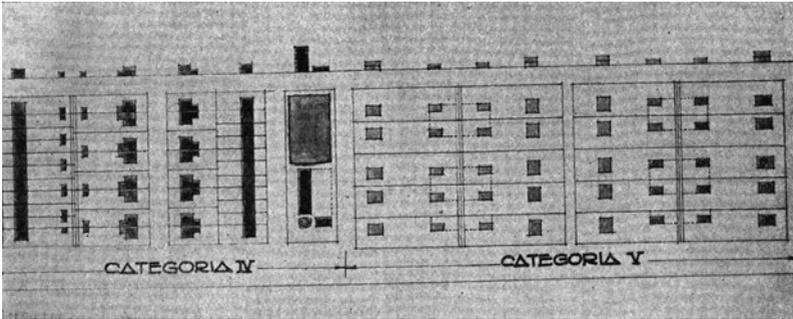


Fig. 20: Jorge Kálnay, edificación "suelta" en zonas para viviendas da familias y quintas. Fte.: Primer Congreso

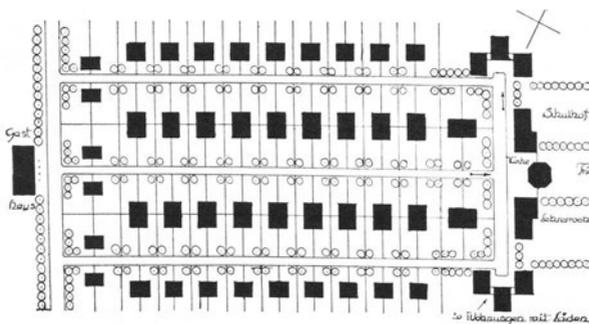
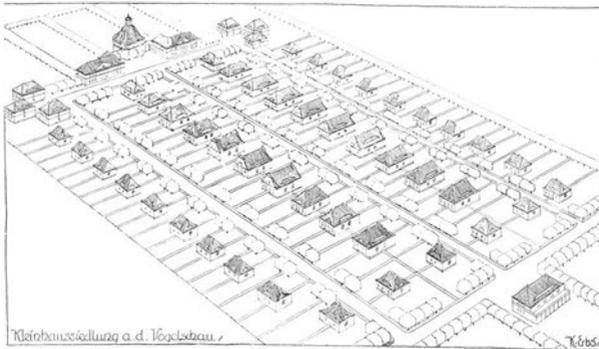


Fig. 21: Asentamiento en Silesia para casas de dos y cuatro familias. Fte.: America Vitruvius

1.3.3 Ángel Guido y el diseño de los centros cívicos en Rosario, Tucumán y Salta

Toda gran composición, en la historia, constituye una armoniosa sistematización plástica que constela un conjunto 'espacial' que rodea al espectador. No es el espectador quien gira alrededor del monumento, sino que es la espacialidad de éste la que cerca al observador mismo.

Ángel Guido, 1957.⁹³

En comparación con el resto de los casos hasta aquí analizados, el contacto entre Hegemann y Ángel Guido presenta una serie de características particulares. Las ideas e intelectuales centroeuropeos relacionados con la empatía habían desempeñado, previamente a la llegada del visitante a Rosario en 1931, un rol fundamental durante la formación y la fase más temprana de la producción del arquitecto local. En un contexto intelectual dominado fuertemente por el positivismo, muchas de esas ideas estéticas 'renovadoras' que habían llegado a Argentina a través del proyecto editorial *Revista de Occidente* fundado en 1923 por José Ortega y Gasset, fueron originalmente reutilizadas por Guido para elaborar una versión propia de un discurso modernista del arte y la arquitectura que supo plasmar en distintas obras editadas y construidas durante la década del veinte.⁹⁴

Como parte de un movimiento de renovación estética basado en una fusión de elementos europeos e indígenas y habitualmente denominado neocolonial, la singular perspectiva modernista de Guido se destacaba, no obstante, por su aspiración

⁹³ Ángel Guido, *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Club de Leones, Rosario, 1957, p. 24.

⁹⁴ Ángel Guido, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927; *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927. El autor de esta investigación ha analizado la recepción de la *Einführungstheorie* en la obra de Guido en Lucio Piccoli, "Ángel Guido y la *Einführungstheorie*: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio" en Alicia Megías (comp.), *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales, 1850-1950*, UNR Editora, Rosario, 2017, S. 59-85; "Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido", en Cuadernos de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 2017; "Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido" en *Separata*, n°23, año XVI, Rosario, diciembre 2018, pp. 77-111.

panamericana. Es decir, que frente a otras voces del neocolonial de tinte más conservador o nacionalista como, por ejemplo, la de Ricardo Rojas, la obra de Guido se caracterizó, en cambio, por una constante actitud abierta e inclusiva respecto a distintos componentes relacionados con la modernidad norteamericana. Por esa precisa razón, la ansiada llegada de Hegemann a Rosario representaba un doble motivo de entusiasmo. Ante los ojos del anfitrión, por un lado, el visitante era aquel personaje ilustre de la República de Weimar que además de encarnar las ideas estéticas ‘alemanas’ profesadas, le había también brindado argumentos para elaborar sus propias posturas críticas frente a las derivas más radicales de la vanguardia.⁹⁵ Por otro lado, la *expertise* en la cultura urbana norteamericana que Hegemann desplegó en sus conferencias inspiró a Guido hasta el punto de motivarlo a organizar rápidamente un viaje de estudios por Estados Unidos con financiamiento de una beca Guggenheim a fines de 1932, durante el cual tuvo la oportunidad de familiarizarse con muchas de las enseñanzas del *American Vitruvius* que resultarían centrales para el desarrollo de diversos proyectos propios en el futuro.

Por el rol desempeñado en el proceso de estabilización disciplinar y profesional del urbanismo en Argentina, el más importante de todos ellos fue, sin dudas, el Plan Regulador y de Extensión de Rosario de 1935, cuyos orígenes se remontan, empero, a las propuestas de reorganización ferroviaria elaboradas por Farengo en 1924 y a la fundación en la misma ciudad de la primer cátedra universitaria de urbanismo en todo el país, a cargo de Della Paolera en 1929.⁹⁶ Tradicionalmente y no sin razón, se ha subrayado que el plan se caracterizaba por un tipo de indagación ‘científica’ sobre el territorio de la ciudad que procuraba recabar una cantidad muy amplia y diversa de información como, por ejemplo, índices demográficos, locación de actividades económicas, industriales, educativas, distribución de salarios y distintos costos del suelo, esquemas del tráfico y del transporte, etc. La recopilación y clasificación sistemática de todos estos datos configuraban el expediente urbano, un diagnóstico a partir del cual las decisiones relativas a la intervención y planificación deberían revelarse de un

⁹⁵ Las ideas de Hegemann habían sido parte del repertorio a partir del cual Guido elaboró una crítica muy fuerte a la visita de Le Corbusier a la Argentina en 1930. Cfr. Ángel Guido, *La machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, 1930. Ver al respecto Javier Fedele, *El río en la ciudad del plan*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2011, p 111.

⁹⁶ Carlos María Della Paolera, Adolfo P. Farengo, Ángel Guido, *Plan Regulador y de Extensión de Rosario*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 1935. Cfr. Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit.

modo claro y evidente en el que no había lugar para la incertidumbre. En tanto síntesis objetiva de esas prácticas y discursos médicos sobre el territorio urbano, el plan era la manifestación visual de una concepción organicista de la ciudad que atribuía especial valor al concepto de *milieu*, una categoría central del biologicismo francés que había sido introducida en Argentina por Della Paolera. Este último era, como ha sido señalado con anterioridad, el autor intelectual de toda la operación disciplinar detrás de la elaboración del plan que decidió astutamente legitimar a través de la invitación extendida a Hegemann en 1931.

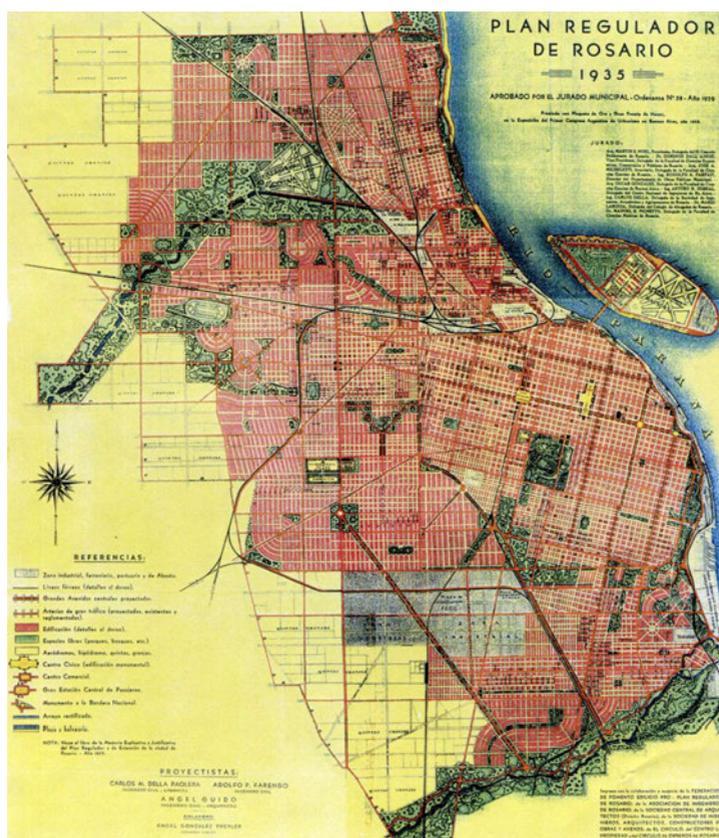


Fig. 22: Plan Regulador y de Extensión, Rosario (1935)

Pero distintos factores dilataron la redacción del expediente y el paulatino involucramiento de Farengo y Della Paolera en otras tareas, brindó a Guido la oportunidad de incorporar importantes cambios que alterarían sensiblemente el proyecto final de 1935, por el cual el equipo recibió el Gran Premio de Honor en el congreso de urbanismo celebrado el mismo año.⁹⁷ Y es precisamente a causa de ese rol central desempeñado por el plan en el proceso de modernización disciplinar que importa subrayar el hecho de que la transformación operada por Guido no se redujo a la mera integración de nuevos elementos puntuales del *planning* norteamericano, sino que consistió en un verdadero cambio de criterio con respecto al papel que ‘lo artístico’ debía desempeñar en un plan regulador con aspiraciones científicas. A través de la lectura del *American Vitruvius* y de su viaje de estudios a Estados Unidos, Guido aprendió utilizar las herramientas de composición sitteana basadas en la percepción empática y visual del espacio para correr el foco bidimensional y ‘desde arriba’ con el que Della Paolera interpelaba el plan y poder diseñar así nuevos espacios urbanos en función de las nociones de profundidad y movimiento.

La importancia del criterio coreográfico sitteano se manifestó, sobre todo, en el diseño de dos grandes avenidas en dirección Este-Oeste y Norte-Sud que atravesarían el centro de la ciudad. Coherente con su posicionamiento general frente al damero americano, Hegemann había ponderado la grilla rosarina en sus conferencias de 1931, pero sin dejar de hacer algunas observaciones críticas acerca del tamaño de sus células:

“soy partidario del damero para la subdivisión económica de terrenos llanos; pero el pequeño damero de los tiempos pasados, debe ser suplementado con grandes arterias de tráfico. El pequeño damero que tiene el viejo Rosario, data del tiempo en que no se conocía el automóvil y de la época del Renacimiento, en que apenas eran conocidos los vehículos de tracción a sangre. En lugar del damero anticuado, con manzanas de cien a ciento veinte metros, necesitamos que las arterias del tráfico sólo se intercepten cada quinientos o seiscientos

⁹⁷ Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit., pp. 74 y ss. *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo III, op. cit., p. 51.

metros, y que los terrenos intermedios sean subdivididos en rectángulos alargados, separados solamente por pequeñas calles de construcción económica.”⁹⁸



Fig. 23: Fotografía aérea del centro de Rosario con detalle de las dos avenidas proyectadas en el plan regulador

Sobre la base de estas observaciones originales, Guido proyectó, por un lado, el trazado de una amplia avenida en sentido Norte-Sur que, superpuesta al recorrido de una línea subterránea, respondía a las necesidades del tráfico vehicular señaladas por el experto. Por el otro lado, con el mismo objetivo de descongestionar el centro de la ciudad, se planeó otra gran arteria perpendicular en sentido Este-Oeste, que se destacaba, no obstante, por su mayor valor simbólico y representativo:

⁹⁸ Werner Hegemann, “Problemas urbanos de Rosario”, op. cit., p. 39.

“de 40 metros de ancho, [para el cual] se proyecta la instalación de un verdadero sistema de centros monumentales que tendrán, por consiguiente, como eje o elemento de unión a la citada arteria. Estos centros, de orden monumental, serán cuatro y estarán dispuestos, de Este a Oeste, en el siguiente orden: 1. Conjunto del Monumento a la Bandera y accesos de estación Fluvial próxima a construirse; 2. Centro Comercial alrededor del cruce de las dos grandes avenidas Este-Oeste y Norte Sud; 3. Avenida y Teatro Municipal y zona de recreaciones públicas (localización de cinematógrafos, salas de espectáculos, restaurantes, ‘dancings’); 4. Gran Estación Central Ferroviaria y su marco como terminación Oeste de la gran Avenida eje del sistema de conjuntos monumentales proyectados. Este partido de grandes composiciones, escalonadas sobre la futura gran Avenida Monumental de Rosario, consagraría con nobles formas plásticas los aspectos más representativos e influyentes en la historia y la vida de nuestra ciudad.”⁹⁹

Según puede apreciarse en las fotos correspondientes a la maqueta de la avenida, el diseño de los distintos cuerpos volumétricos denota una concepción de sistema, es decir, un cuidadoso empeño en calibrar no sólo las relaciones espaciales que se establecen entre cada uno de los elementos constructivos, sino también el consecuente efecto visual que el conjunto general suscita en el observador que ha de transitarlo. La articulación de las cuatro instancias mencionadas en el extracto citado puede ser perfectamente interpretada, entonces, como la orquestación de una secuencia temporal de patrones rítmicos, según se ha visto con anterioridad en los casos de Schmarsow y Sitte. De un modo muy similar, se organizaba en torno a la dimensión de la profundidad y sobre un mismo eje tanto el despliegue de una cuádruple serie de ‘actos arquitectónicos’, como un tipo de percepción espacial basada en el movimiento del individuo de uno de los extremos hacia el otro.

⁹⁹ Ángel Guido, “Capítulo VI. Urbanización de zonas especiales y de conjuntos monumentales” en *Plan Regulador y de Extensión. Memoria descriptiva y justificativa*, Rosario, 1935, p. 58.

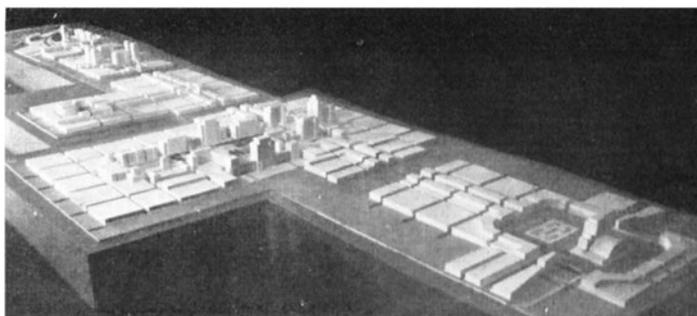
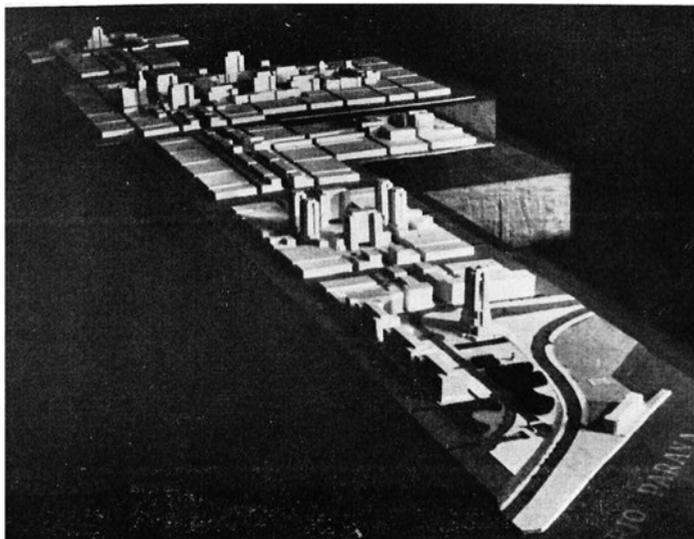


Fig. 24: Maquetas de la Avenida Central Este-Oeste del plan regulador de Rosario

Que cada uno de los cuatro episodios a lo largo del eje monumental fuera denominado en la memoria del plan como 'centros cívicos', evoca sugestivamente el título de la obra de Hegemann y refuerza la hipótesis acerca del rol tutelar que ese libro haya podido desempeñar al respecto. En el *American Vitruvius* se había analizado, de hecho, muy minuciosamente el efecto visual que podía suscitar el emplazamiento de edificios en altura si se lo combinaba de modo inteligente con construcciones más bajas, simples y uniformes que, ya sea rodeándolos o precediéndolos, recalcaran su importancia simbólica en la estructura oblonga de la grilla.

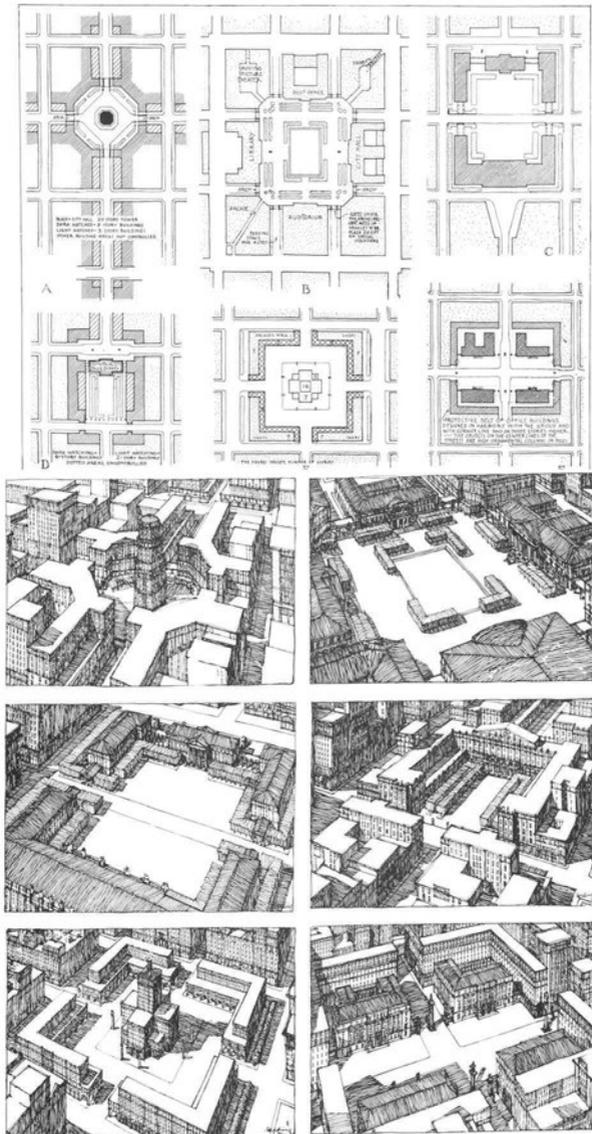


Fig. 25: Seis grupos de centros cívicos.

Fte.: American Vitruvius

Como ha sido señalado con anterioridad, el libro contenía importantes enseñanzas con respecto al gran valor simbólico que los rascacielos podían imprimirle a los centros cívicos de las ciudades americanas. En el contexto de su viaje a Estados Unidos, Guido tuvo la oportunidad de corroborar y ampliar esos conocimientos que plasmaría sistemáticamente en los distintos diseños del plan regulador e incluso en una publicación editada a su regreso:

“la instalación [...] de cuatro grandes construcciones en torre tipo ‘rascacielo’ que marcarán fuertemente el cruce de las dos grandes avenidas proyectadas en pleno corazón de la ciudad. Dos grandes edificios que cruzarían la Avenida Este-Oeste contribuirán a cerrar el marco de la plaza allí formada y limitarían en el horizonte las líneas de la perspectiva de dicha avenida. Estos edificios – los únicos de esa magnitud permitidos en la ciudad– deberán ser convenientemente reglamentados y darán cabida a numerosas instalaciones de la gran actividad comercial presumible para Rosario futuro.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Guido, Ángel, *Plan Regulador y de Extensión ...*, op. cit., p. 59. Ángel Guido, *Catedrales y rascacielos*, CLES, Buenos Aires, 1936.

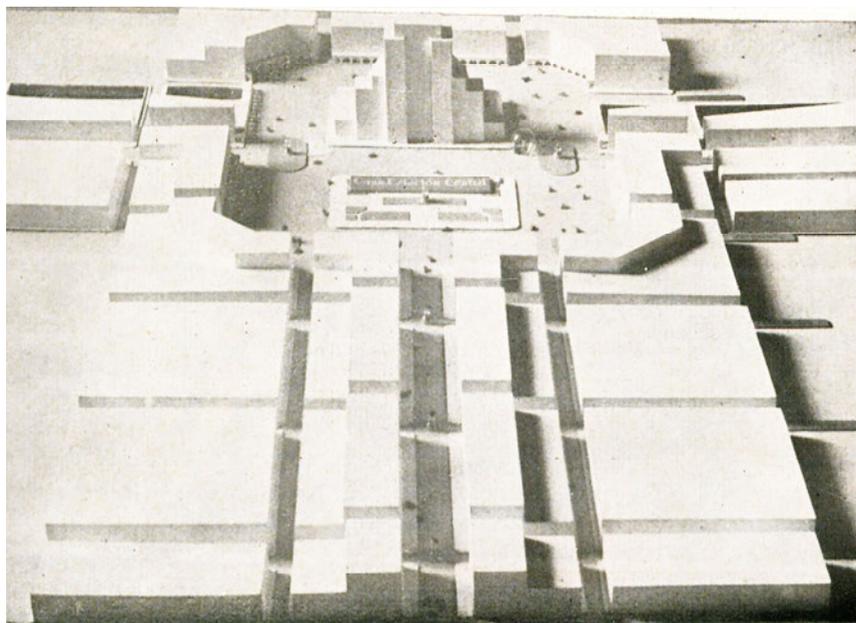


Fig. 26: Gran estación única de pasajeros. Nótese las similitudes entre la disposición de los volúmenes en este diseño terminal de la avenida y la correspondiente a los centros cívicos del American Vitruvius

La misma metodología compositiva fue utilizada para proyectar centros cívicos en el contexto de otros dos planos reguladores confeccionados posteriormente para las ciudades de Tucumán y Salta, en el año 1939.¹⁰¹ También en estos casos se destacan dos diseños de plazas que articulan muy similarmente el desarrollo del valor simbólico de un eje, interrumpiendo la homogeneidad agobiante de la grilla a través del mismo recurso compositivo *à la Sitte*: el emplazamiento circundante de los distintos edificios de carácter cívico como palacios de gobierno, museos, correos y bibliotecas en torno al espacio central de la plaza de un modo que contiene, envolviéndolo, al individuo que la habita.

¹⁰¹ Guido, Ángel, *Reargentinización edilicia por el urbanismo*, Amigos de la ciudad, Buenos Aires, 1939.



Fig. 27: Gran Avenida Central –partido imperial– del plan regulador de Tucumán (1939)

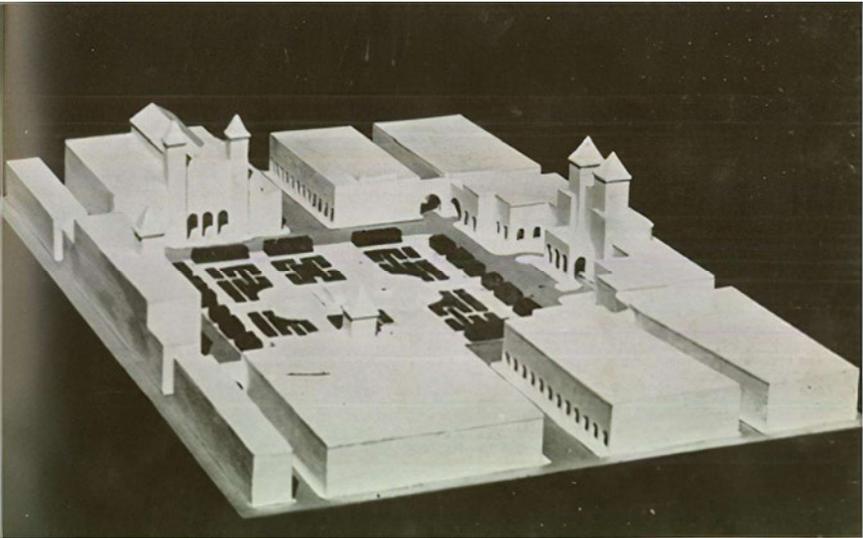
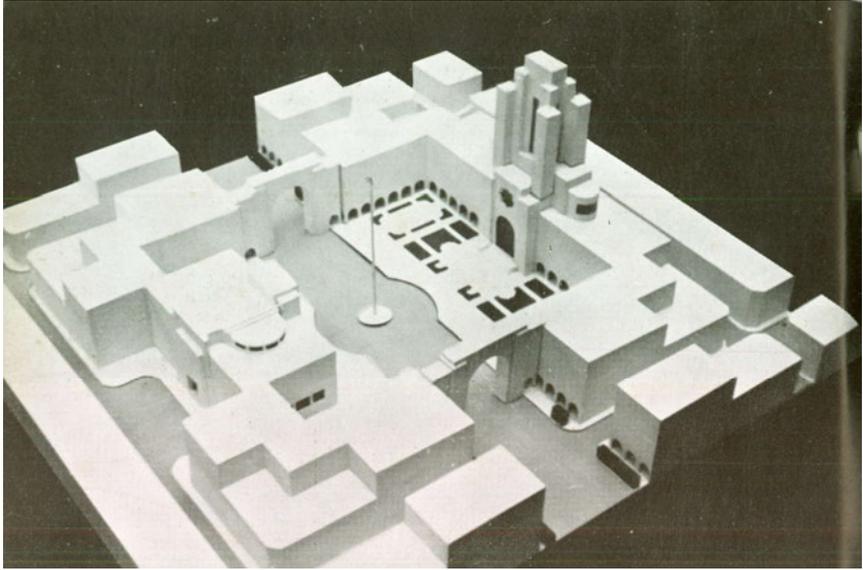


Fig. 28: Centro histórico Monumental de Tucumán y Plaza 9 de julio de Salta

En un sensible contraste con la verticalidad de las distintas torres, las alturas bajas y regulares del resto de los cuerpos volumétricos en ambos modelos suscitan, efectivamente, una impresión de constancia y homogeneidad ratificada en este caso mediante un recurso clásico como la recova, cuya feliz integración al contexto americano también había sido advertida y minuciosamente desarrollada por Hegemann en un apartado *ad hoc* del *American Vitruvius*.¹⁰²

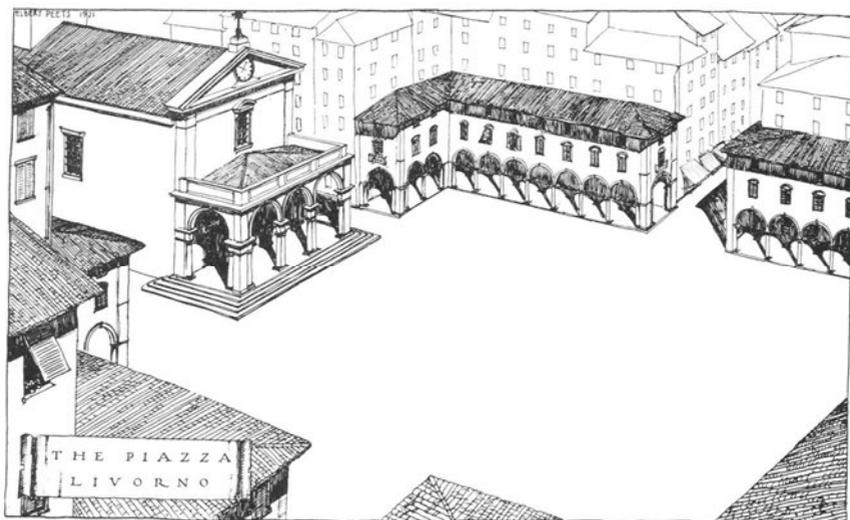


Fig. 29: Uso envolvente de recovas en el centro cívico de la Piazza Livorno.

Fte.: American Vitruvius

A pesar de los galardones obtenidos que denotan su importancia dentro del campo disciplinar del urbanismo, el Plan Regulador de Rosario de 1935 nunca fue implementado de forma integral. No obstante, su proyecto de centro cívico más importante se transformaría, veinte años después, en la obra magna de Guido, el Monumento Nacional a la Bandera. A lo largo de ese prolongado lapso, lo que había sido concebido originalmente en 1935 como el primer momento arquitectónico de la avenida Este-Oeste, terminaría en 1957 deviniendo en una insólita operación de montaje

¹⁰² Werner Hegemann and Elbert Peets, *American Vitruvius ...*, op. cit., pp. 187–198.

arquitectónico de un rascacielos, una capilla de indios, una fuente, un teatro griego y un propileo.¹⁰³



Fig. 30: Guido, Monumento Nacional a la Bandera, Rosario (1957). Fte.: web

Al respecto de ese proceso de fusión estafalaria que se perfila como el punto cúlmine de las investigaciones estéticas y urbanísticas de Guido, su rasgo más sobresaliente – el rascacielos– remite, una vez más, a la importancia histórica de las ideas que Hegemann contribuyó a difundir entre los dos hemisferios del continente americano. En

¹⁰³ Ana María Rigotti, “Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina” en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910–1980). Historia, estética y teorías de la arquitectura*, Buenos Aires, UTD, 2011; Noemí Adagio, “Una historia de ilusiones y prestaciones. Perspectivas encontradas en la prensa en torno al Concurso para el Monumento a la Bandera (1927–1928)” en *Primeras Jornadas de Estudio sobre Rosario y su región. Viejos problemas. Nuevas perspectivas*, Rosario, 2003, publicación digital; Raúl D’Amelio “Avatares de un monumento” en VV. AA. *Ciudad de Rosario*, Ed. Municipal de Rosario, 2010.

realidad, Guido ya había explorado desde los comienzos neocoloniales en la década del veinte la manera de restituir el aura de la ciudad moderna sumida en la crisis del eclecticismo a través de la condición vertical de edificios que se asemejaban a templos y catedrales.

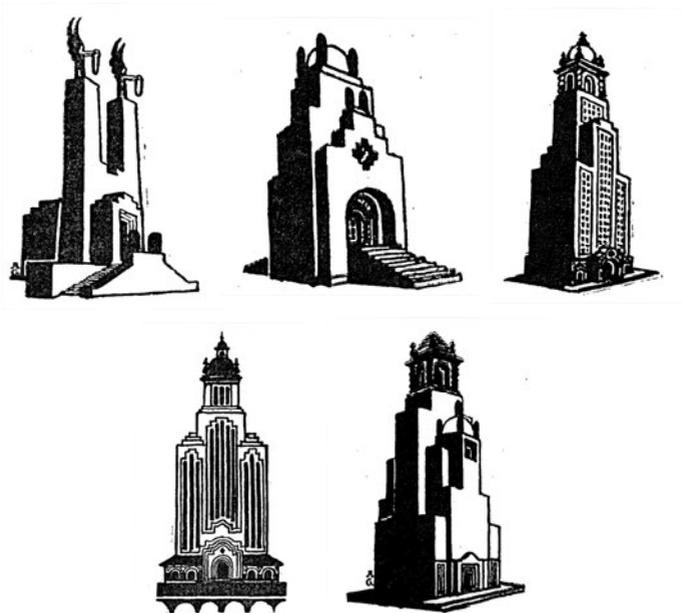


Fig. 31: Viñetas elaboradas por Guido para ilustrar su libro Orientación espiritual... (1927)

Pero fue recién a través del contacto con el *American Vitruvius* y el viaje a Estados Unidos en los treinta, que pudo redefinir esa búsqueda preliminar en propuestas urbanas concretas, donde el rascacielos era empleado como un elemento panamericano de síntesis modernista para expresar la pujanza económica de las naciones jóvenes y sus posibilidades de renovación estilística en la era de la técnica.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ángel Guido, *Catedrales y rascacielos ...*, op. cit.

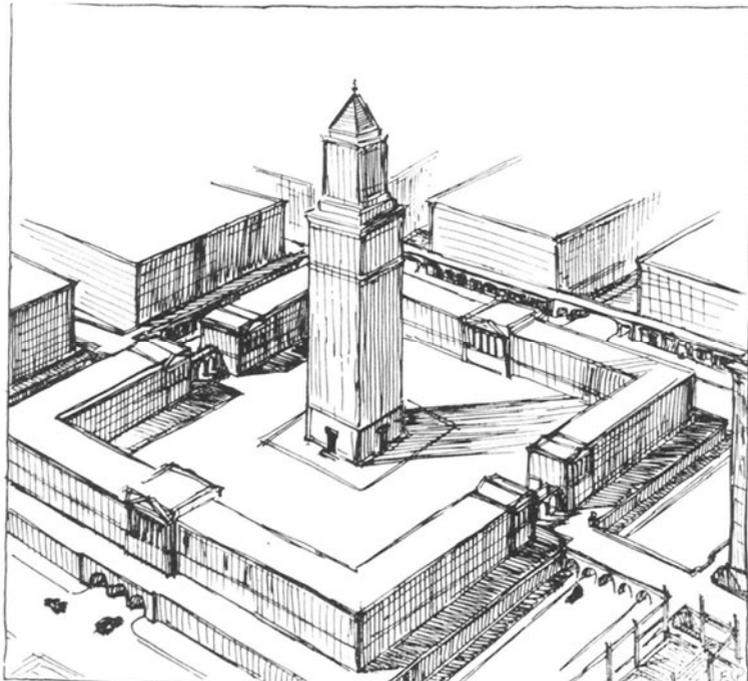
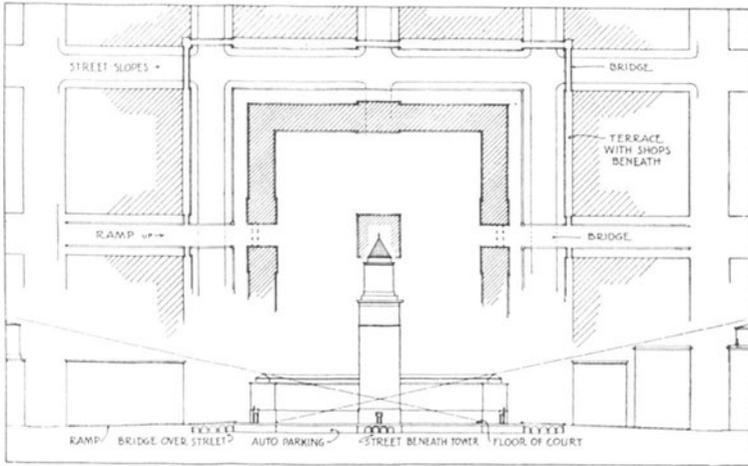


Fig. 32: Centro cívico con rascacielos sobre la estructura cuadrículada del damero americano. Fte.: American Vitruvius

“El uso más sencillo de los rascacielos en relación con los edificios más bajos sería rodearlos o precederlos de simples patios formados por edificios bajos. El uso inteligente del rascacielos en el diseño cívico será la contribución más valiosa de Estados Unidos al arte cívico.”¹⁰⁵

Y fueron precisamente esos mismos mecanismos compositivos sitteanos, basados en una sintaxis de percepción visual y empática de las formas arquitectónicas en la cual el movimiento del cuerpo del individuo desempeñaba un rol fundamental, los que le permitieron a Guido diseñar una escenificación insuperable para el último y más importante de los rascacielos que proyectara durante su carrera. De esa forma, si el monumento en general constituía la culminación del desarrollo de la principal arteria del damero rosarino, el propileo representa el umbral y la penúltima instancia de un sugestivo juego de presunciones espaciales diseñado para operar sobre el cuerpo de un ciudadano en movimiento que, sólo franqueándolo, accede al recinto sagrado de la patria: en profunda sintonía con la planicie de la grilla sobre la pampa y la vastedad del paisaje fluvial del río Paraná, el carácter horizontal del propileo contrasta y enfatiza el aspecto enhiesto del faro de la nación.

¹⁰⁵ Werner Hegemann y Elbert Peets, *American Vitruvius ...*, op. cit., p. 147.

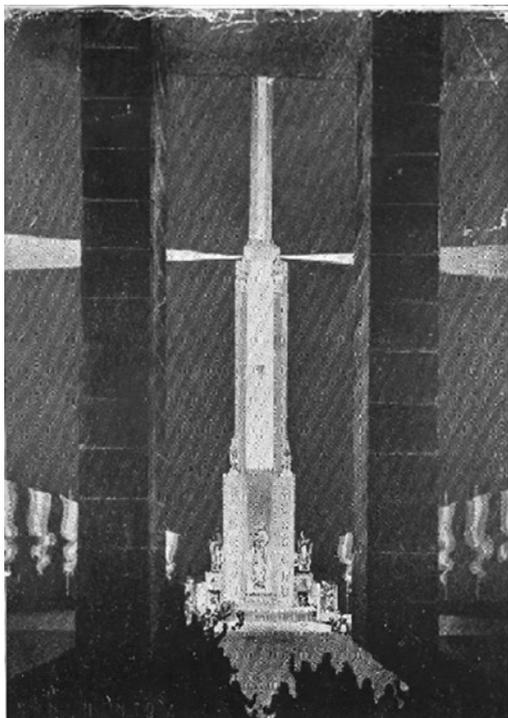


Fig. 33: Guido, propileo del Monumento a la Bandera en Rosario

1.4 ¿Se vive mejor en Buenos Aires que en Berlín? Las enseñanzas del urbanismo sudamericano

Se ha visto que tanto en Estados Unidos, como en Argentina un rasgo muy particular del desempeño de Hegemann como experto visitante consistía en expresar su amplio conocimiento en materia de cultura urbana, de una manera que se adaptaba muy aguda y sutilmente a las distintas necesidades y expectativas de sus interlocutores. Sin tener que resignar su posicionamiento crítico y muchas veces irónico, sabía perfectamente qué aspectos de las tradiciones locales debía ponderar para que sus

recomendaciones y observaciones surtieran el mejor y más duradero de los efectos en los distintos campos disciplinares en formación. Así pudo, por ejemplo, traducir selectivamente la obra de Sitte al inglés para enseñarles a los norteamericanos a corregir los vicios del movimiento *City Beautiful*, pero sin dejar de transmitirles una gran cuota de optimismo con respecto a los elementos más auténticos y legítimos de su propio repertorio, como las ferias, el rascacielos y la forma cuadrículada de la grilla. Del mismo modo, procedió en Buenos Aires, donde el conocimiento de las principales líneas del debate disciplinar local, así como de las visitas de Bouvard y Le Corbusier que lo antecedieron, supo orientarlo perfectamente acerca de cómo expresar sus ideas para poder tramar con ellas una densa red de relaciones profesionales e institucionales vinculadas al proceso real de expansión urbana.

Mucho más que una mera estrategia proselitista para posicionarse exitosamente dentro del campo disciplinar, este singular *habitus* de Hegemann se perfila como un aspecto constitutivo de su amplia formación humanista en distintos campos de la cultura que lo definía como un personaje singularmente abierto y plural en el proceso histórico de circulación de ideas. De ese modo se destaca el especial empeño que puso, una vez de regreso en Alemania, en socializar su experiencia en Argentina. Por un lado, publicó una serie de artículos especializados en la revista *Wasmuth Monatshefte für Baukunst* que contiene datos concretos del desarrollo de su viaje –por quiénes y en qué términos fue concebida su invitación, qué ciudades visitó en su trayecto hacia Argentina, las apresuradísimas condiciones en que tuvo que preparar la exposición que mostraría en este país, etc.–, planos, fotografías propias y las opiniones críticas que a lo largo de los cuatro meses suscitó en él la cultura arquitectónica y urbanística de ese país en la década del treinta.¹⁰⁶ Conviene recordar que la publicación fundada por Sitte, era una revista de corte conservador y modernista orientada principalmente a países germano parlantes, pero con importante llegada a varios otros lugares del mundo fuera de Europa, como, por ejemplo, Latinoamérica, según se ha visto en el caso de Guido. Paralelamente a ese conjunto de materiales que ha

¹⁰⁶ Werner Hegemann, “Als Städtebauer in Südamerika I” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 3, 1932, pp. 141–48; “Gemeinnützige Kleinwohnungsbauten in Buenos Aires” y “Als Städtebauer in Südamerika II” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 4, 1932, pp. 185–96; “Als Städtebauer in Südamerika III: Der Sieg der Randsiedlung über die Mietskasernen” *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 5, 1932, pp. 247–51; “Schinkelscher Geist in Südamerika” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 7, 1932, pp. 333–41; “Südamerikanische Verkehrsnote” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 17, n° 2, 1933, pp. 89–94.

sido la base de todas las investigaciones existentes sobre el viaje de Hegemann a la Argentina, se destacan tres artículos periodísticos mucho menos conocidos en los que el autor apeló a la experiencia y conocimientos adquiridos en su viaje, para intervenir en el debate público sobre las cuestiones urbanas berlinesas:

“los argentinos suelen estar convencidos, con menos reticencia que indiferencia humorística, de que las condiciones urbanas de Buenos Aires son bastante malas. Esta creencia está ampliamente justificada. Pero la mayoría de los argentinos también creen (como tantos alemanes) que el tan elogiado urbanismo alemán ha creado una capital superior en todos los aspectos. Eso me parece un error peligroso. Una comparación concienzuda de las dos gigantescas ciudades de Buenos Aires y Berlín parece demostrar que el urbanismo alemán puede aprender tanto del argentino, como el argentino del alemán: tanto la manera en la que podría hacerse, como también en lo que no debería hacerse.”¹⁰⁷

Como ya se ha visto en los apartados anteriores, la crítica situación de hacinamiento en Berlín, que Hegemann tan bien conocía gracias a su participación previa en los proyectos de expansión metropolitana durante la primera década del siglo, se había transformado en el objeto de estudio de la que sería su obra más conocida en Alemania, publicada en 1930 sólo meses antes de partida hacia Buenos Aires. Esa crítica a las condiciones habitacionales de los sectores populares alemanes sistematizada en *La Berlín de Piedra*, le sirvió durante su viaje para elaborar un diagnóstico acerca del modo pernicioso en que el reglamento edilicio porteño favorecía niveles de edificación extraordinariamente densos y una especulación inmobiliaria desenfrenada. Más arriba se ha señalado que en el contexto de los debates locales que en clave disciplinar y política estaban tematizando el problema de la expansión urbana, la lucidez del experto visitante consistió en una ponderación del crecimiento de los suburbios bonaerenses como una forma alternativa al modelo basado en el desarrollo del centro urbano tradicional.¹⁰⁸ Ahora bien, los artículos publicados por Hegemann a su regreso,

¹⁰⁷ Werner Hegemann, “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika. Wohnt man besser in Buenos Aires als in Berlin?” en *Berliner Tageblatt*, 02.08.1932. Los otros artículos son “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika” en *Berliner Tageblatt*, 5 de Julio de 1932; “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika, III: Argentinien am Scheideweg: Paris oder Berlin?” en *Berliner Tageblatt*, 8 de Agosto, 1932.

¹⁰⁸ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque ...*, op. cit., pp. 355 y ss.

demuestran que el fenómeno suburbano bonaerense constituyó, en realidad, un hallazgo muy valioso a través del cual él pudo nutrir con nuevos argumentos y evidencias sus viejos posicionamientos al respecto del mismo tema en Berlín:

“en una conferencia en el Club Alemán de Buenos Aires, pude burlar al público con lo siguiente: los regañé profusamente sobre el desorden de los suburbios más pobres de Buenos Aires, que ejemplifiqué con una gran foto luminosa. Después, nadie quiso creer que mi foto no era en realidad la de un barrio pobre argentino, sino la del caos de terreno de una casita con huerto [Laubengelände] de Berlín. La principal diferencia entre Buenos Aires y Berlín me parece consistir en que en Berlín la policía se inmiscuye demasiado y trata de prohibir que la gente viva en las casitas con huerto. El propietario de una casita con huerto berlinesa tiene que demostrar que posee un piso caro en un cuartel de alquiler [Mietskaserne] a menudo distante e incómodo. En la Argentina más libre, en cambio, el hombre pequeño sigue pudiendo hacer lo que quiera en su propiedad.”¹⁰⁹

El código edilicio bonaerense era perjudicial, pero la escasa sistematicidad con la que era implementado por las autoridades locales era preferible al modo retrógrado e infrahumano con que la burocracia prusiana perseguía a los usuarios de los *Schrebergärten*, impidiendo el asentamiento y acceso a la propiedad unifamiliar en la periferia de Berlín.¹¹⁰ Si la expansión urbana norteamericana hacia un amplio *hinterland* rural y “virgen” había sido ponderada como una posibilidad alternativa pero aún abstracta a comienzos de los veinte en el *American Vitruvius*, los barrios porteños y rosarinos que conoció durante su visita a Argentina en 1931 representaban casos reales y concretos que permitían volver a reflexionar sobre la crítica situación de hacinamiento de la capital alemana. Los suburbios de esas grandes ciudades sudamericanas habían crecido sobre lotes ampliables de la estructura cuadrículada de la grilla y estaban conformados por pequeñas casas de una planta, construidas en muchos de los casos por sus propios habitantes y provistas de huertas, jardines y corrales para la subsistencia de las familias: un modelo que aparecía ante los ojos del visitante como

¹⁰⁹ Werner Hegemann, “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika. Wohnt man besser in Buenos Aires als in Berlin?” en *Berliner Tageblatt*, 02.08.1932.

¹¹⁰ Werner Hegemann, “Als Städtebauer in Südamerika III: Der Sieg der Randsiedlung über die Mietskaserne”, op. cit.

la manifestación clasicista más auténtica y encomiable del “espíritu de Schinkel en Sudamérica”.¹¹¹ Atemperando la salvaje dinámica especulativa según la cual esos loteos suburbanos habían sido llevados a cabo, el experto ilustraba minuciosamente a su público alemán al respecto de todas las bondades que semejante forma de asentamiento periférico [*Randsiedlung*] podía llegar a representar a la hora de afrontar los efectos de la crisis económica mundial:

“en Buenos Aires, 11 personas, 3 cerdos, 1 cabra, 31 pollos, 1 perro grande y 4 patos vivían en un micro-obrador típico [Kleinstbaustelle], que visité según mi propia elección. En la semana anterior a mi visita, se habían vendido 10 patos. [...] Los habitantes (de ascendencia española) habían perdido todos sus trabajos en las afueras y aumentaban, con el estiércol de su pequeño ganado y el suyo propio, hasta la fertilidad china cada metro cuadrado de su pequeño obrador, que no tenían que concederle al preciado ganado. En similares jardines en miniatura crecen muchas de las flores que el automovilista compra en la elegante Avenida Alvear. [...] En otra de las casitas que visité, el desempleo aún no se había instalado. Allí, una mujer nacida en Berlín vivía en matrimonio libre con el bien pagado capataz yugoslavo de una fundición; los acompañaban un gran perro, tres canarios, nueve conejos y -aquí de vacaciones- dos niños pequeños de una familia amiga del centro de la ciudad. Aquí no se cultivaban hortalizas, sino que todo el jardín se dedicaba a una entusiasta afición por las flores. Al salir, me regalaron flores y me encomendaron informar en Berlín acerca de cuánto mejor podía vivirse en Buenos Aires.”¹¹²

Los motivos detrás de esa representación casi idílica del modelo suburbano basado en el autoabastecimiento iban, en realidad, más allá de la clásica apuesta de Hegemann a la expansión horizontal de la pequeña propiedad y sus tradicionales denuncias a la política de las *Mietskasernen*. Durante esos mismos años, el ya mencionado Martin Wagner había impulsado en Berlín el proyecto de investigación denominado “La casa crecedera” [*Das wachsende Haus*] y un concurso homónimo, que a través de

¹¹¹ Werner Hegemann, “Schinkelscher Geist in Südamerika”, op. cit. Una traducción al español de este artículo se publicó en Werner Hegemann, “El espíritu de Schinkel en Sud-América” en *Revista de Arquitectura*, n° 142, octubre de 1932, pp. 468-473.

¹¹² Werner Hegemann, “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika. Wohnt man besser in Buenos Aires als in Berlin?”, op. cit.

métodos de construcción industrializados de pequeñas casas unifamiliares en la periferia, procuraba vulnerar la oposición decimonónica campo-ciudad en pos de crear nuevas articulaciones entre metrópolis y territorio.¹¹³ La forma en que Hegemann transformó el saldo de su experiencia sudamericana en una importante y original contribución con la cual intervenir en los debates urbanos contemporáneos de Berlín, es una prueba adicional del carácter multidireccional y en absoluto lineal de la circulación histórica de ideas que supo establecer entre los distintos contextos disciplinares que aquí se han analizado.

Conclusiones preliminares

A lo largo de este capítulo se ha revisado la contribución fundamental que Hegemann prestó al proceso de profesionalización del urbanismo en Argentina. Frente a otras perspectivas que priorizaban el rol de las herramientas técnicas, legales y administrativas que como experto 'alemán' difundió en sus conferencias en 1931, aquí se ha subrayado la importancia complementaria desempeñada por las ideas relacionadas con su experiencia previa en Estados Unidos. En ese contexto, Hegemann había reutilizado los mecanismos de percepción visual empática del urbanista Camillo Sitte, para elaborar una muy aguda y original lectura de la forma reticular característica de las ciudades norteamericanas, sobre cuya base pudo luego interpretar el debate disciplinar desarrollado en Argentina a propósito de la expansión urbana e identificar algunos de sus puntos neurálgicos como las alturas edificables, los intereses de especuladores inmobiliarios y la expansión suburbana. De ese modo, las estrategias que desarrolló al respecto no consistieron únicamente en instrumentos legales y administrativos como el código edilicio, el plan regulador y la articulación regional metropolitana, sino, además en recursos compositivos orientados a configurar, distribuir, jerarquizar, modelar, es decir, de conferir una forma [*gestalten*] al espacio monótono de la ciudad cuadrículada.

¹¹³ Joaquín Medina-Warburg, "Hausanbau. Wachstum als moderne Wohnutopie" en *Arch+*, 2010, no. 198/199, pp. 122-127; "8,66 - Buenos Aires como sistema arquitectónico", en Juan Calatrava, Carmen Díez Medina, Salvador Guerrero (eds.), *Otra historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*, Lampreave Editores, Madrid 2015, pp. 410-423.

Estos últimos estuvieron prácticamente ausentes en el desarrollo de las conferencias dictadas por Hegemann, muy probablemente a causa de que ellos no jugaban un rol prioritario dentro del proyecto de profesionalización disciplinar trazado por el anfitrión de la visita, Della Paolera. Sin embargo, en este capítulo la recepción de esas ideas y mecanismos compositivos para diseñar el espacio se pudo rastrear tres casos distintos tan vinculados a la obra de Hegemann, como al proceso histórico de modernización del urbanismo. La importancia que en cada uno de esos singulares episodios asumía la percepción visual y empática del espacio debería contribuir a contar una historia de la profesionalización del urbanismo, en la cual arte y ciencia se conciben menos como dimensiones separadas y antagónicas, que como partes de un único campo de conocimiento y práctica entrelazados.

Pero el debate urbano local no fue una instancia de recepción meramente pasiva de las ideas, sino que funcionó como un entre espacio donde las dinámicas de circulación de conocimiento fluían en distintas direcciones. En ese sentido se destaca, sobre todo, un aspecto del debate, cuya importancia trascendía las esferas del urbanismo y, según se verá en el próximo capítulo, repercutía en los temas de distintos sectores cercanos a la vanguardia criollista porteña, como Grete Stern: la expansión suburbana horizontal de casas unifamiliares hacia el *hinterland* pampeano. Fue sobre todo a causa de las posibilidades que ese modelo perfilaba a propósito de la autoconstrucción de las casas y el autoabastecimiento de las familias que Hegemann lo ponderó enfáticamente no sólo en Argentina, en oposición flagrante contra las ideas que Le Corbusier había manifestado un par de años antes, sino, también, luego de su regreso a Berlín, una ciudad que, al menos para él, tenía varias lecciones urbanísticas que aprender de la metrópolis austral.

2 Fotografía

El capítulo anterior ha mostrado que la figura de la empatía como proyección visual de una serie de estímulos físicos, constituyó el cimiento fundamental sobre el cual la espacialidad y el movimiento se formularon como dos experiencias clave para la emergencia histórica de la teoría de la arquitectura moderna y el urbanismo. Desde la misma perspectiva de un paradigma de la percepción visual y empática, la próxima sección de la investigación explora las principales características que el proceso de modernización de la fotografía asumió en el marco del entre espacio disciplinar y geográfico determinado por la experiencia histórica de Grete Stern.

El primer apartado analiza el itinerario y la producción de esta artista visual de vanguardia en el contexto de los debates estéticos e intelectuales librados en Berlín hacia finales de la década del veinte y comienzos del treinta, en torno al problema de la reproducibilidad técnica de las imágenes. ¿Qué consecuencias tuvieron las nuevas pautas de producción, reproducción y consumo de las fotografías para el protagonismo activo y dinámico desempeñado por el sujeto de contemplación empática? ¿Continúa siendo legítimo pensar en una figura de la proyección visual y empática frente a la emergencia de un sujeto que a causa de su composición de clase y género difería radicalmente del espectador masculino, individual y burgués que por antonomasia habitaba los museos del siglo XIX? La típica representación neutral y objetiva de los motivos a la que aspiraba la fotografía de vanguardia, ¿significa la completa obliteración y renuncia a los mecanismos de identificación y reconocimiento característicos de la empatía?

A partir de una concepción más circular que lineal acerca de la relación entre sujeto y objeto de contemplación, aquí se intentará demostrar que la distancia y extrañamiento son, en realidad, una consecuencia de la proyección empática previa. Desde esa misma perspectiva atenta al movimiento dialéctico entre acercamiento y separación, identificación y extrañamiento, el segundo y tercer apartado del capítulo analizan la contribución de Stern al proceso histórico de modernización de la fotografía en Argentina. Para ello se deposita el foco en un segmento poco conocido de la obra que produjo luego de exilarse en Buenos Aires en 1935: las imágenes y fotomontajes urbanos. Muchos de ellos recuperan como motivo de representación preferencial aquellos mismos problemas vinculados a la forma cuadrículada de la grilla, el contraste de los edificios en altura y la expansión suburbana horizontal que habían suscitado la

intervención urbanística de Hegemann, pero se revisan, en este momento de la investigación, desde una perspectiva disciplinar distinta y orientada a responder los siguientes interrogantes: ¿cuáles eran los aspectos determinados de la ciudad extranjera que el ojo ajeno de Grete estaba en condiciones de observar? ¿Cuáles otros, en cambio, no? ¿Desde qué lugar específico y a través de qué metodologías procuró familiarizarse con las formas materiales de una ciudad desconocida y sus debates culturales en el intento de construir una visión fotográfica propia al respecto? ¿Puede establecerse algún tipo de relación entre ese proceso de aprendizaje y la emblemática mirada fotográfica que su marido y colega, Horacio Coppola, logró instalar con rotundo éxito precisamente durante esos mismos años? ¿Qué tipo de representación visual de la ciudad emerge sobre el final de este proceso?

2.1 Empatía en la inquietante extrañeza: Grete Stern y las ambivalencias en torno a la emergencia histórica de la nueva visión en la cultura de Weimar (1927–1933)

En 1927, soltera y con sólo 23 años, Grete Stern abandonó su pequeña ciudad natal de Wuppertal para instalarse en Berlín y dedicarse profesionalmente a la fotografía publicitaria. Es muy probable que su decisión haya estado amparada en el hecho de que su hermano Walter ya se encontraba en el mismo lugar probando suerte como camarógrafo y de que un amigo suyo, el fotógrafo Otto Umbehrr (Umbo), le había sugerido a Grete seguir el mismo camino y tomar clases con Walter Peterhans. Ya desde mediados del siglo XIX, la fotografía había comenzado a perfilarse en Alemania como un oficio que ofrecía a las mujeres de las clases acomodadas notables posibilidades de trascender en el mundo laboral, tal como lo demuestran los casos del estudio fotográfico que Adelgunde Köttgen y Emilie Bieber fundaron en Hamburgo en 1852 o del célebre *Atelier Elvira* que desde 1887 pertenecía a las feministas radicales Anita Augsburg y Sophia Goudstikker.¹¹⁴

¹¹⁴ Mercedes Valdivieso, “La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad: el estudio fotográfico ringl+pit (1929–1933)” en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Vol. I, Universitat de les Illes Balears, 2008, p. 1011. Sobre el interesante caso del atelier que el famoso arquitecto del *Jugendstil* August Endell diseñó

Es dentro de este contexto histórico y político más amplio, que trasciende los límites del ambivalente tópico de la ‘nueva mujer’ [*neue Frau*] tan característico de la cultura de la *Neue Sachlichkeit*, donde conviene empezar a pensar en la trayectoria que lleva a la hija de una familia pequeñoburguesa judía desde la provincia hacia la metrópolis, en busca de las mejores posibilidades de aplicar y continuar desarrollando los conocimientos que en materia de diseño gráfico y tipografía había adquirido en la escuela de artes aplicadas [*Kunstgewerbeschule*] de Stuttgart, entre 1923 y 1925. Esto no significa, desde luego, que los rasgos más sobresalientes de Stern no se correspondieran con casi todos los de aquel tipo social que, a finales de la década del veinte, ya se encontraba plenamente establecido. En efecto, su desafiante apuesta a la autonomía a través de un proyecto laboral que no sólo la apartaba deliberadamente de la esfera doméstica predeterminada por los ideales femeninos tradicionales, sino que era, además, llevado a cabo junto a otra mujer soltera –su socia, Ellen Rosenberg*– con la cual Grete compartiría también un círculo de amistades íntimas y su vivienda en la gran ciudad, transluce el carácter eminentemente ‘moderno’ de su emancipación. Sería insuficiente, no obstante, circunscribir esta última únicamente a los aspectos más trillados del comportamiento de la *neue Frau* que, como los hábitos de fumar y usar el pelo corto que tan bien se aprecian en los retratos de juventud de Stern y Auerbach, ya era a esta altura de la década una moda instaurada que conservaba poco de su carácter revulsivo original.

para Augsburg y Goudstikker y que constituye un importante antecedente histórico para reflexionar sobre fotografía y feminismo, puede leerse Herz y Bruns, *Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, Cat. Exp. Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum, München, 1985. Para un itinerario recorrido por mujeres dedicadas profesionalmente a la fotografía en la década del veinte cfr. Ute Eskildsen, “A chance to participate: A transitional time for women photographers” en *Visions of the ‘Neue Frau’: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Marsha Meskimmon y Shearer West (comp.), Scholar Press, Brookfield, 1995, pp. 62–76; Carmel Finnan, “Images and Image-Making: Modernity and the Female Photographer” en *Berlin–Wien–Prag. Modernity, Minorities and Migration in the Inter–War Period*, Suanne Marten–Finnis y Mathias Uecker (comp.), Ed. Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a/M, New York, Oxford, Wien, 2001, pp. 107–124.

* De aquí en adelante, nombrada según el apellido que adoptó al casarse, Auerbach, que es a través del cual se la reconoce.



Fig. 34: Retrato de Stern por Auerbach. Fte.: Bild-Kunst, Bonn

Aquí interesa, en cambio, ponderar la singularidad histórica de Stern y de las imágenes pertenecientes a la primera fase de producción en Berlín que estriba en su aguda capacidad de percibir y desentrañar, desde una óptica femenina, algunas de las principales ambivalencias y tensiones constitutivas del proceso de modernización de la fotografía en el contexto de la República de Weimar.

Luego del colosal derrumbe del antiguo sistema de valores y jerarquías de la sociedad Guillermina en 1918, la exitosa importación del modelo de producción fordista significó un impulso adicional al ya de por sí vertiginoso proceso de modernización capitalista que había comenzado en Alemania, a partir del último cuarto del siglo XIX, mediante los desarrollos de las industrias relacionadas con la electricidad, la química y la siderurgia. Durante el período de reactivación económica que representó la denominada fase de estabilización (1924–1929) de la República de Weimar, el medio

de comunicación visual asumió en la nueva sociedad de masas una potencia inusitada a través del dramático incremento de la publicidad, el turismo, las industrias del entretenimiento y demás variables económicas asociadas a la explosión del consumo:

“los periódicos ilustran cada vez más sus textos, además, ¿qué sería una revista sin material gráfico? La prueba contundente de la extraordinaria vigencia de la fotografía en el presente la suministra sobre todo el aumento de las *revistas ilustradas*. En ellas se reúnen desde la diva cinematográfica hasta todo tipo de fenómenos que son accesibles a la cámara y al público. [...] Hasta ahora nunca una época supo tanto sobre sí misma, si eso significa tener una imagen de las cosas que sea igual que éstas en el sentido que nos proporciona la fotografía.”¹¹⁵

Fue en el seno mismo de este proceso de desarrollo extraordinario de los medios de producción donde los artistas visuales de vanguardia como Stern encontraron los elementos necesarios para legitimar estéticamente su disciplina. Esto significa que mientras las posibilidades expresivas de la ‘fotografía artística’ o pictorialista de fines del siglo XIX se reducían estrictamente a cuestiones de paleta y técnicas de impresión que coqueteaban con la pintura postimpresionista aspirando a la rareza y unicidad de las reproducciones, fueron precisamente las nuevas posibilidades técnicas que ofrecía el dispositivo de la cámara las que los jóvenes artistas pertenecientes al movimiento de la nueva fotografía o nueva visión [*Neues Sehen*]¹¹⁶ aprovecharon para plantear los términos de la especificidad y autonomía de su medio con respecto a las artes plásticas, desprendiéndose de una vez por todas de las tediosas críticas a su estatuto estético espurio que habían sido formuladas ininterrumpidamente desde la invención oficial del daguerrotipo en 1839. Uno de los hitos fundacionales de la *Neues Sehen* fue la publicación del famoso libro del *Bauhäusler* László Moholy-Nagy *Malerei, Photographie, Film* en 1925 que, en función de las mejores aptitudes del objetivo de la cámara frente al ojo de adaptarse al ritmo y simultaneidad de los estímulos visuales de la vida moderna, auguraba una radical transformación del aparato perceptivo humano.¹¹⁷ Ante la nueva posibilidad de lograr una representación minuciosa y sutil

¹¹⁵ Siegfried Kracauer, “La fotografía” en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Gedisa, Barcelona, 2008 [ed. orig. 1927], pp. 32–33. Subrayado en el original.

¹¹⁶ Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe ...*, op. cit.

¹¹⁷ László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Bauhausbücher n° 8, Albert Langen Verlag, München, 1927 [ed. orig. 1925], p. 5.

de la estructura formal de los objetos a través del dominio técnico del dispositivo de la cámara, se afirmaba rotundamente y con absoluta convicción que:

“la fotografía tiene su propia técnica y sus propios medios. Pretender a través de estos medios lograr efectos como los que le son dados a la pintura pone a los fotógrafos en conflicto con la veracidad y univocidad de sus medios, su material, su técnica. [...] La absolutamente correcta reproducción formal, la sutileza de la matización de tonalidades desde la luz más aguda hasta la sombra absoluta más profunda otorga a la toma fotográfica técnicamente lograda el encanto de la experiencia vivida. Cedamos, por eso, el arte a los artistas e intentemos con los medios de la fotografía crear fotografías que pueden existir a través de sus cualidades fotográficas, -sin que tengamos que pedirle prestado al arte.”¹¹⁸

Los elementos de una sintaxis visual semejante quedaron plasmados magistralmente en 1928, apenas un año después de la llegada de Grete a Berlín, cuando uno de los representantes más conspicuos de la fotografía de la *Neue Sachlichkeit*, Albert Renger-Patzsch, publicó una de las obras seminales del nuevo movimiento estético bajo el título de *El mundo es bello*. A través de los planos picado o contrapicado que subvertían las perspectivas tradicionales de contemplación, los recortes [*cropping*] deliberados de toda la información visual que aportaba el contexto donde los motivos estaban situados y los dramáticos primeros planos [*close-up*] que enfatizaban sus detalles texturales, el foto-libro contribuyó a formalizar las pautas de una sintaxis estrictamente visual que procuraba tornar prescindible todo tipo de información textual a la hora de ‘leer’ las imágenes. De este modo, se presentaba, por ejemplo, la arquitectura secreta que sugerían las nervaduras y filamentos de una planta fotografiada a corta distancia, directamente *en pendant* con la geometría proyectada por sombras y penumbras de un irregular grupo de copas de cristal iluminadas artificialmente. El deliberado y sensible contraste temático entre los cien motivos así dispuestos a lo largo del itinerario iluminaba, no obstante, la afinidad y correspondencia

¹¹⁸ Albert Renger-Patzsch, “Ziele” en *Das Deutsche Lichtbild*, 1927, p. 18. Sobre Renger-Patzsch puede consultarse el *Journal* enteramente dedicado al análisis de su obra *The History of Photography*, Vol. 21, 1997 editado por Virginia Heckert.

formal que existía entre los distintos objetos de la naturaleza y la cultura para demostrar que, efectivamente, ‘el mundo era bello’.¹¹⁹

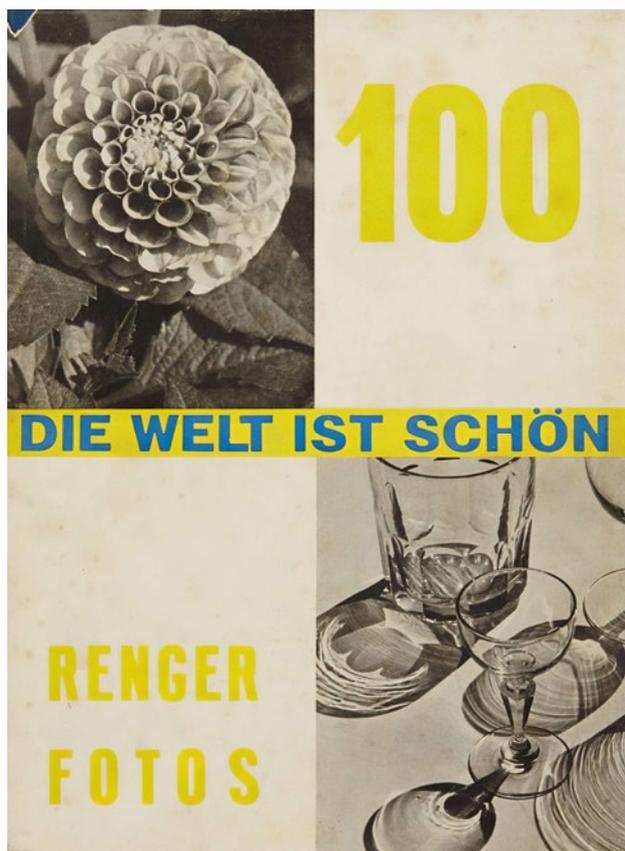


Fig. 35: Renger-Patzsch, portada del libro Die Welt ist Schön

¹¹⁹ Sobre las características del proceso de profesionalización de la fotografía, específicamente en la Alemania de Weimar, léase Ute Eskildsen, “Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–933” en *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Wekbundausstellung “Film und Foto” 1929*, Ed. Gerd Hatje, Stuttgart, 1979, pp. 8–25.

En la nueva forma de representación visual, las cosas y sus propiedades concretas minuciosamente retratadas asumieron una nueva preponderancia estética. Si esa nueva objetividad [*neue Sachlichkeit*] suponía un tipo de cultura que restablecía la predominancia del objeto por sobre el sujeto observador y su experiencia individual, la fotografía, entonces, se presentaba como el medio que podía comunicar del modo más neutral, objetivo, pertinente y sobrio [*sachlich*] posible el nuevo orden de cosas. Sin embargo, el interés por ese carácter concreto que la nueva visión depositaba sobre los objetos conocidos no se traducían en una representación realista que subrayaba la percepción ingenua o familiar de los mismos, sino que, por el contrario, al estar desvinculados de sus contextos y funciones tradicionales ellos asumían una apariencia distinta y siniestra, o mejor dicho, inquietantemente extraña.¹²⁰ A continuación, el análisis de dos imágenes elaboradas por Stern en Berlín pondrá en evidencia cómo el funcionamiento de los mecanismos compositivos de la nueva sintaxis visual generaba esa sensación de extrañamiento y distancia con los objetos conocidos, sin dejar por ello de apelar a la percepción activa y dinámica por parte del espectador.

En el primer caso, la lente de Grete recorta con precisión quirúrgica la delicada silueta de un cigarrillo que reposa aisladamente sobre una superficie indeterminada, cuya basta textura contrasta con los ornamentos de filigrana que se dejan adivinar sobre la corporeidad cilíndrica y enaltecida de la mercancía. Su leve inclinación sugiere la trayectoria oblicua que recorre la luz desde el extremo inferior derecho hasta extinguirse en el vértice opuesto, así también como el movimiento que el ojo del, o mejor dicho, *la* consumidora ha de realizar hacia el verdadero centro de gravedad de la composición: allí donde el logo de la marca y la palabra *Dame* [dama] resumen, respectivamente, sentido y destinatario del mensaje.

¹²⁰ *Unheimlich* es un término clave en el aparato conceptual freudiano que designa el retorno de aquello familiar y entrañable que ha experimentado una represión en algún momento del pasado. Cfr. Sigmund Freud, "Das Unheimliche", op. cit. 'Siniestro' y 'ominoso' son las traducciones de la categoría al español que más frecuentemente se han utilizado, pero que distan mucho de resultar satisfactorias. En efecto, Freud mismo dedica en su trabajo las páginas iniciales a una sustanciosa revisión comparativa, que demuestra, tanto la dificultad de traducción de *unheimlich* a otras lenguas, cuanto la ambivalencia en su utilización –con la consiguiente falta de la esperable antonimia prefijal *heimlich / unheimlich*– por parte de los escritores alemanes consagrados. Desde nuestra perspectiva, la variante de traducción al español más precisa venga quizás dada por la incómoda vía perifrástica: *das Unheimliche* = lo inquietantemente extraño.

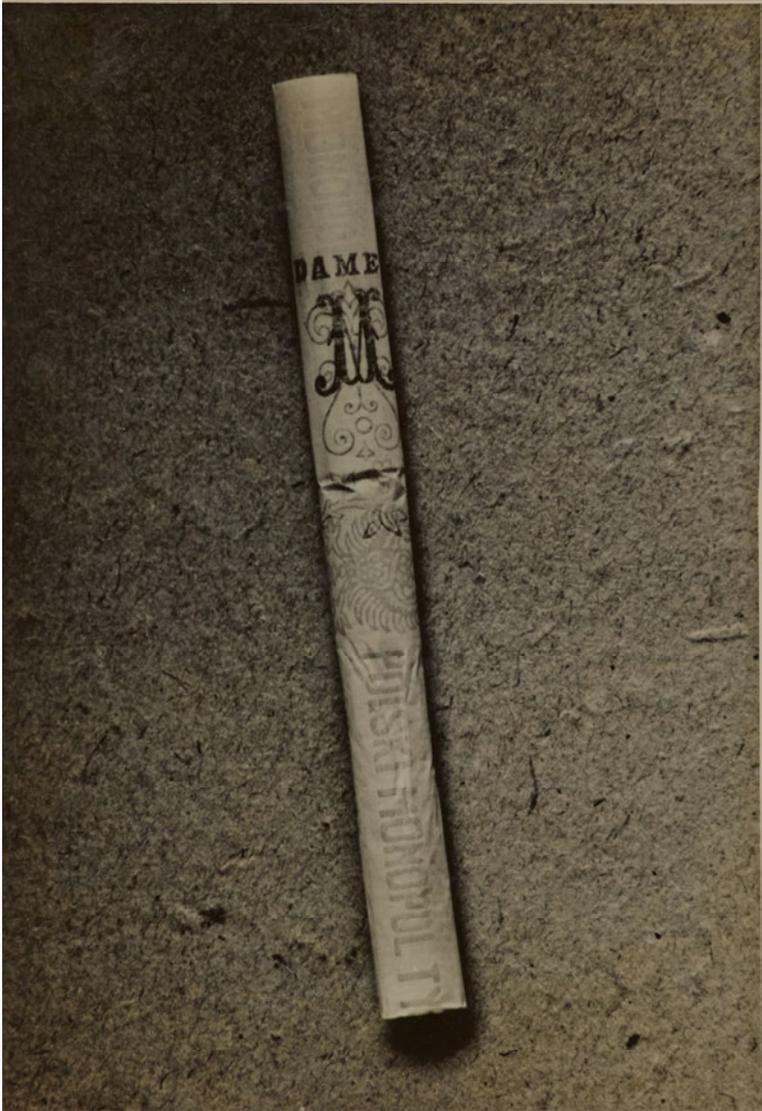


Fig. 36: ringl + pit, Polski Monopol, 1930.

Fte.: archivo Stern/VG Bild-Kunst

La misma operación estética de animación demiúrgica del producto, aunque con una elaboración más rica y compleja, se aprecia en el segundo diseño que Grete confeccionó para la marca más famosa del emporio fundado por el fabricante de cigarrillos judío Josef Garbáty-Rosenthal, *Königin von Saba* [reina de Saba]. Mientras que tres ejemplares remanentes del producto se asoman tímidos por el extremo abierto de la caja, sólo para dar a entender rápidamente de qué se trata el anuncio, es en el semblante orgulloso del empresario y en las letras mayúsculas y subrayadas de su nombre, donde la mirada del consumidor hace su primera escala. Los contornos del envase prismático están meticulosamente dispuestos de modo tal que coincidan con el sentido oblicuo de la trama textil que, por esa precisa razón, no sólo sostiene el objeto, sino también provee los ejes rectores según los cuales él debe ser leído. Al igual que en el caso anterior, la consistencia rústica del material que parece ser un tejido de arpillera resalta la cualidad sublime y misteriosa de la mercancía publicitada, al mismo tiempo que evidencia el protagonismo irrecusable que la dimensión háptica asume en la fotografía de la nueva objetividad. Aquí, sin embargo, Stern redobla el sutil juego entre profundidad y superficie que sugiere la tridimensionalidad del producto sobre la extensión de la tela, a través del recorte minucioso de una serie de números y letras en papel milimetrado que, a juzgar por la abreviatura pf. [*Pfennig*]*, muy probablemente indique el precio de la mercancía. En pendant con la cantidad de cigarrillos disponibles y en alusión a las dimensiones del espacio necesarias para generar el efecto de profundidad, se destaca del resto de los guarismos un número tres que ha sido posado con extrema delicadeza sobre el tejido y el borde inferior de la caja. A pesar de su gran tamaño, exhibe una consistencia frágil y translúcida que contagia a los otros elementos de la composición de su liviandad inquietante.

* Unidad monetaria que, previamente a su desaparición a causa de la introducción del Euro en 2002, equivalía a un céntimo del marco alemán.

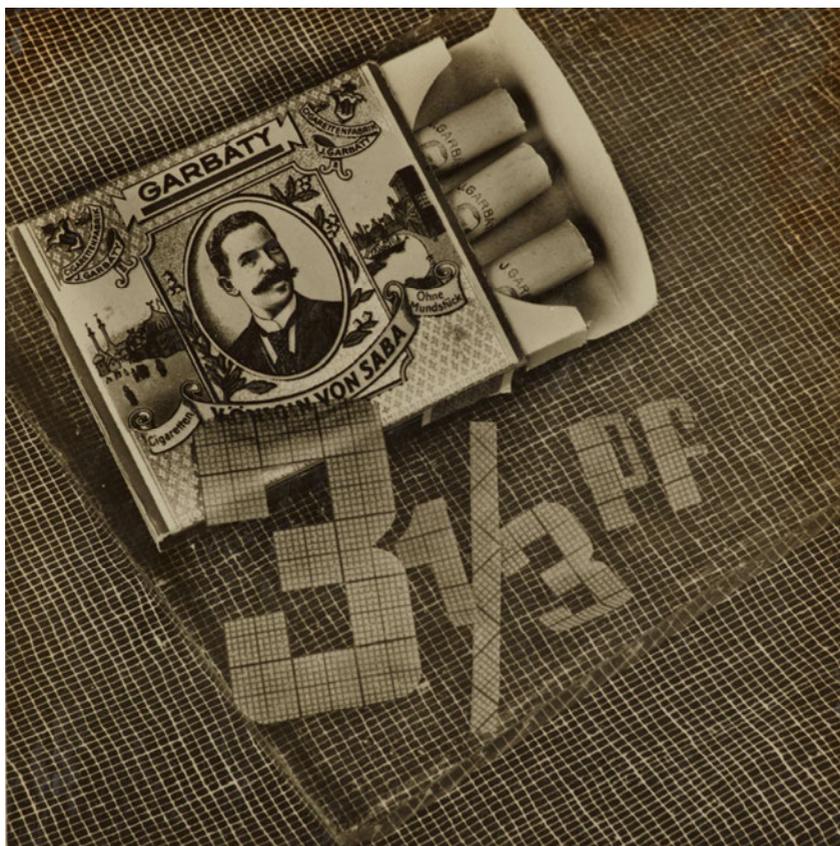


Fig. 37: ringl + pit, Zigaretten Garbaty, 1930. Fte: archivo Stern/VG Bild-Kunst

Esa impresión de distancia y extrañamiento que suscitan los objetos familiares surgen, entonces, como un efecto de los precisos criterios de composición e iluminación característicos de la sintaxis de la nueva visión. Pero lejos de subrayar el carácter inerte e inanimado de las cosas, esa operación de objetivación les confería un impulso dinámico y activo:

“con el instinto innato de la mujer por los detalles de los textiles [Stern y Auerbach] tratan una paca de terciopelo, un trozo de tela rayada o una cajita de seda

para coser, con tanto amor íntegro y abnegado hasta que *la cosa les regala su alma en la imagen*. Que ringl + pit logren desprender, además, de la imagen insípida y desoladora [...] una impresión tan fuerte y pura como [...], habla de su extraordinaria y artística *capacidad empática [Einfühlungsvermögen!]*.”¹²¹

De esa forma que combinaba notablemente animación demiúrgica [*beseelend*] y capacidad empática, se refirió el pintor y publicista suizo, Traugott Schalcher, a los diseños publicitarios que, como *Polski Monopol* y *Garbaty*, Stern y Auerbach produjeron en su estudio ringl + pit. Cuando en 1929 Peterhans fue convocado a Dessau para hacerse cargo del primer curso de fotografía que habría de dictarse oficialmente en el Bauhaus, Stern decidió permanecer en Berlín y aprovechar el dinero de una herencia familiar que le había tocado en suerte para comprar todo el equipo con el cual su maestro le había dado clases a ella y a su compañera durante los dos últimos años. Ambas asumieron las responsabilidades pedagógicas que Peterhans dejó pendientes en Berlín al mudarse a Dessau y refundaron el estudio en alusión a sus apodos de la infancia.¹²²

Las dos alumnas habían aprendido del *Bauhäusler* el rigor y la meticulosidad de una técnica fotográfica que en su afán de representación objetiva y neutral de la realidad, no obliteraba la participación activa y dinámica del espectador que la contemplaba:

“la fotografía es uno de los medios de expresión gráfica más esenciales de nuestro tiempo. Ella es objetiva [*sachlich*] y romántica a la vez. Da la representación más convincente a todo lo que es objetual. Sin embargo, no tiene por qué ser un narrador aburrido y seco. En manos del fotógrafo con sensibilidad artística, la cámara es una herramienta de la misma naturaleza que el pincel y el lápiz en manos del artista gráfico. Por esta razón, la fotografía es uno de los ayudantes más seguros del anunciante.”¹²³

¹²¹ Traugott Schlacher, “Fotostudien/Camera Studies: ringl + pit (Ellen Auerbach, Grete Stern)” en *Gebrauchsgrafik* 8, no. 2, 1931, p. 34. El subrayado es nuestro.

¹²² Ringl era el sobrenombre de Grete y Pit el de Ellen. Toda la información fáctica y los datos biográficos más precisos de la carrera de Stern pueden consultarse en Sophie Bernard, “Chronologie” en *Grete Stern, Berlin–Buenos Aires*, Emmanuel Guigon y Sophie Bernard (comp.), Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Besançon, 2008, pp. 160–163.

¹²³ Walter Peterhans, “Fotografie Peterhans” en *Gebrauchsgrafik* 8, no. 6, 1928, p. 79.

La definición de Peterhans no ilustra únicamente la forma compleja de la empatía como operación de auto objetivación que interesa demostrar en esta investigación. Ella también alude, al igual que las imágenes de Stern, a la productiva relación histórica entre la industria capitalista taylorizada y la sobriedad característica de la nueva visión. Como ha sido explicado más arriba, por el sencillo hecho de ser ella misma una mercancía, la imagen fotográfica constituía el mecanismo más adecuado para fomentar la circulación de bienes y servicios que, durante este período histórico de renovado auge del capitalismo, necesitaban ser vendidos.

Por esas mismas razones, exaltación, euforia y entusiasmo no fueron las únicas respuestas que el proceso de modernización de la fotografía suscitó entre los artistas e intelectuales críticos que participaron del fenómeno. El insólito grado de racionalización e industrialización provocado por la adopción del fordismo durante los veinte, contribuyó al surgimiento de una amplia y muy heterogénea serie de reacciones tanto conservadoras, como progresistas que signaron profundamente el carácter ambivalente y contradictorio de este período histórico tan particular que se extiende entre el final de la primera guerra mundial y la llegada del nazismo al poder.¹²⁴ En el marco de ese contexto general, fueron sobre todo pensadores cercanos a la Escuela de Frankfurt, quienes se abocaron al estudio del problema de la técnica y su repercusión sobre los modos de producción, reproducción y consumo del arte en la nueva sociedad de masas. Con el mismo grado de fascinación y sospecha, ellos analizaron las técnicas iconoclastas de las vanguardias como el montaje, ponderando el fragmento y la dispersión [*Zerstreuung*] como rasgos característicos de los espectáculos, imágenes y películas que colmaban los cines, teatros, periódicos y revistas ilustradas de la metrópolis.¹²⁵ Desde esa perspectiva, por oposición al tipo de espectador individual,

¹²⁴ Jeffrey Herf, "The conservative revolution in Weimar" en *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, 1984, pp. 18–48. Un análisis magistral del comportamiento específico de la intelligentsia académica alemana a propósito de la experiencia de la modernización durante este período histórico, lo ofrece el clásico estudio de Fritz Ringer, *El ocaso de los mandarines alemanes. La comunidad académica alemana, 1890–1933*, Ed. Pomares–Corredor, Barcelona, 1995 [ed. orig. 1968]. Un interesante y muy completo repaso del modo en que el tópico del *Amerikanismus* determinó gran parte de la producción cultural del período puede consultarse en Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit: 1924–1932; Studien zur Literatur des "weissen Sozialismus"*, J.B. Metzger, Stuttgart, 1970, pp. 19–57.

¹²⁵ Sigfried Kracauer, "Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser" en *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1963, pp. 311–317; Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" en *Gesammelte Schriften* Band I, Werkausgabe Band 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 431–469.

masculino y burgués de los museos en el siglo XIX, que para la *Einfühlungstheorie* era aquel que se encontraba en condiciones de establecer una verdadera conexión empática con la obra de arte única e irrepetible, en el nuevo contexto histórico signado por la explosión del cine y la fotografía, comienzan a perfilarse los contornos de un sujeto colectivo y socioeconómicamente más heterogéneo, por cierto del que ahora también formaban parte las mujeres, y que, aparentemente, no podía consumir las reproducciones de información visual de otro modo que no fuera disperso y desconcentrado.¹²⁶

Sobre el final de la década, luego de que la primera etapa de euforia y expectativas optimistas desatadas durante la fase de crecimiento económico fuera sucedida por la crisis más importante de la historia del capitalismo, otro problema característico de la nueva fotografía que los intelectuales marxistas del período detectaron era que ella contribuía al ocultamiento de las relaciones sociales de producción que existían entre las mercancías retratadas:

“en la fotografía lo creativo es su sumisión a la moda. ‘El mundo es bello’: éste es precisamente su lema. En él se desenmascara la actitud de una fotografía capaz de situar mediante un montaje cualquier lata de conservas en el todo universal, pero que en cambio no sabe captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece, y que, por tanto, hasta en los temas más alejados de lo real es más precursora de su propia venalidad que de su valor cognitivo.”¹²⁷

El lema al que Benjamin se refiere es una alusión directa al título del ya comentado libro de Albert Renger-Patzsch y la forma altamente paródica de identificar la

¹²⁶ Janet Ward, *Weimar Surfaces, urban visual culture in 1920s Germany*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2001; Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2010, pp. 77 y ss.

Según Kracauer, el nuevo público femenino que asistía a los cines luego de la jornada laboral era particularmente proclive a los placeres banales y a los efectos de la dispersión cfr. Sigfried Kracauer, “Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino” [las pequeñas empleadas comerciales van al cine] en *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1977, pp. 279–294. Kracauer no era el único que en su época concebía la cultura de masas como un fenómeno relacionado con lo femenino cfr. Andreas Huyssen, “Mass culture as a woman: Modernism’s Other” en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, University of Indiana Press, Bloomington, 1986, pp. 44–62.

¹²⁷ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 50.

metodología de este artista con el objetivo de “situar en el todo universal una lata de conservas”, da pauta de que el primero sí era consciente de la operación que los fotógrafos de la nueva objetividad procuraban llevar a cabo a través de su arte. La manera de mostrar esas conexiones formales no tenía para Benjamin un valor cognitivo legítimo porque ocultaba las relaciones sociales de producción que existían entre las cosas, haciéndolas pasar, en cambio, como propiedades inherentes y naturales de los objetos mismos.¹²⁸

Sin embargo, las observaciones críticas respecto a la percepción fragmentaria y dispersa de las obras de arte reproducidas técnicamente y su relación directa con el carácter fetichista de la mercancía no significaron para estos intelectuales un completo desinterés y reprobación por el valor de los medios de comunicación y las manifestaciones de la cultura de la sociedad de masas como el repotaje, el cine y la fotografía. Por el contrario, Benjamin y Kracauer trabajaron durante un buen tiempo como colaboradores en el periódico *Frankfurter Zeitung*, llegando a publicar una parte considerable de su obra en el formato de ensayos y contribuciones breves en los suplementos sobre cine y literatura. Desde esa perspectiva, se destaca el ya conocido y profundo interés de Benjamin por el montaje como aspecto de la metodología vanguardista del constructivismo y de la técnica del cine, en cuyo contexto hay que considerar una opinión mucho más optimista sobre la sintaxis de la nueva visión que la de *Breve historia de la fotografía*, publicada anteriormente a propósito de la obra de Karl Bloßfeldt.¹²⁹ También desde una perspectiva de izquierda, aunque menos

¹²⁸ Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” en *El capital: el proceso de producción del capital*, Tomo I, Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, p. 87–102

¹²⁹ Sobre Benjamin y el montaje cfr. Detlev Schöttker, “Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde” en *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress 1992*, Tomo II, Klaus Garber y Ludger Rehm (comp), Fink, München, 1999, pp. 745–773; Luis Ignacio García “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, pp. 158–185, feb. 2016. ISSN 2172–9506. Disponible en: <<http://constelaciones-rtc.net/article/view/718>>. Fecha de acceso: 07 de mayo del 2019.

En 1928 Benjamin publicó “*Neues von Blumen*” [Novedades acerca de flores], una positiva reseña del foto-libro del artista Karl Bloßfeldt, titulado *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzbilder* [Formas primitivas del arte. Imágenes fotográficas de plantas]: “el [Bloßfeldt] que ha realizado esta colección de fotos de plantas puede comer más que pan. Ha cumplido con su parte en aquella gran comprobación del inventario de la percepción que transformará de modo imprevisible nuestra imagen del mundo. Ha demostrado cuánta razón tiene el pionero de la nueva fotografía, Moholy-Nagy, cuando dice: ‘las fronteras de la fotografía no pueden ser previstas. Aquí todo es tan nuevo, que incluso la búsqueda ya conlleva a resultados creadores. La técnica es la precursora evidente al respecto. No el ignorante de la letra, sino el

vinculado con las exploraciones estéticas de la nueva visión que con las posibilidades políticas del fotomontaje y el fotoperiodismo, se destacan dos experimentos: uno editado en 1929 por el famoso escritor Kurt Tucholsky, en colaboración con el fotógrafo dadaísta John Hartfield, bajo el título de *Deutschland, Deutschland über alles* y otro publicado tardíamente luego de la segunda guerra mundial, *Kriegsfiabel*, por el importante dramaturgo Bertolt Brecht a quien Stern retrataría en el exilio.¹³⁰

El proceso de modernización de la fotografía estuvo, entonces, signado por fuertes tensiones y percepciones ambivalentes. Por un lado, sobre la base del desarrollo de los procesos técnicos y productivos a comienzos del período, los protagonistas del fenómeno manifestaron un gran entusiasmo por la inmediatez, accesibilidad y universalidad de un medio de comunicación 'objetivo', que los condujo a abrigar no pocas expectativas acerca de su potencial estético y emancipatorio. Por el otro lado, no obstante, el ritmo vertiginoso y desenfrenado que asumió la producción y circulación de las imágenes en la coyuntura de la gran crisis económica sobre el final de la década, contribuyó a un diagnóstico crítico por parte no sólo de los intelectuales marxistas que señalaban la complicidad del nuevo medio con el capitalismo, sino, también por muchos de los artistas consternados por la desmesura y falta de criterio originadas por la popularidad de su profesión.¹³¹

Si las imágenes de Stern son significativas del proceso de modernización de la fotografía es precisamente porque ellas expresan mucho más que el mero entusiasmo

de la fotografía será el analfabeto del futuro". Sobre las fotografías de Bloßfeldt en relación con el problema de la *Urform* tan caro a la filosofía de la naturaleza alemana del XVIII y al interés que Benjamin depositaba en ellas como manifestación de una concepción de la historia compleja y no lineal, puede leerse el ya citado estudio de Pepper Stetler, *Stop Reading! Look! ...*, op. cit., pp. 102-136.

¹³⁰ Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky mit vielen Fotografen. Montiert von John Hartfield*, Ed. Rowohlt, Berlin, 2016, pp. 10-12. Para un análisis de la interacción entre texto e imagen en esta obra de Tucholsky, en el marco de la importancia asignada a la fisonomía por parte la fotografía del período, véase Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany", *Monatshefte*, vol. 99, n° 4, invierno, 2007, pp. 469-484.

Otra clara y muy temprana muestra del optimismo que los intelectuales socialistas depositaban en el potencial político del medio fotográfico se encuentra en el breve artículo titulado "Más fotografías!" que Tucholsky publicó antes de la guerra en el periódico *Vorwärts* el 28.6.1912: "necesitamos más fotografías. Una agitación no puede ser conducida de modo más sagaz. No hay excusas al respecto - así fue y basta con esto" en *Gesammelte Werke*, Band 1, 1975, s. 47. Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*, Eulenspiegel, Berlin, 1983 [1955].

¹³¹ Luon Olivier, "Photo-Inflation: Image Profusion in German Photography, 1925-1945" en *History of Photography*, Vol. 32, n° 3, otoño, 2008, pp. 219-234.

comercial y el optimismo estético asociados a la nueva sintaxis visual. En efecto, a través de la lente analítica de la percepción que ilumine el modo dialéctico en que empatía y extrañamiento funcionaban como partes de una misma experiencia visual puede argumentarse que Stern logró plasmar en sus diseños muchas de las tensiones y ambivalencias históricas mencionadas, interpelando de manera tan irónica, como subrepticia las pautas de consumo de la sociedad de masas y, sobre todo, las formas tradicionales de representar lo femenino al respecto.

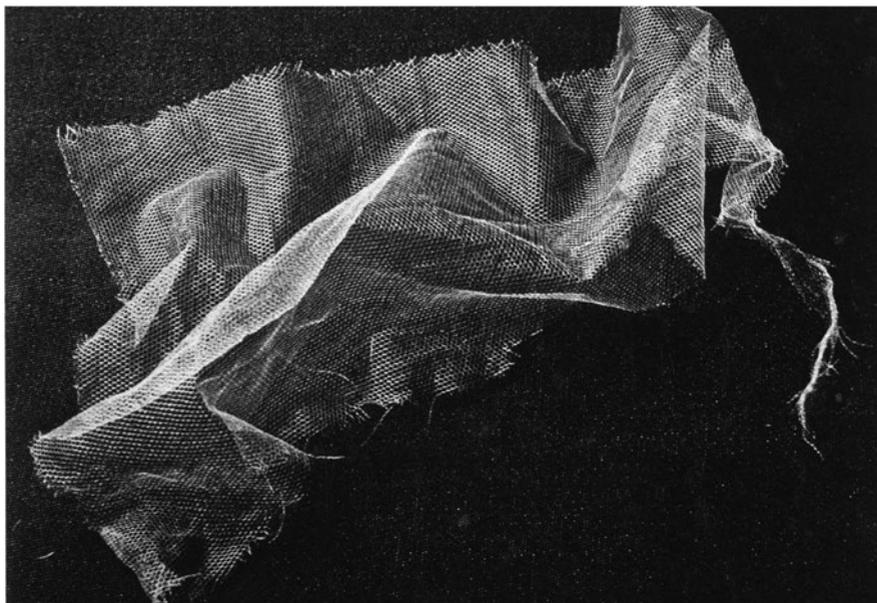


Fig. 38: ringl + pit, Fragmento de una novia, 1930. Fte.: archivo Stern/VG Bild-Kunst

Como representativas de esto último se destacan, en primer lugar, composiciones con títulos provocadores como *Corset de Madre* y *Fragmentos de una novia*, en las cuales se aprecia el ya comentado empeño puesto por la nueva fotografía en los detalles hápticos con el propósito de representar estos objetos familiares y conocidos desde una perspectiva inquietantemente extraña:

“era el corsé de mi madre. De lo que ella había guardado, tomé todo lo que me gustaba. El vestido que uso en *Pit con velo* era el vestido de compromiso de mi madre. Y en *Pétrole Hahn* y en *Chica durmiente*, el camisón era un camisón de mi madre. Todas estas cosas que fueron hechas tan cuidadosa y elaboradamente.”¹³²



Fig. 39: ringl + pit, Corset de madre, 1929. Fte.: archivo Stern/VG Bild-Kunst

¹³² Entrevista a Ellen Auerbach, citada en Maud Lavin, “Ringl + Pit: The Representation of Women in German Advertising, 1929–1933” en *The Print collector’s Newsletter*, Vol. 16, n° 3, Ed. Art in Print Review, Jul–Ago de 1985, p. 91.

Pero un funcionamiento aún más crítico y sofisticado del doble movimiento de acercamiento y objetivación, identificación y extrañamiento de los mecanismos empáticos de percepción visual se aprecia en otros dos diseños publicitarios. Durante los primeros instantes de contemplación del diseño para *Komol*, una relativa cantidad de esfuerzo es necesaria hasta que los observadores extemporáneos que desconocen el nombre de la marca pueden deducir que el producto promocionado es, en realidad, una tintura para el cabello. Esta suerte de resistencia inicial que ofrece la imagen, una impresión antes bien curiosa y que no se condice del todo con el tipo de impacto rápido y certero que mejor define a la retórica visual propagandística¹³³, está dada, más que nada, por el hecho de que tanto la sustancia contenida en dos pequeños frascos en el extremo inferior derecho, como su denominación comercial y el diminuto eslogan *-teinture pour cheveux-* en el margen superior izquierdo, se encuentran cubiertos por un tejido metálico que dificulta su reconocimiento instantáneo. También por debajo de esa malla se adivinan los contornos de un perfil femenino que se despliegan en profundidad, como otorgando al rostro un relieve misterioso. Un mechón de cabello postizo bicolor y prolijamente ondulado se destaca como el único elemento de la composición que ha sido superpuesto a la retícula, cuya fría textura metálica contrasta con la vitalidad y el volumen de los rizos que la lente de Grete procura restituir. Su artificialidad, empero, la delatan las puntadas bien visibles de una costura que hace las veces de frontera cromática entre el rubio y el castaño del postizo con el que se alude metonímicamente a las bondades del producto. A diferencia de lo que ocurriría en el diseño para *Garbáty*, la estructura de la trama utilizada en *Komol* no provee ejes rectores que ordenen visualmente la lectura de la imagen. Por el contrario, la irregularidad axial que describe el sentido de la retícula alabeada en sus extremos se encuentra aquí incluso subrayada a través de la leve inclinación hacia la derecha que puede deducirse con respecto al posicionamiento de la cámara frente al motivo fotografiado. Entonces, la urdimbre metálica, cuyos bordes han sido recortados de modo desprolijo para acentuar deliberadamente su carácter punzante y afilado, desempeña un papel preponderantemente háptico que refuerza no sólo la distancia entre el espectador y el perfil anónimo de la mujer que tiende a desaparecer tras las diminutas

¹³³ No obstante, el diseño obtuvo el primer premio en la *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma* organizada en Bruselas, durante 1933. Cfr. Roxana Marcoci, "Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern" en *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015, p. 26.

celdas, sino, además, la extrañeza inquietante del cabello artificial teñido con la mercancía promocionada que reposa sobre ellas.



Fig. 40: ringl + pit, Komol, 1931. Fte.: archivo Stern/VG Bild-Kunst

Esta forma irónica y subrepticia de interpelar a través de la estética del extrañamiento los lugares comunes del imaginario de la femineidad en su relación con el consumo de la sociedad de masas, se aprecia en otro diseño confeccionado para una marca de champú llamada *Pétrole Hahn*. El principal gesto siniestro de la composición lo constituye el contraste inquietante que se produce entre el rostro femenino de un maniquí que domina el centro de la imagen y la mano de carne y hueso que sostiene, a su lado y con delicadeza, la pequeña botella de vidrio que contiene el producto para el cabello. A pesar del aspecto moderno y elegante que el maquillaje y el reglamentario corte de pelo a lo *garçon* confieren al tieso rostro de la protagonista, el tradicional motivo del papel tapizado detrás suyo y el camisón anticuado que lleva puesto (un elemento adicional del inventario personal de la madre de Auerbach), señalan los estrechos límites del universo doméstico que en realidad le corresponde.



Fig. 41: ringl + pit, *Pétrole Hahn*, 1931. Fte.: archivo Stern/VG Bild-Kunst

Semejantes tensiones han sido identificadas previamente con los mecanismos del humor y la nostalgia que las artistas utilizaban en sus trabajos para poner en cuestión la imagen moderna de la *Neue Frau* difundida por los anuncios de cosmética:

“a través del humor y la nostalgia, Auerbach y Stern distancian la mascarada femenina del sujeto femenino. [...] Es un humor que revela la incomodidad de Auerbach y Stern con la ecuación maniquí=mujer y un humor que altera esa asociación en el espectador. A través del humor, el lector se da cuenta de cuál fragmento es de plástico y cuál de carne, y una combinación de ambos es desaprobada. [...] Además, el maniquí no es una variedad de alta costura [...] En contraste, el maniquí de ringl + pit porta un camisón de una generación anterior, una nostalgia particularmente fuera de contexto en materia de publicidad, con su promoción de lo nuevo y en conformidad con su uso por parte de la fotografía para connotar lo nuevo y tecnológico.”¹³⁴

Cabe, no obstante, preguntarse ¿de qué manera la representación nostálgica de un rol femenino del pasado, materializado en este caso en el camisón de la madre de Auerbach, cuestiona el presente histórico de las ‘nuevas mujeres’ en la República de Weimar? ¿En qué medida y por qué razones resulta crítica la añoranza por un tiempo pretérito, en el caso eventual de que esto sea aquello que Lavin entiende por nostalgia, en el que la mujer no se había constituido aún en un sujeto consumidor dilecto de la sociedad de masas, pero sí se encontraba sometida a las esferas tradicionales de la domesticidad y la reproducción? ¿Cuáles son los motivos concretos por los cuales la combinación de la mano de carne y hueso con la cabeza plástica del maniquí habrían de producir humor en el espectador? A pesar de reparar agudamente en la serie de

¹³⁴ Maud Lavin, “Ringl + Pit: The Representation of Women ...”, op. cit., p. 90. En el mismo sentido se destacan las lecturas de Valdivieso y Roberts. “Esta ‘muñeca de escaparate’ (traducción literal de la palabra alemana *Schaufensterpuppe* para maniquí), con su recatado algodón lleno de puntillas y el fondo de florecillas, constituye toda una parodia de la imagen moderna y *glamourosa* de la *nueva mujer* difundida habitualmente por la publicidad, sobre todo en los anuncios de cosmética” Mercedes Valdivieso, “La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad ...”, op. cit., p. 1015. “*Pétrole Hahn* es, en esencia, un collage –una libre mezcla de los significantes femeninos creada con humor, que nunca resuelve en una imagen convincente de belleza femenina, glamour, domesticidad o éxito. Evitando los efectos naturalistas buscados en la mayoría de la publicidad para mujeres, los signos contradictorios del trabajo sugieren sutilmente, en cambio, la naturaleza altamente construida de la identidad femenina.” Jodi Roberts, *Horacio Coppola and Grete Stern ...*, op. cit., p. 122.

tensiones a través de la cual las imágenes de Stern y Auerbach interpelan un imaginario femenino determinado, Lavin no brinda demasiadas claves acerca del funcionamiento preciso de la nostalgia y el humor, ni tampoco de por qué estos tópicos habrían de contribuir a una representación crítica de aquel imaginario.

A la luz de los mecanismos empáticos de la inquietante extrañeza, en cambio, esas mismas tensiones y ambigüedades adquieren un sentido bien distinto. El contraste entre la testa artificial y la mano humana no surte su efecto decisivo en la espectadora del anuncio publicitario gracias al humor, sino a la impresión siniestra provocada por el rechazo inmediato de una modelo que, a pesar de las sugestivas apariencias durante el instante previo de identificación empática, no es verdaderamente humana, sino inerte. Del mismo modo, el camisón anticuado con encaje y el tapizado doméstico de fondo no pertenecen al repertorio de la nostalgia, así como tampoco se trata de significantes femeninos elegidos al azar para elaborar un collage o 'mezcolanza' [*hodgepodge*]¹³⁵. Por el contrario, han sido cuidadosamente seleccionados en tanto aspectos reprimidos y no superados de una femineidad pretérita que retornan al presente histórico de la *neue Frau*, para señalar críticamente las ambigüedades y los límites de la emancipación que representa su protagonismo en la sociedad de consumo. Tampoco es casual que la mano que sostiene el producto promocionado sea de carne y hueso, sino que es ese precisamente el gesto que subraya el carácter demiúrgico de la animación que la fotografía de la nueva objetividad procura conferir a la mercancía. La singularidad de Stern y Auerbach estriba, no obstante, en que el misterio es aquí restituido de una forma autorreflexiva que repone objeto de consumo y rostro femenino exánime en un mismo plano de sentido crítico, tal y como lo indica el aura de luminosidad que circunda exclusivamente a ambos, resaltando inquietantemente sus contornos del resto de los elementos de la composición.

A pesar de que las imágenes producidas en el estudio *ringl + pit* perseguían un fin comercial, es importante tener en cuenta que, probablemente por estar amparadas en los recursos de la herencia recibida por Grete, las artistas no dependían únicamente del cobro efectivo de los trabajos realizados para subsistir.¹³⁶ Si esto último

¹³⁵ Jodi Roberts, *Horacio Coppola and Grete Stern ...*, op. cit., p. 122.

¹³⁶ Esta hipótesis se encuentra prácticamente en toda la bibliografía secundaria acerca de Stern y Auerbach. Roberts incluso señala que, con dinero de esa herencia, Grete financió un certificado especial a través del gobierno británico que le permitió a Ellen escapar a tiempo de los nazis y asentarse en Palestina. Cfr. Jodi Roberts, *Horacio Coppola and Grete Stern ...*, op. cit., p. 137. *ringl+pit* recibía varios de sus encargos a través de una agencia publicitaria llamada

representa la razón más bien práctica del carácter sensiblemente experimental y crítico de las últimas imágenes que se han analizado, existe, además, una serie de factores históricos relacionada con los contactos y vínculos del entorno más inmediato a Stern que también resulta determinante para entender su singular exploración de la fotografía publicitaria.

En el semestre de verano de 1932, luego de que las presiones políticas en Dessau llevaran a Mies van der Rohe a trasladar el Bauhaus a Berlín, Stern retomó las clases y actividades en el taller de su maestro Peterhans. Allí conoció a su futuro marido, el fotógrafo argentino Horacio Coppola, quien rápidamente trabó amistad con Ellen y Walter Auerbach, el escenógrafo y activista político de izquierda con quien la amiga de Stern se había casado en 1927. Los cuatro vivieron intensamente los últimos meses que compartieron en Berlín antes del exilio, posando y fotografiándose mutuamente en reiteradas ocasiones y llegando incluso a participar en el rodaje de algunos cortometrajes experimentales en blanco y negro como, por ejemplo, *Der Traum* (1933) o *Gretchen hat Ausgang* (ca. 1933).¹³⁷ Del círculo íntimo de amantes y amigos surgió, de este modo, una cofradía bohemia que oscilaba entre el trabajo artístico realizado en el estudio y un *milieu* cultural y político de cuño marxista, según ha sido señalado por el mismo Coppola retrospectivamente:

“el clima político era el del avance de Hitler. Recuerdo los inicios, cuando desfilaron los SA [*Sturmabteilung*] frente a la casa Carlos Marx. En Berlín, yo iba a la Universidad Carlos Marx [se refiere a la *Marxistische Arbeiterschule*, fundada por el KPD en 1925], asistí a un curso de cinematografía de un director ruso y estaba vinculado a directores de cine alemanes. Ya se veía la crisis. El grupo de estos directores de cine pertenecía a Espartaco, estábamos vinculados con Brecht, íbamos a las charlas de Karl Korsch. Recuerdo un curso de Korsch sobre lo

Mauritius, que también auspició la publicación de algunos trabajos en otras revistas como *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* [Nueva indumentaria femenina y cultura femenina] y *Der Querschnitt* [El corte transversal] cfr. Roxana Marcoci, “Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern” en *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015, pp. 25–26.

¹³⁷ Extractos de estos cortometrajes pueden verse en el documental filmado en 1995 por Juan Mandelbaum, titulado *ringl + pit*. Otros films breves que Stern y Coppola elaboraron luego de abandonar Alemania, en París y Londres, son *Un Muelle del Sena* (1934) y *A Sunday on Hamptstead Heath* (1935). Sobre estos filmes en la obra de Coppola cfr. Sarah Hermanson Meister, “What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola” en *From Bauhaus to Buenos Aires ...*, op. cit., p. 126.

nuevo y lo muerto del marxismo, era un hombre muy modesto y sencillo. Brecht, en cambio, era un pícaro fantástico. Yo lo frecuentaba mucho, sobre todo después en Londres, íbamos al cine juntos y yo lo visitaba en el estudio del pianista y compositor [Hans] Eisler. Imagínese lo que era estar allí de espectador y oyente mientras al lado del piano Brecht le decía la poesía y Eisler empezaba a improvisar. La dicción y el ritmo que le daba ya Brecht a sus versos, era un espectáculo extraordinario.”¹³⁸



Fig. 42: Coppola, s/n Berlín, 1933. Fte.: archivo Stern

¹³⁸ Horacio Coppola, “Horacio Coppola: testimonios” entrevista realizada por Adrián Gorelik en *Punto de Vista*, n° 53, Buenos Aires, p. 25. Lo mismo ha sido señalado por Luis Prámo, *Grete Stern: obra fotográfica en Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 19.

Si bien resultaría exagerado adjudicarles a los fotógrafos una militancia activa y un compromiso intelectual profundo con el marxismo, los testimonios de Coppola sí son esclarecedores de esa sensibilidad crítica que, esbozada parcialmente en las últimas imágenes analizadas, habría de manifestarse con mayor patencia en la obra de Stern luego de que la pareja abandonase la Alemania nazi en 1933 para radicarse definitivamente en Buenos Aires en 1935. Pero durante ese período intersticial, la estadía provisoria en Londres se destaca como una escala importante en el proceso de desarrollo de esa sensibilidad. Mientras que la presencia de Coppola en esa ciudad fue breve porque pronto hubo de partir rumbo a París para trabajar con el editor de la famosa revista *Cahiers D'Art* Christian Zervos, Stern logró acondicionar su estudio de retratos y avisos publicitarios en el barrio St. John's Wood, al que, por supuesto, no demoraron en sumarse los Auerbach desde Palestina en 1935.¹³⁹ Lo importante de esta breve experiencia es que Stern pudo reestablecer, de modo breve aunque decisivo, contacto con gran parte de la intelligentsia berlinesa de izquierda que, al igual que ella y su compañera, había encontrado en la capital de Inglaterra asilo temporario del nazismo.

Las célebres fotografías que durante ese período tomó de Bertolt Brecht, Helene Weigel y Karl Korsch, constituyen los testimonios quizás más fehacientes de esta álgida fase de transición, de entre los cuales cabe mencionar especialmente el retrato correspondiente a Paula Heimann. Después de verse obligada en 1933 a abandonar sus estudios en el instituto que Thedor Reik dirigía en Berlín, esta psicoanalista judía también decidió asentarse en Londres para continuar su formación con Melanie Klein, una colega ya por aquel entonces bastante reconocida a causa de su teoría de la relación de objeto [*Objektbeziehungstheorie*] y sus trabajos desarrollados en el campo del psicoanálisis infantil. Aparentemente, fue el fundador mismo de la *British Psychoanalists Society*, Ernst Jones, quien le recomendó personalmente a Stern

¹³⁹ Del trabajo de Coppola y Zervos surgió la publicación de un ensayo dedicado a las fotografías del primero junto a obra de Peterhans, Stern y Auerbach cfr. Christian Zervos, "Nouvelles Photographies", *Cahiers D'Art*, n° 1-4, pp. 70-76. Más allá de esto, como ha señalado Roberts, es notable que haya sido en Londres donde Coppola tomó una serie de fotografías urbanas que manifiestan un particular interés social por los elementos marginales del sistema (mendigos, desempleados, mujeres y niños haciendo trabajos denigrantes), que no volvería a tornarse tan presente en sus posteriores y célebres imágenes de la ciudad de Buenos Aires. Cfr. Jodi Roberts, *Horacio Coppola and Grete Stern ...*, op. cit., p. 141.

contactar a Heimann para iniciar una terapia analítica en el marco de la cual poder reflexionar sobre los drásticos acontecimientos que le habían tocado vivir últimamente.¹⁴⁰



Fig. 43: Stern, retratos de Brecht, Weigel, Korsch y Heimann, 1933/35.

Fte.: archivo Stern

¹⁴⁰ El dato sobre el contacto de Jones fue aportado en una entrevista con Silvia Coppola, hija de Grete y Horacio. Cfr. Mariano Ben Plotkin, "Tell Me Your Dreams: Psychoanalysis and Popular Culture in Buenos Aires, 1930-1950" en *The Americas*, vol. 55, n° 4, Cambridge University Press, Abril 1999, p. 622. Marcoci, por su parte, ha señalado que, más allá del trauma que supone todo exilio político, el interés de Stern por una terapia analítica debería también ser considerado en relación con dos eventos suplementarios: el suicidio de su madre que había permanecido en Alemania y haber quedado embarazada de su hija Silvia, que nacería en Buenos Aires el 7 de marzo de 1936. Cfr. Roxana Marcoci, "Photographer Against the Grain ...", op. cit., p. 29.

El retrato de Heimann es, entonces, un testimonio histórico del interés y progresivo involucramiento de Grete con la teoría psicoanalítica cultivada por los intelectuales judíos en Londres y que en cierto sentido anticipa el momento de su obra pergeñado con posterioridad en Buenos Aires por el cual hoy más se la recuerda: la serie de 140 fotomontajes titulada *Los sueños* y con la cual se ilustró periódicamente la sección de la revista *Idilio* que Enrique Butleman y Gino Germani denominaron “El psicoanálisis le ayudará”.

2.2 Exilio y montaje en la construcción de la mirada sobre una ciudad enrarecida: fotomontajes y fotografías de Buenos Aires (1935–1967)

Lo extraño del mundo no son sus confines
impensables y distorsionados, sino lo inmediato, lo familiar.

Basta una mirada ajena, que a veces puede provenir
de nosotros mismos, por fugaz que sea, para revelárnoslo.

Juan José Saer¹⁴¹

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto
arrojar una duda sobre toda la realidad familiar.

Se trata, a partir de este cuestionamiento,
de recomponer la imaginación de otras relaciones
posibles en la inmanencia misma de esta realidad.

Georges Didi-Huberman¹⁴²

Stern y Coppola llegaron a Buenos Aires en agosto de 1935. Que, en gran medida gracias a las redes y contactos de los que previamente disponía el segundo, el posicionamiento de ambos dentro del campo cultural porteño se dio rápida y exitosamente, lo demuestran tanto la exposición conjunta que sólo dos meses después de su arribo

¹⁴¹ Juan José Saer, *La grande*, Seix Barral, 2009 [ed. orig. 2005], Buenos Aires, p. 138.

¹⁴² Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición ...*, op. cit., p. 83.

organizaron en la sede de la editorial Sur, como la publicación en 1936 del famoso álbum de Coppola *Buenos Aires: visión fotográfica*, editado con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad: dos acontecimientos que han sido reconocidos por los especialistas como los hitos fundamentales de la historia de la fotografía moderna en la Argentina. Por un lado, los trabajos realizados durante la estadía en Berlín y Londres que expusieron en Sur y el breve texto que redactaron *ad hoc* en tono de manifiesto e hicieron imprimir detrás del folleto promocional del evento, constituyen la primera expresión de una doble apuesta a la autonomía y a la función social del medio fotográfico que se conoció en el país austral:

“la técnica fotográfica es un proceso óptico-químico que obtiene una imagen detallada de un objeto con un rango de sombras que incluye tonos intermedios. Anular este proceso o modificarlo con un tratamiento manual subsecuente es privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas. [...] ¿Es la fotografía un arte? De hecho, la fotografía se ha abstenido de dirigirse a esta cuestión: ha creado su propio lugar en la vida actual; tiene una función social.”¹⁴³

¹⁴³ Horacio Coppola y Grete Stern, Declaración de los artistas en el folleto de la exhibición en Sur, octubre, 1932. Versión del texto traducida al inglés en *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015, p. 236. Si bien Luis Príamo fue el primero que llamó la atención acerca del carácter “pionero” de las obras expuestas en Sur en 1935, es el trabajo de Jodi Roberts el que desarrolla minuciosamente la hipótesis de que las ideas de autonomía y función social incorporadas por ambos artistas en ese momento “definen” el comienzo de la modernidad del medio fotográfico en el campo local cfr. Jodi Roberts, *Horacio Coppola and Grete Stern: Defining the Modern in Argentine Photography, 1930–1956*, op. cit.; “Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935–1943” en *From Bauhaus to Buenos Aires*, op. cit., pp. 210–228. Luis Príamo, *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 16.

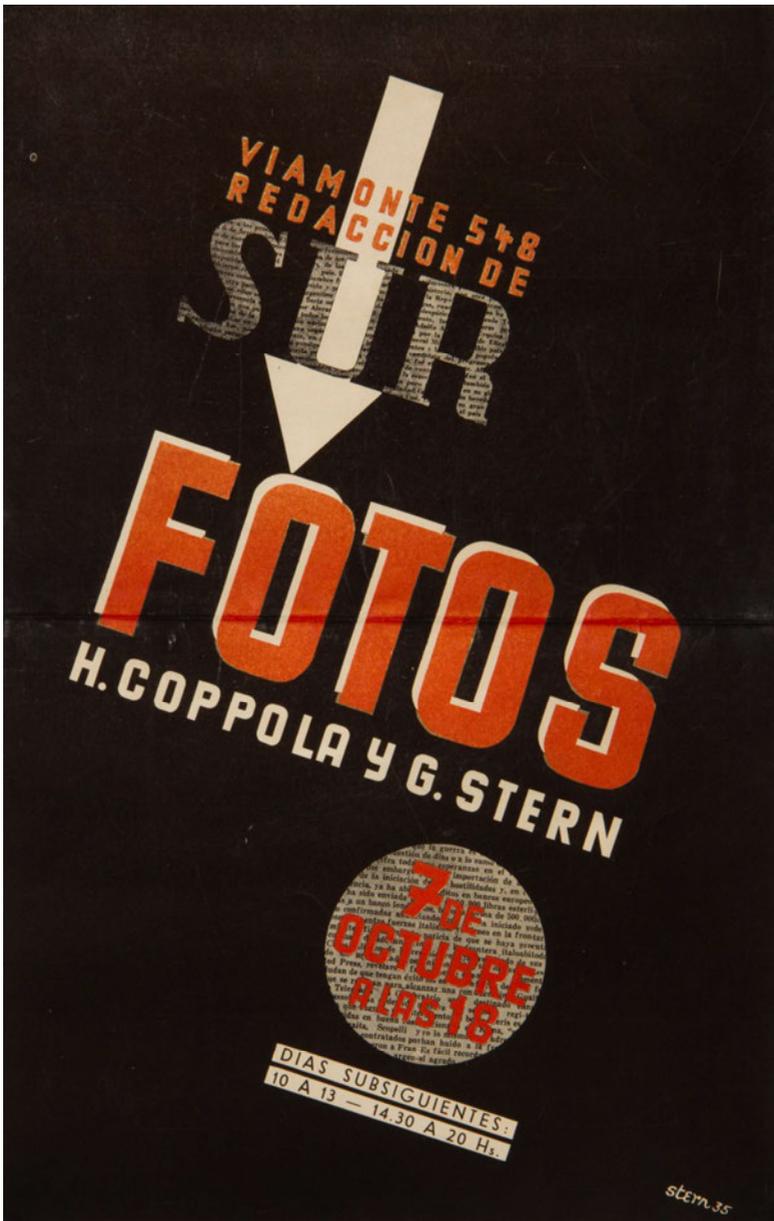


Fig. 44: Stern y Coppola, folleto de exhibición en Sur, 1935. Fte.: archivo Stern

Del mismo modo en que ya ha sido apuntado anteriormente con motivo de analizar la emergencia del *Neues Sehen*, al importar el típico gesto vanguardista de reducir los elementos de la sintaxis visual a los factores específicamente relacionados con el dominio técnico del dispositivo de la cámara, Stern y Coppola planteaban una diferencia radical con respecto a las prácticas características de la tradición pictorialista que eran hegemónicas en el campo local como el bromóleo, la goma bicromatada, la impresión al carbón o el retoque de negativos.¹⁴⁴ Por el otro lado, en el marco del encargo oficial que recibiera en 1936 directamente de parte del arquitecto modernista Alberto Prebisch y Atilio Dell’Oro Maini –secretario del intendente Mariano de Vedia y Mitre–, de confeccionar un álbum fotográfico sobre Buenos Aires, Coppola logró construir una mirada de larga productividad en el imaginario urbano porteño que combinaba, de modo original y emblemático, determinados elementos clave del criollismo de vanguardia con los aspectos más sustanciales de las transformaciones materiales, políticas y culturales que la ciudad venía experimentando desde la década del veinte.¹⁴⁵

El foco analítico depositado en la dialéctica de la empatía y el extrañamiento ha permitido explorar en el apartado anterior cómo los efectos de abstracción y enrarecimiento propios de la sintaxis visual de la nueva fotografía eran, en realidad, una consecuencia de mecanismos empáticos de identificación previa con el objeto en los que la percepción visual activa e incluso háptica por parte del sujeto desempeñaba un rol fundamental. A continuación, se apela a la misma perspectiva atenta al movimiento doble de acercamiento y separación, de identificación y extrañamiento para analizar la contribución histórica de Stern al proceso de modernización de la fotografía en Argentina. Esa dinámica circular de auto objetivación del individuo que representa la empatía se estudiará en el contexto de dos figuras que definen el entre lugar específico y la técnica particular mediante los cuales la artista elaboró su mirada fotográfica sobre Buenos Aires: el exilio y el fotomontaje.

¹⁴⁴ Sobre las publicaciones de fotografías artísticas, los fotoclubes y colectivos de fotógrafos aficionados locales durante el período, léase Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Ed. La Azotea, Buenos Aires, 1995, pp. 37–50.

¹⁴⁵ Cfr. Horacio Coppola, *Buenos Aires: visión fotográfica*, Municipalidad de Buenos Aires, Bs. As., 1936; Adrián Gorelik, “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola” en *Punto de Vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995 (reproducido en *Miradas sobre Buenos Aires, Historia cultural y crítica urbana*, siglo XXI, Buenos Aires, 2004); *La grilla y el parque ...*, op. cit., pp. 373–386.

El primero de ellos reviste, en tanto circunstancia involuntaria de tener que devenir una extraña condenada a observar desde la distancia inquietante las formas y las cosas de un espacio que para el resto de sus habitantes autóctonos serían siempre familiares, íntimas y sobreentendidas, una importancia fundamental a la hora de entender ese entre lugar tan particular desde el cual Stern percibió y retrató Buenos Aires a mediados del siglo XX. Un entre lugar signado por la identificación y el extrañamiento con las nuevas formas de esa ciudad que no sólo ella había adoptado como segundo hogar, luego de escapar de las adversidades políticas y económicas en Europa.

El ruso Anatole Saderman, por ejemplo, también había vivido y estudiado en Berlín durante la década del veinte antes de instalarse, primero en Paraguay en 1926 y luego, definitivamente, en la capital argentina en 1930, donde se dedicaría casi exclusivamente a la actividad retratística. En el mismo sentido resulta notable que en 1935, o sea en el mismo momento en que Stern y Coppola arribaban a Buenos Aires y exponían en *Sur*, Saderman haya producido *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, una notable serie de 68 fotografías de la flora autóctona que, a causa de los detalles texturales resultantes de los drásticos primeros planos y los recortes deliberados de la información contextual, evoca poderosamente la mencionada obra de Karl Bloßfeldt de 1928, *Urformen der Kunst*.¹⁴⁶ Más allá de que las imágenes de Saderman carecen del rigor constructivo que hacía de las fotos de Bloßfeldt una variable de la cultura visual de la nueva objetividad tan pertinente para las discusiones de la vanguardia arquitectónica, resulta menos importante establecer filiaciones o un orden de prioridad que reparar en los criterios compositivos del *close-up* y el *cropping* a los que ambos apelaron como dos rasgos fundamentales de la nueva forma de hacer fotografía.

Otra de las características centrales de esa ‘nueva visión’ que ya ha sido mencionada más arriba era el énfasis en la dimensión documental que la imagen había asumido en el contexto del desarrollo de los periódicos y revistas ilustradas y que en este caso se aprecia con especial claridad en las obras de Juan di Sandro y Sameer Makarius. El primero, nacido en Italia en 1898, arribó a la Argentina en 1910 y llegó a convertirse en el fotógrafo más reconocido del diario *La Nación* que documentaría el

¹⁴⁶ Ilse von Rentzell, *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, Ed. López, Buenos Aires, 1935. A pesar de los fuertes paralelismos entre las imágenes de ambos Príamo se basa en el hecho de que Saderman abandona Berlín dos años antes de que la obra de Bloßfeldt fuera publicada y considera que el primero no conocía el trabajo del segundo cfr. Luis Príamo, “Anatole” en *Saderman. Secretos del jardín*, Ed. Vasari, Buenos Aires, 2009, pp. 19.

histórico paso del Graf Zeppelin por Buenos Aires, la inauguración de la Avenida 9 de Julio y los paisajes nocturnos del puerto y el barrio obrero de La Boca. Otra muy particular mirada sobre la vida urbana porteña, contemporánea a la de Stern, fue la que elaboró el egipcio Makarius en dos importantes fotolibros publicados bajo los títulos de *Buenos Aires y su gente* (1960) y *Buenos Aires, mi ciudad* (1963). También formado en Alemania y Hungría junto a artistas concretos, el fotógrafo se instaló en Argentina en 1953, donde se relacionó con grupos plásticos de vanguardia como 'Nueva Figuración' y produjo, además, una amplia serie de retratos de intelectuales, escritores y artistas locales. Pero si de capturas de celebridades se trata, la más reconocida por la incorporación de rasgos modernistas como la fragmentación o la exposición múltiple en sus fotografías de personajes pertenecientes al mundo del espectáculo, fue la alemana Annemarie Heinrich, arribada al país en 1926. Más allá de las diferencias de estilo en cada uno de los casos mencionados, es importante reparar en que, la mayoría de las veces, los retratos funcionaron para los recién llegados como un mecanismo de promoción a través del cual poder establecer un vínculo con artistas y figuras de la cultura más prestigiosas o ya establecidas y obtener, así, la legitimidad que el muy estrecho y endeble campo fotográfico local no estaba en condiciones de proveer por sí mismo.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Valeria González, *Light of modernity in Buenos Aires* (catálogo), Nailya Alexander Gallery, New York, 2012, s/p.



Fig. 45: Di Sandro, Heinrich, Saderman y Stern en Bs. As., ca. 1980.

Fte.: *Light of modernity ...*

Esa trama de relaciones pone, entonces, no sólo de manifiesto que el proceso de modernización del lenguaje visual se desarrolló en Argentina de modo mucho más heterónomo que en Berlín, en íntima vinculación con otras dinámicas de la cultura más acendradas como la literatura o las artes plásticas, sino, además, el rol determinante que al respecto desempeñaron la experiencia y los conocimientos aportados por los protagonistas extranjeros. La importancia de los contactos previos con los modernismos europeos de vanguardia no era, sin embargo, un rasgo exclusivo de los artistas que llegaron para transformar con su *expertise* el reducido campo fotográfico local. Por el contrario, la sensible afluencia de emigrados políticos del fascismo europeo que se radicaron en Buenos Aires, dentro del ciclo que va aproximadamente desde la Guerra Civil Española hasta la Segunda Guerra Mundial, contribuyó a definir el carácter profundamente diverso de la vida cultural porteña de los treinta en su gran totalidad. A mediados del decenio, escritores, periodistas, intelectuales, artistas plásticos,

músicos y editores se organizaron en Frentes Populares para defender la democracia y la libertad frente al avance de los totalitarismos. La profunda internacionalización de la cultura en Buenos Aires determinó, de ese modo, la multiplicación de los puntos de contactos de una red que no implicaba solamente la circulación de bienes culturales y simbólicos entre ambos márgenes del Atlántico, sino, además, distintos mecanismos de solidaridad a los que estos personajes desarraigados y enajenados podían apelar en función de reconfigurar su identidad en el nuevo contexto.¹⁴⁸

Por ello, la dialéctica empatía/extrañamiento que surge de la figura del exiliado permite, en este caso concreto, desplazar el foco de análisis del carácter ‘pionero’ e innovador que tradicionalmente se le asigna a la obra de Stern, como si ella fuera la referencia única que marca el comienzo absoluto de la fotografía moderna en Argentina. En cambio, propone un modo distinto de interrogar la deriva que esas “ideas fuera de lugar”¹⁴⁹ describen en el proceso histórico de transferencia cultural en el modernismo, basado en la capacidad de desnaturalizar y enrarecer las formas entrañables y familiares de un entorno que sólo puede ser observado a la distancia: ¿qué aspectos específicos de Buenos Aires llamaban la atención de la mirada extranjera de Stern? ¿Cuáles fueron los distintos factores que condicionaron como una lente su perspectiva?

Jodi Roberts ha señalado con razón que si bien, por un lado, la artista recién llegada pudo sacar ventaja de los mencionados contactos de Coppola con los miembros de la intelligentsia liberal de *Sur* y determinados sectores del gobierno conservador municipal, ello no fue, por otro lado, incompatible con acciones de un cariz ideológico bien distinto como, por ejemplo, la publicación de una serie de siete fotografías de los barrios proletarios porteños en el Anuario socialista de 1937 *La vanguardia*, órgano editorial del principal partido opositor del momento.¹⁵⁰ A través de estas

¹⁴⁸ La serie de retratos de artistas e intelectuales como Brecht, Korsch, Weigel que Grete había comenzado a fotografiar en Londres y continuó asiduamente luego de haber llegado a Buenos Aires con personajes como Borges, María Elena Walsh, Antonio Berni, Clement Moreau, Lino Enea Sipilimbergo, entre muchos otros, constituye una muy sugestiva forma de reconstruir importantes tramos de esa nutrida red de modernistas antifascistas. Cfr. Diana B. Wechsler, “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Daia*, año 3, n^o 25, Buenos Aires, 2007, pp. 187–200.

¹⁴⁹ Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”, op. cit.

¹⁵⁰ Jodi Roberts, “A City in Dispute: Grete Stern’s Photographs of Buenos Aires, 1936–1956” en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 24, n^o 2, Ed. Routledge, 2015, p. 126. Si bien Roberts identifica con agudeza esa tensión entre el circuito oficial de la cultura establecida y compromiso social que habita en Stern, es oportuno tener en cuenta, como ya se ha señalado

excursiones fotográficas por los suburbios de Buenos Aires, como de aquellas tantas otras que antecedieron la edición del famoso foto álbum de Coppola de 1936 y que, sin lugar a dudas, también contaron con su activa participación, Stern comenzó a descubrir y entender la nueva cultura urbana que tenía ante sus ojos. Pero es importante subrayar que ese entendimiento significa aquí mucho más que aprender a identificar meramente los distintos lugares de la ciudad, descubrir sus rincones menos transitados, familiarizarse con sus protagonistas, su ritmo y sus texturas. *Entre muros* (1936), una de las primeras fotografías que tomó en y sobre Buenos Aires, pone en evidencia, efectivamente, que a esa temprana altura el ojo extranjero de Stern ya había empezado a reconocer exitosamente tanto el carácter específico de las formas materiales de la nueva ciudad que habitaba, como el tipo de relación íntima y de mutua constitución que siempre existe entre ellas y la trama cultural que las produce.

La fotografía fue tomada desde una posición elevada, probablemente un balcón o una azotea con vistas al contrafrente de un edificio. La altura precisa que se eligió para emplazar el objetivo de la cámara puede deducirse a partir de aquel punto impropio situado en el infinito, justo en la mitad del horizonte accidentado y difuso que la silueta urbana recorta en lontananza. Se trata del epicentro de la composición, donde confluye un haz de cuatro rectas descritas por las líneas que dibujan, en descenso, las cornisas de los dos grupos principales de edificios a la derecha y a la izquierda y, en ascenso, por la otra cornisa de la edificación de altura media, cuya superficie se advierte en la parte delantera, a la derecha del lugar donde se encuentra el obturador y la línea de la pared medianera, apenas perceptible abajo y a la izquierda. Que el punto de fuga no domine el centro geométrico de la fotografía, sino que se encuentre desplazado levemente hacia la izquierda es también un gesto deliberado de la artista que subraya el carácter riguroso de la estructura que organiza la lectura de esta obra. Esto significa que Stern, más allá de reparar en la altura adecuada que mejor ponderara el verdadero centro de gravedad de la composición –la tupida arboleda y el *skyline* porteño en la distancia–, también se ha movido hacia un costado y hacia el otro hasta encontrar el punto de la cámara preciso que le permitiera transformar la balaustrada de la casa baja y los laterales de los edificios situados

previamente, que ella no es un rasgo exclusivo de la trayectoria de la pareja de fotógrafos, sino uno que, en realidad, se ajusta muy bien a la dinámica general de amplios sectores del heterogéneo campo intelectual local durante de la década de los treinta y que, más adelante, el peronismo se encargaría de profundizar.

inmediatamente frente al parque, en el marco perfecto de una ventana central e imaginaria por la cual se asoma la mirada hacia el frondoso protagonista de la imagen.



Fig. 46: Stern, Entre muros, 1936. Fte.: archivo Stern

La rigurosidad de la retícula que definen todos estos vectores invisibles en el espacio debería interpretarse no únicamente como un gesto constructivista, sino, además, como una evocación de aquella otra estructura urbana fundamental, cuyo funcionamiento Stern estaba empezando en este preciso momento a descifrar y plasmar estéticamente: la de la cuadriculada grilla que subdivide el territorio de la ciudad americana y condiciona su expansión, determinando, a su vez, una fisonomía tan particular y distinta a la de ciudades europeas como Berlín.¹⁵¹ Es a la nueva experiencia de habitar una metrópolis de estas características que aluden tanto la compleja y por momentos agobiante intersección de los distintos planos y volumetrías, como el título de esta obra. Acertadamente se pondera en ella la importancia de las medianeras y el contraste de alturas determinado por la heterogeneidad edilicia como elementos característicos de la forma de expansión que sufrió Buenos Aires en el contexto histórico de su modernización. Sin embargo, es necesario advertir que ese trayecto visual ‘entre muros’ que desemboca en las inmediaciones abiertas de un espacio público, que en este caso bien podría ser el *Central Park* de Nueva York, es en realidad algo completamente inusual y atípico del paisaje urbano porteño, el cual la mayoría de las veces tiende, por el contrario, a sitiar y obstruir la mirada de sus habitantes. Es precisamente gracias a la anomalía de este punto de vista que Stern logra conducir la mirada del espectador a través de la intimidad espacial del primer patio que se encuentra directamente a sus pies y de un segundo situado más adelante, junto a la casa baja que enseña a la cámara sus cuatro pequeñas ventanas. Se trata exactamente del mismo juego de entreveramiento de lo exterior e interior, de lo público y lo privado que también puede apreciarse en otra foto muy similar del año 1937 y que en cierto sentido anticipa su interés por este tipo específico de espacios urbanos intersticiales que abordará, como se verá más adelante, en el tramo final de su producción.

¹⁵¹ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque ...*, op. cit.



Fig. 47: Stern, s/n, 1937. Fte.: archivo Stern

Que las primeras imágenes tomadas por Stern en Buenos Aires hayan ponderado las medianeras y el contraste de alturas determinado por la heterogeneidad edilicia como elementos característicos de la forma de expansión que sufrió Buenos Aires en el contexto histórico de su modernización alude al fundamento temático común de los procesos de modernización del urbanismo y la fotografía analizados en esta investigación. En efecto, se trata exactamente del mismo conjunto de problemas que Werner Hegemann había abordado en sus conferencias con sólo cinco años de anterioridad. Según ha sido desarrollado en el capítulo anterior, su mirada extranjera también se había posado particularmente sobre el crecimiento desenfrenado de la estructura cuadrículada y de las construcciones en altura, procurando establecer criterios técnicos y artísticos que permitieran intervenir en su regulación y diseño. Como intentará demostrarse a lo largo de este apartado y del siguiente, el ojo fotográfico de Stern problematizó estéticamente esos mismos temas. Sin embargo, por oposición al carácter profundamente háptico e inmediato que la mirada fotográfica típica de la *neue Sachlichkeit* cultivada durante la etapa de ringl + pit manifestaba con respecto a los objetos retratados, en estas tempranas imágenes urbanas se destaca la naturaleza visual y distanciada que el uso de la perspectiva vertida desde el entre lugar del extranjero confiere a las formas materiales desconocidas en el nuevo contexto. Lo notable es que esa distancia será refrendada, a partir de este momento, por el uso progresivo de una técnica en particular: el fotomontaje.

Esta metodología, que había sido una condición de posibilidad fundamental para el desarrollo del cine y de uno de los primeros y más importantes movimientos de vanguardias en la entreguerra como *Dadá*, fue efectivamente practicada por Stern cada vez más a menudo y con muy distintos propósitos, luego de su llegada a Buenos Aires. Por supuesto que la apropiación particular que ella hizo de esta técnica no debería pensarse tanto en el sentido fragmentario, disruptivo y caótico que los dadaístas le habían conferido originalmente para manifestar el tipo de experiencia bélica o revolucionaria, sino, en cambio, como una forma altamente mediada por los abundantes debates y desarrollos sucesivos que el montaje sufrió a lo largo de la década del veinte, en el marco del desarrollo de la prensa, la industria publicitaria y el diseño gráfico.¹⁵² La porción de su obra que ejemplifica esto de manera más patente es la

¹⁵² Para un nutrido y preciso resumen de las discusiones y nuevas derivas de las que fue objeto el fotomontaje en el contexto de la cultura visual de la nueva objetividad, durante los veinte, cfr. Adrian Sudhalter, "Self-reflectivity of Photomontage: Writing on and Exhibiting the

archiconocida serie de *Los sueños*. Se trata de 140 fotomontajes periódicamente confeccionados por la artista para ilustrar una sección de la revista femenina *Idilio*, que apareció semanalmente entre 1948 y 1951, bajo el título de *El psicoanálisis le ayudará*. Allí y bajo el pseudónimo de Richard Rest, Enrique Butelman y Gino Germani, otro emigrado italiano del fascismo que sería uno de los intelectuales más importantes de la vida cultural argentina de ese período, llevaban a cabo una suerte de consultorio psicoanalítico epistolar, donde se atendían los distintos problemas emocionales que aquejaban a las mujeres de una clase media en pleno desarrollo, a causa de la bonanza económica durante el primer peronismo. En el contexto histórico de divulgación popular de la teoría freudiana, las lectoras comunicaban en cartas las ansiedades y traumas relacionados con el matrimonio, la maternidad, el narcisismo femenino, el trabajo, la independencia económica y los deseos amorosos. Pero lo interesante es que mientras el ficticio analista aconsejaba a sus pacientes epistolares de un modo más bien conciliatorio, que tendía a armonizar los mandatos femeninos con la autopercepción del deseo, muy por el contrario, los radicales fotomontajes de Stern cuestionaban abierta y profundamente los roles de género instituidos por el modelo doméstico.¹⁵³

Medium, 1920–1931” en *Photomontage between the Wars (1918–1939)*, Fundación Juan March, Madrid, 2012, pp. 8–22.

¹⁵³ La bibliografía acerca de *Los sueños* es abundante y representa, sin lugar a dudas, la porción más estudiada de la obra de Stern. Léanse los artículos de Luis Prámo, Jorge Alemán y Enrique Lynch, en el catálogo *Sueños. Grete Stern*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2015; David William Foster, “Dreaming in Feminine: Grete Stern’s photomontages and the parody of psychoanalysis” en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 10, Lehman College, New York, 2003, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/foster.htm>; Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio (1948–1951)*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2012; Alejandra Niedermaier, “Significación de la serie Sueños de Grete Stern en la memoria colectiva” en *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía, 1839–1960: las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*, Buenos Aires, 2001, pp. 161–164; Hugo Vezzetti, “El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*” en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie Completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948–1951)*, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2003, pp. 149–159; K.M. Sibbald, “Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern’s ‘Sueños’” en *Hispanic Journal*, vol. 26, No. 1/2, Indiana University of Pennsylvania, 2005, pp. 243–258; María Jesús Folch, “Grete Stern” en *Caso de estudio, Grete Stern*, catálogo de la exposición en IVAM, Valencia, 2016, pp. 2–33; AA.VV, *Sueños. Grete Stern*, catálogo de exposición, IVAM, Valencia, 1996.



Fig. 48: Stern, *Los sueños de raíces*, *Idilio*, nº 115, 30.1.51; *Idilio*, nº 30, 14.6.49

El fotomontaje, al unir dos o más fotografías preexistentes pero que carecen de una conexión semántica evidente, subraya el carácter inquietantemente extraño de la nueva imagen resultante de un modo muy apto para ilustrar las profundidades de la realidad onírica. La dinámica de esta metodología que supone, entonces, descomponer una cosa para reagruparla y mostrarla de otra manera, acentuando sus diferencias, sus contradicciones, las dislocaciones de sentido y los aspectos absurdos, implica un distanciamiento de la imagen natural tal cual se la conoce en su estado original y preexistente que genera una forma de conocimiento por extrañeza:

“distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la

descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será *conocimiento por extrañeza*.¹⁵⁴

De un modo similar al de los textos que Benjamin y Brecht escribieron en el exilio, los fotomontajes que Stern comienza a producir en Buenos Aires también distancian las cosas representadas para demostrar las relaciones históricas y políticas que, detrás suyo, toman posición en un momento determinado. Y es que en un álgido contexto como el de la década del treinta, en el cual el campo de la cultura se había transformado en un frente más de las batallas libradas contra el totalitarismo, el posicionamiento político de los artistas e intelectuales era irrecusable. La potencia de esta metodología vanguardista residía, entonces, en su capacidad ambivalente de apelar al valor objetivo y documental característico de la imagen fotográfica, pero para minar precisamente su indexicalidad, es decir, en su capacidad de referir a un mundo conocido, familiar y entrañable que puede desestabilizar, al mismo tiempo, el sentido unívoco que él reviste para el espectador. A través de los mecanismos de enrarecimiento y deconstrucción propios del fotomontaje, *Los sueños* interpelaban las pautas de consumo y los ideales femeninos de belleza y deseo establecidos en la sociedad de masas que el peronismo había ayudado a consolidar a fines de los cuarenta.¹⁵⁵

Por todas estas razones, si la nutrida bibliografía ha señalado hasta el momento el carácter disruptivo y eminentemente moderno de esta famosa serie de imágenes mayoritariamente en función de su vinculaciones con el surrealismo francés, la historia del psicoanálisis en Argentina, la cultura de masas del peronismo y los problemas de género correspondientes, sería necesario contemplar, además, la fundamental importancia que los mecanismos de identificación y extrañamiento determinados por el uso de la inquietante extrañeza y el montaje, tuvieron al respecto. Porque es precisamente a través de ellos que Stern lleva a cabo, por primera vez en la historia de la fotografía argentina, la operación eminentemente moderna que genera una crisis de representación sobre la visión aurática de las cosas, distanciándolas para mostrarlas y entenderlas de un modo distinto. Mediante el reconocimiento empático y el posterior extrañamiento, los fotomontajes de *ludilio* astillan la continuidad de las narrativas familiares y entrañables sobre el deseo y los cuerpos femeninos, al mismo tiempo

¹⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 81. Subrayado en el original.

¹⁵⁵ Alejandra Uslenghi, "A Migrant Modernism. Grete Stern's Photomontages" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, n° 2, Routledge, 2015, pp. 173-25.

que abren la posibilidad de una mirada crítica sobre la historia de esas representaciones establecidas.

A continuación, no obstante, va a dejarse de lado esta dimensión poco explorada de *Los sueños* para depositar el foco de atención en otra porción de la obra de Stern sobre la que se ha escrito mucho menos: los fotomontajes urbanos. Por estar relacionadas con el problema del espacio de la ciudad y su percepción visual, esas imágenes no sólo brindan una aproximación quizás más sugestiva y menos transitada al muy particular punto de vista desde el cual ella intentó construir una mirada fotográfica sobre Buenos Aires a mediados del siglo XX, sino que, además, recuperan muchos de los problemas ya abordados en el primer capítulo de esta investigación. Es importante señalar que los fotomontajes urbanos fueron, en su mayoría casi absoluta, diseñados en el marco de encargos editoriales que la artista recibió en distintas circunstancias y que ellos de ningún modo agotan su visión fotográfica sobre la capital argentina. Muy por el contrario, en su calidad de principal fotógrafa a cargo de ilustrar el volumen *Buenos Aires* publicado por Peuser en 1956, ella llegó a tomar alrededor de 1500 capturas urbanas.¹⁵⁶

A pesar de no ser una muestra cuantitativamente representativa, los collages urbanos permiten trabajar con la ambivalente relación de identificación y distancia característica de la figura del exilio, a la vez que incorporan otra dimensión muy relevante a la hora de analizar la inquietante extrañeza en la mirada urbana de Stern: la figura de su marido y el gran reconocimiento que su visión fotográfica sobre Buenos Aires había cosechado de modo tan temprano. Si, previamente a su viaje a Europa, Coppola ya había ilustrado con sus fotos el libro de Borges titulado *Evaristo Carriego* (1930), el ejemplo más patente de la trascendencia de su mirada fue la edición del ya mencionado foto libro que recibió como encargo oficial por parte de las autoridades del gobierno de la ciudad en 1936 y que, a causa de su gran éxito, tuvo que ser reeditado el año siguiente. Fue, entonces a través de la reconocida mirada nativa de él que los ojos extranjeros de ella ‘aprendieron a ver’ la metrópolis porteña y a entender el carácter específico de las formas materiales del nuevo espacio urbano y la relación que ellas establecen con la trama cultural que las produce. Más importante aún, por la razón de haber sido exclusivamente elaborados en base a imágenes tomadas previamente por Coppola, los fotomontajes urbanos que Stern produjo entre 1935 y 1947

¹⁵⁶ Horacio Raúl Klappenbach, *Buenos Aires*, Ed. Peuser, Buenos Aires, 1956. Cfr. Luis Príamo, *Grete Stern: obra fotográfica ...*, op. cit., p. 25.

ofrecen una interesante perspectiva no sólo acerca del desarrollo de ese proceso de aprendizaje y la incorporación que ella hizo de distintos tópicos relacionados con la historia de la ciudad y el urbanismo de Buenos Aires a lo largo del tiempo, sino, además, del sutil modo en que a través de los mecanismos de extrañamiento propios de la técnica del fotomontaje, la artista fue transformando paulatinamente la original mirada que su compañero supo producir sobre la ciudad, en búsqueda de la suya propia.

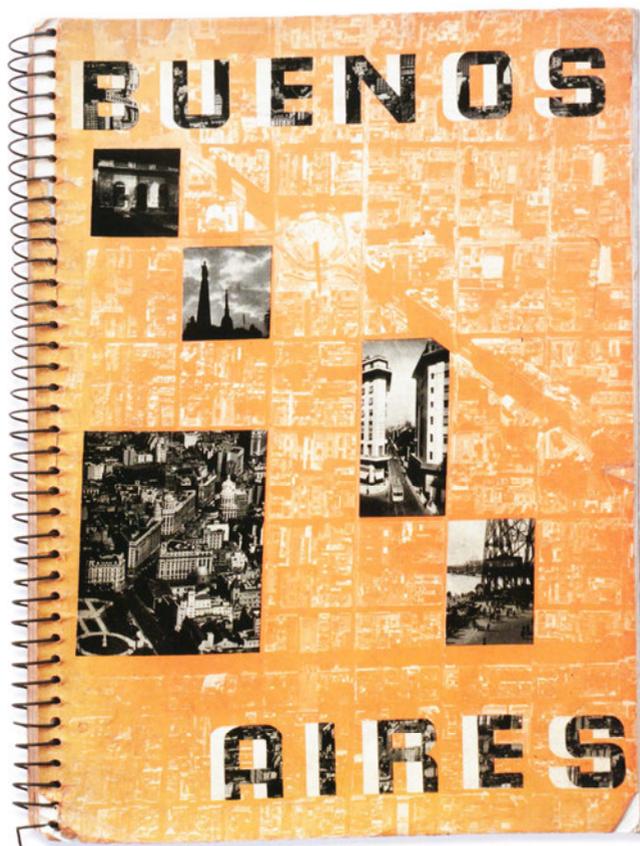


Fig. 49: Stern, diseño cubierta 2da edición de Bs. As. visión fotográfica (Coppola), 1937

El diseño elaborado en 1937 para la nueva cubierta de la segunda reedición del libro de Coppola sobre Buenos Aires apela como sustrato a una toma aérea del centro porteño, cuyo encuadre se corresponde precisamente con los contornos regulares de un sector de la grilla aún no lacerado por las demoliciones que muy pronto darían lugar a la Avenida 9 de Julio. Si las imágenes anteriores plasmaban la experiencia tridimensional del cuerpo que habita los espacios ‘entre muros’ a través del dominio magistral de la perspectiva, este caso adopta la verticalidad típica de la mirada que el experto –arquitecto o urbanista– suele verter sobre el plano de una ciudad. Pero la operación del montaje trasciende el mero elogio de esta vista elevada y ‘explicativa’ del espacio urbano mediante la incorporación de una dimensión simbólica, representativa y personal de otros motivos porteños captados por Coppola como, por ejemplo, la tradicional Plaza de Mayo y su pirámide, el frente nocturno y solitario de una casa de barrio o el icónico Puente Transbordador Almirante Brown en el Riachuelo de La Boca. Estas miniaturas en blanco y negro han sido incrustadas por Stern en el espacio cuadrículado que determinadas manzanas ocupan en el plano anaranjado, en un sentido oblicuo que acompaña a la diagonal trazada por la Avenida Presidente Roque Sáenz Peña. De este modo sensiblemente equilibrado, el fotomontaje conjuga el anonimato bidimensional de la toma aérea con la cotidianeidad urbana que se despliega en tres dimensiones detrás de las imágenes superpuestas a la grilla como pequeñas ventanas, estableciendo un sugestivo contraste entre dos formas distintas de percibir el espacio de la ciudad.

Conviene reparar en que el diseño de Stern era sólo un aspecto de la nueva versión del libro de Coppola de 1937, en la cual se reemplazó, además, el tradicional tipo de encuadernación en tapa dura de la edición anterior, por la más moderna variante espiralada y con tapa de cartulina. Estos cambios son significativos porque habían sido impulsados por otro exilado del fascismo europeo, que pronto se convertiría en una figura clave del pujante ámbito del diseño editorial moderno en Argentina. Oriundo de Milán, donde editaba junto a Carlo Dradi la revista vanguardista *Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica*, Attilio Rossi había llegado a Buenos Aires como emigrado de Mussolini en abril de 1935 y dirigía desde 1936 la sección “crítica de Arte” en la revista *Sur*. Él no sólo promovería las obras de Stern y Coppola al dedicarles en 1937 un número exclusivo de la publicación milanesa que siguió editando a la distancia luego de su exilio, sino que a partir de este momento, además, colaboraría muy de cerca con el matrimonio en una gran cantidad de proyectos de diseño en el

contexto del boom editorial que se produjo en Argentina entre finales de la década del 30 y mediados del 50.¹⁵⁷ Durante ese período se fundaron, efectivamente, importantes casas editoriales como Sudamericana, Emecé, Losada, Atlántida, Espasa-Calpe Argentina, Poseidón y Americalee que, en tren de cubrir el desabastecimiento editorial causado por la Guerra civil española en los mercados hispanoparlantes, contaron con la central participación de muchísimos autores, ilustradores, encuadernadores, diagramadores, grabadores y fotógrafos que habían encontrado refugio en Buenos Aires ante la persecución totalitaria sufrida en Europa. Con sus conocimientos sobre fotografía y diseño, Grete se incorporó a la nutrida red internacional que constituían personajes como Luis Seoane, Jakob Hermelin, Clément Moreau, Gonzalo Losada, José López García, Guillermo de Torre, Arturo Cuadrado Moure y Amado Alonso, entre muchos otros.

Es en el pujante desarrollo de este campo particular de la cultura, entonces, donde hay que establecer la continuidad profesional de Stern en Argentina y no en la esfera de la publicidad, la cual a causa de las mucho más reducidas dimensiones del mercado

¹⁵⁷ Cfr. Horacio Coppola, *Buenos Aires: visión fotográfica*, op. cit.; *Campo Grafico* 5, n° 3, marzo 1937. En su calidad de primer responsable del diseño artístico en Losada, Rossi encargó a Stern las fotografías para Luca Pacioli, *La divina Proporción*, Losada, Buenos Aires 1946. Leopoldo Marechal, *Historia de la calle Corrientes*, Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1937, fue editado en el mismo contexto celebratorio del cuarto centenario de la fundación de la capital argentina que había dado origen al famoso foto-libro de Coppola ya mencionado, lo que explica que las célebres imágenes porteñas tomadas por este último en 1936, más un diseño de cubierta de Stern fueran utilizados para esta edición del texto de Marechal. El matrimonio también produjo las 20 imágenes que ilustran el libro de Fernando Márquez Miranda, *Huacos. Cultura chancay*, Ediciones de la llanura. Cuadernos de arte americano, Buenos Aires, 1943, donde muchos de los recursos técnicos de la sintaxis visual de la nueva objetividad, como el *close-up* y el *cropping*, se aplican, notablemente, al retrato de vasijas y objetos de la cultura indígena chancay. La misma casa editorial publicó más tarde el libro de Horacio Coppola, *Esculturas de O Aleijadinho*, Ediciones de la llanura, Buenos Aires, 1955. Pero por la sutileza de las composiciones fotográficas y la audacia de los fotomontajes, el proyecto más significativo que la pareja de artistas llevó a cabo junto al diseñador italiano fue, sin lugar a dudas, el foto-libro que la imprenta López obsequiaba a sus clientes: Attilio Rossi, *Cómo se imprime un libro*, Imprenta López, Buenos Aires, 1942. Cfr. *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Bs. Aires 1936-1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López, Catálogo, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2017. Las contribuciones de Stern al pujante mercado editorial, realizadas en el contexto de las redes de artistas e intelectuales antifascistas durante este período, han sido analizado con precisión en Jodi Roberts, "Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935-1943" en *From Bauhaus to Buenos Aires ...*, op. cit., pp. 212-228. Sobre Rossi puede leerse María Eugenia Costa, "La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950)" en CAIANA, n° 12, CAIA, primer semestre 2018, Buenos Aires, pp. 156-172.

interno y de los distintos códigos estéticos que regían la cultura visual en este país no se mostraría permeable a los intentos de continuar allí trabajos del estilo de ringl + pit, según lo demuestra el corto e infructuoso proyecto de un estudio de fotografía publicitaria que la pareja montó a tales fines en la calle Córdoba 363. Por el contrario, el sesgo progresista que los emigrados políticos imprimieron al pujante mercado editorial local representaba un contexto mucho más propicio para que Stern desarrollara el tipo de apuesta estética que había comenzado a explorar en Berlín y que se transformaría en una contribución fundamental al proceso de la modernización de la fotografía local.

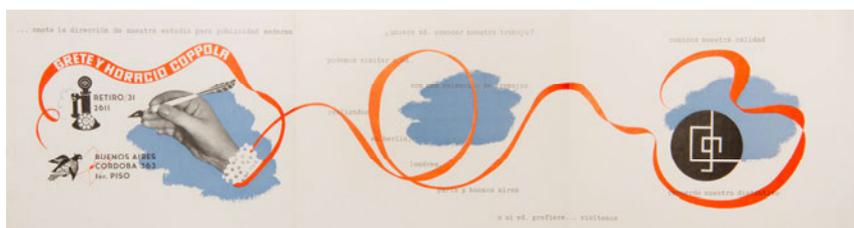


Fig. 50: Stern, Tarjeta de presentación despegable, s/f. Fte.: archivo Stern

También frutos de esa particular coyuntura son los fotomontajes que ilustraron las sobrecubiertas de *La historia de la Calle Corrientes* (1937) de Leopoldo Marechal y *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) de Eduardo Mallea. En el primer caso, Stern combina dos tomas de Coppola muy similares del monumento edificado por Prebisch y de la arteria urbana recientemente ensanchada, para resolver el dilema de cómo presentar a ambos protagonistas del motivo, sin que el esplendor de uno opaque necesariamente el del otro. Porque si bien en la captura diurna la iluminación natural y el correspondiente juego de sombras subrayan el carácter abstracto que los contornos de las piedras imprimen sobre el piso y la volumetría, la apariencia de la avenida adolece en esa toma del ímpetu metropolitano característico que le imprimen los peatones y la incandescencia de los faroles y letreros luminosos de la versión nocturna. De esta forma, la mirada ajena de Stern enrarece el paisaje inconfundible de la postal porteña, confiriéndole al icónico monumento un aspecto fantasmático y siniestro.

LEOPOLDO MARECHAL



HISTORIA DE LA CALLE
CORRIENTES

Fig. 51: Stern, diseño cubierta Historia de la calle Corrientes, 1937



Fig. 52: Coppola, *Obelisco*, ca. 1936. Fte.: *Historia de la calle Corrientes*

Por su parte, la sobrecubierta del libro de Mallea es una variación sobre los temas y recursos que también habían sido utilizados, casi simultáneamente, para plasmar la forma particular en que el espacio se percibe y experimenta en una ciudad como Buenos Aires en otro diseño editorial de una faja que aparentemente envolvía la primera edición del libro de Coppola de 1936.¹⁵⁸ En las dos sobrecubiertas Stern sutura distintas panorámicas urbanas nocturnas y las rotula con una tipografía mayúscula en bermellón. Si más arriba se afirmaba que el posterior collage de 1937 era una forma equilibrada de conjugar la perspectiva bidimensional que el experto vertía sobre la grilla con la percepción tridimensional del ciudadano que la habita, estos otros dos montajes constituyen, definitivamente, su preludio experimental. Repárese que en el caso de Mallea, la yuxtaposición de las distintas vistas frontales y en escorzo otorgan a la composición una dinámica y un ritmo cambiante que evocan el famoso collage *Metropolis* del *Bauhäusler* Paul Citroen y no sugieren, a diferencia de los diseños

¹⁵⁸ Horacio Fernández, "Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern" en *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Bs. Aires 1936-1950 ...*, op. cit., p. 82.

anteriores, el carácter regular y homogéneo de la estructura cuadrículada que subyace a la ciudad americana. Por esa precisa razón, Stern ha tendido sobre la totalidad de su collage una retícula, cuya delicada trama de finas líneas blancas se posa sobre una Buenos Aires siempre cambiante, ordenando y normalizando las diferentes perspectivas nocturnas como una estructura abstracta, atemporal e inmóvil que en este caso alude no sólo a la grilla, sino, también, al vasto estuario que baña sus orillas. Como *tertium quid* de ese juego de tensiones entre lo estático y lo proteico en las que, además, reverbera el propio título de la obra literaria, ella ha colocado tanto en la parte frontal, como en la trasera de la cubierta una diminuta figura femenina, de espaldas y expectante. Por oposición a la multitud anónima y masculina, muy probablemente una toma original de la tribuna del hipódromo o de algún estadio de fútbol, que en el fotomontaje en la faja del libro de Coppola del 1936 contempla más bien absorta el paisaje urbano que se despliega ante sus ojos, la observadora incógnita en la tapa de Mallea manifiesta una actitud solitaria y reflexiva. Ella no es únicamente una marca autorreferencial que alude a la propia extrañeza que en la fotografía alemana suscita la metrópolis porteña, sino además el fruto de una lectura muy aguda de la novela de Mallea, quien como autor oriundo de Bahía Blanca también había desarrollado ampliamente en su texto el mismo juego de tensiones características de la percepción espacial del forastero.



Fig. 53: Stern, Diseño faja Bs. As. *Visión fotográfica* (Coppola), 1936



Fig. 54: Stern, Diseño cubierta La ciudad junto al río inmóvil, 1936

Stern apela, entonces, una y otra vez a los ojos de su marido para aprender a ver Buenos Aires. Pero que esa apropiación es todo menos inocente, comienza a tornarse más claro en el collage para la tapa de la revista de Rossi *Campo Grafico* de 1937, el cual perfilaba, a través de un particular uso de una captura original de Coppola, una perspectiva altamente crítica de la manzana porteña y el tipo de expansión urbana correspondiente. En este punto conviene recordar que, en profunda sintonía con la lectura criollista de Borges y en contra del rechazo generalizado de la grilla por parte de la cultura arquitectónica local, Coppola había retratado muy positivamente varios de sus atributos más característicos como, por ejemplo, la rectitud de sus calles, la horizontalidad de las casitas suburbanas y el rigor de sus muros medianeros.¹⁵⁹

¹⁵⁹ La fotografía de Coppola utilizada en el collage *Campo Grafico* se titula "Panorama de la ciudad hacia el sudoeste (centro)" Cfr. Horacio Coppola, *Buenos Aires ...*, op. cit., p. 62.



Fig. 55: Stern, Campo Grafico, 1937. Fte.: archivo Stern

Para comprender el modo sutil en que el montaje *Campo Grafico* subvierte esa celebración estetizante de las formas autóctonas en la imagen aérea que Coppola había tomado del centro de Buenos Aires, es importante subrayar que él no había querido mostrar aquí, en realidad, el carácter especulativo y la expansión urbana no planificada e irregular de la ciudad favorecida por la grilla que uno tiende a reconocer automáticamente a primera vista en su fotografía, sino, antes bien, poner ese perfil urbano en íntima relación con la línea del horizonte trazada por el celaje pampeano, al cual no en vano le había otorgado más de la mitad del plano. El gesto irreverente de Stern para con esos elementos paradigmáticos del repertorio del vanguardismo criollista está determinado por los tipos móviles de distintos tamaños que, a causa de la posición vertical en que han sido colocados, contrastan radicalmente con el elogio a la horizontalidad que representa la fotografía en su versión inicial. El juego de sombras permite deducir que no todos los elementos han sido emplazados por igual, sino que algunos de los prismas de mayor tamaño y que se desbordan por los márgenes de la foto se encuentran levemente inclinados sobre el papel. Esta sutileza no sólo confiere dinámica a los distintos elementos de la composición, sino que, además, enfatiza, por oposición, el carácter perfectamente enhiesto de los siete cuerpos más pequeños que Grete ha emplazado directamente en el corazón de la bóveda celeste que se extiende sobre la planicie acuática inconmensurable. La meticulosa regularidad con que han sido dispuestos sobre la foto constituye una metáfora arquitectónica, una referencia ineludible a la propuesta vanguardista de erigir rascacielos como una forma de corregir los vicios de la expansión de la ciudad real que tan claramente ilustra la fotografía.

Pero no habría que pensar que esta idea central de la arquitectura racionalista, que con seguridad Grete conocía previamente de su experiencia en el Bauhaus, no tenía ningún tipo de antecedente en los debates locales. Muy por el contrario, como se ha visto en el primer capítulo de esta investigación, el gran poder de descongestión urbana de los edificios que podían construirse en altura gracias a las nuevas tecnologías del hormigón armado, era un aspecto fundamental del programa que Le Corbusier había desarrollado en las distintas conferencias que impartió en su visita a Buenos Aires en 1929 y que marcarían, de modo tan perdurable y decisivo, el posterior desarrollo de la cultura arquitectónica local.¹⁶⁰ Bajo el lema de *resserres les villes*, el

¹⁶⁰ La visita de Le Corbusier y la importancia que sus ideas tuvieron para el posterior desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina han sido analizadas en Jorge Francisco Liernur y

famoso arquitecto suizo había planteado la necesidad de definir los límites suburbanos con precisión y reconcentrar el crecimiento de la ciudad sobre su núcleo histórico tradicional. Ese proyecto sintonizaba agudamente con las aspiraciones de la elite liberal que había organizado y financiado su visita y de la cual Victoria Ocampo formaba parte.¹⁶¹ En ese contexto, uno de los rasgos más significativos de su plan era la *cit  d'affaires*, nada más y nada menos que un conjunto de doce rascacielos cruciformes proyectados sobre una plataforma construida en el preciso lugar donde las dos llanuras inconmensurables –río y pampa– encontraban su punto de fusión:

“el cielo argentino es la única consolación, porque yo lo he visto sobre la planicie ilimitada, puntuada raramente por algunos sauces llorones; es ilimitado, brillante tanto de día como de noche, de una luz azul transparente o de estrellas titilantes está sobre los cuatro horizontes; a decir verdad todo este paisaje es una sola y misma línea recta: el horizonte.”¹⁶²

La metáfora arquitectónica en el diseño de Stern no es fruto, entonces, de ninguna contingencia, sino, por el contrario, de un conocimiento bastante preciso de las distintas aristas de este trascendente debate sobre la cultura urbana porteña, al cual la artista muy probablemente accedió a través de Coppola y su contacto con Ocampo y el resto de la intelligentsia liberal de *Sur* nucleada en torno suyo.

Pablo Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924–1965)*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008. Sobre el muy interesante rol desempeñado por el paisaje en los proyectos de Le Corbusier para Buenos Aires, cfr. Ana María Rigotti, “Le Corbusier’s plan for Buenos Aires. Useful explanations on the birth of the cities” en *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 40, 2016, pp. 121–130.

¹⁶¹ Sobre la relación entre Le Corbusier y Ocampo cfr. Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La red austral ...*, op. cit., pp. 75 y ss.

¹⁶² Le Corbusier, *Précisions sur un  tat présent de l’architecture et de l’urbanisme*, Editions Altmira, Paris, 1998 [ed. orig. 1930]. Se trata del libro editado con las impresiones de viaje y las conferencias impartidas en Buenos Aires y Brasil, cuya tapa original fue ilustrada con una vista nocturna del *skyline* porteño que Le Corbusier dibuj  desde el agua y que con claridad manifiesta el particular tipo de diálogo establecido entre el carácter vertical de su obra arquitectónica y la horizontalidad del entorno natural. La bibliografía respecto de la importancia desempeñada por el paisaje sudamericano en la obra de Le Corbusier es abundante. Además de las citadas obras de Liernur y Rigotti, puede también consultarse Ana María Rigotti, *Las invenciones del urbanismo ...*, op. cit., pp. 234 y ss.; Carlos Ferreira Martins, “Bajo aquella luz nació arquitectura. Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña” en *Block*, n  2, Universidad Torcuato Di Tella, mayo de 1998, Buenos Aires, p. 76–87.

En el mismo año en que era confeccionado el fotomontaje para ilustrar la revista de Rossi, los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan llegaban al estudio de Le Corbusier en París para trabajar en la reelaboración de las ideas que el maestro había presentado en Buenos Aires en 1929 y que se transformaría en el Plan Director para Buenos Aires. La presentación y el intento fallido de llevar a cabo el proyecto se materializarían, sin embargo, recién en 1947 y en un contexto sociopolítico completamente distinto al de su concepción. Fue, en efecto, durante la administración peronista que Ferrari Hardoy y Kurchan organizaron el equipo de 90 personas conocido como el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) y que contaría con la participación de Stern como su fotógrafa y diseñadora gráfica oficial.¹⁶³ A pesar de que su nombre se encuentra, una vez más, ausente de la mayor parte del material producido durante ese breve lapso, su estilo es inconfundible. Dentro de ese amplio conjunto de trabajos, existe un fotomontaje de 1949 que es altamente representativo del modo agudo en que ella supo captar y transmitir, nuevamente a través de enrarecer la mirada de Coppola, la recurrencia de estas ideas y figuras asociadas la historia y la planificación urbana de Buenos Aires.

El diseño augura la tercera fundación de la ciudad. Pero si esa afirmación rotunda y convincente se proyecta, como las medidas del EPBA, hacia el futuro utópico, su legitimidad proviene, en cambio, tanto del pasado histórico, como del presente crítico de la urbe sugeridos por los distintos elementos que se aprecian en el trasfondo de la composición. Las primeras manzanas trazadas en la época colonial y la fortificación corresponden, por un lado, a un antiguo mapa del año 1713 que había acompañado a Le Corbusier durante todo el proceso de concepción del plan y que ilustraba, además,

¹⁶³ Que a pesar de su perfil antiperonista, Hardoy y Kurchan hayan logrado obtener el apoyo institucional necesario para organizar el EPBA es un aspecto significativo del ya mencionado comportamiento de muchos intelectuales que, como la misma Grete, no eran simpatizantes del gobierno, pero sabían de todos modos aprovechar los espacios de agencia intersticiales y la permeabilidad relativa que el régimen populista manifestaba para con este tipo de experiencias. La vida del EPBA fue muy corta (1947-1949), pero altamente compleja y sometida a clivajes de muy distinto tipo. Una de las principales razones de su fracaso estribó, no obstante, en que las principales medidas de urbanización del plan estaban sensiblemente enfocadas en el tradicional centro histórico de la ciudad y por haber sido elaboradas hacia más de diez años no contemplaban, con excepción del proyecto para el Bajo Belgrano, las radicales transformaciones sociales y el descomunal crecimiento del *hinterland* porteño (conurbano bonaerense) que había desatado el peronismo durante el último tiempo. cfr. Anahí Ballent, *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2005, pp. 213 y ss.

la carátula de la revista *La arquitectura de hoy* en la cual el proyecto de urbanización fue presentado, oficialmente, por primera vez recién en 1947.¹⁶⁴



Fig. 56: Stern, fotomontaje para EPBA, 1947. Fte.: archivo Stern

¹⁶⁴ Ana María Rigotti, “Le Corbusier’s plan for Buenos Aires ...”, op. cit., p. 125; Le Corbusier, “Plan Director para Buenos Aires” en *La arquitectura de Hoy*, n° 4, Buenos Aires, 1947, pp. 4–53. Se trata de la versión en español para el público latinoamericano de la importante publicación *L’Architecture d’Aujourd’hui*, gestionada por Amancio Williams. Es importante reparar en el hecho de que el mismo año Stern produjo una emblemática serie de fotografías de una de las obras más icónicas de Williams –la casa sobre el arroyo, en Mar del Plata– que también fue publicada en la misma revista cfr. Amancio Williams, “Casa habitación en Mar del Plata” en *La arquitectura de hoy*, n° 2, Buenos Aires, febrero de 1947, pp. 75–89.

Por el otro lado, para ilustrar la acuciante situación del crecimiento de Buenos Aires Stern apela una vez más e incluso seis años después del divorcio de su matrimonio, a la misma imagen de Coppola que ya había empleado para el collage *Campo Gráfico*. Pero mientras que en aquella ocasión se había limitado a la sutil instalación vertical de los distintos tipos gráficos sobre el celaje pampeano, su intervención es esta vez mucho más radical. Ningún rastro de los elementos característicos del repertorio criollista puede ya apreciarse en el nuevo recorte de la foto de Coppola, que Stern ha deliberadamente hecho coincidir con los contornos de la mancha urbana descrita por la expansión de la ciudad y que ratifica con la leyenda inferior “1949: 500.000 habitantes se amontonan sobre 150 manzanas”.

A partir de este sugerente juego de intersección de temporalidades desplegado sobre la estructura cuadriculada del papel milimetrado que se condice con la forma geométrica de la grilla, la artista plasma el espíritu corbusierano que anima el proyecto del EPBA de un modo agudo y preciso, dejando en claro que el plan no se basaba en una transformación radical de la estructura urbana, sino, por el contrario, como han indicado los citados especialistas, en un reajuste de su huella colonial fundacional. Desde ese mismo punto de vista, tanto el análisis del collage *Campo Gráfico*, como el del EPBA ponen en evidencia que, a diferencia de la mirada fotográfica celebratoria de Coppola fundada en la operación borgiana, el ojo de Stern perfila una representación vanguardista crítica de la manzana porteña y el tipo de expansión urbana por ella determinado.

Madí es, por una doble razón, el último fotomontaje urbano de Stern que entra en la consideración de la presente serie de análisis. En primer lugar, porque este collage de 1947 elaborado por la fotógrafa para el grupo homónimo de artistas concretos ilumina el rol fundamental que, en tanto canal de transmisión de ideas y conocimientos, ella desempeñó para el desarrollo histórico de los grupos de vanguardia en Buenos Aires durante los años cuarenta, en el seno de los cuales se formó el que será el protagonista del tercer capítulo de esta investigación, Tomás Maldonado. La nutrida biblioteca de Grete fue, efectivamente, el primer contacto que los artistas concretos argentinos establecieron con importantes fuentes y bibliografía acerca de las experiencias estéticas europeas de entre guerra, completamente desconocidas durante aquel momento en Argentina.¹⁶⁵ Por otra parte, la casa en localidad de Ramos Mejía

¹⁶⁵ Según testimonios de Gyula Kosice, Stern habría generosamente socializado las copias de sus *Bauhausbücher* entre los jóvenes artistas, mientras que su amigo, el pintor Clément

que el arquitecto ruso Wladimiro Acosta había construido para el matrimonio de fotógrafos, fue el lugar donde los jóvenes artistas realizaron en diciembre de 1945 una de sus primeras exposiciones, promocionada por panfletos que la misma Stern había confeccionado.



Fig. 57: Stern, folleto para exposición de arte concreto, 1945. Fte.: archivo Stern

Moreau (pseudónimo del alemán Carl Josef Meffert), habría colaborado con las traducciones al español. Cfr. María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, p. 38; ver también Ana Jorgelina Pozzi-Harris, *Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940-1955*, tesis doctoral, UT Austin, inédita, pp. 64-65.



Fig. 58: Stern, Madí, 1947. Fte.: archivo Stern

Pero lo más importante a esta altura es reparar en que *Madí* representa el momento más significativo del proceso de extrañamiento que Stern lleva a cabo sobre la mirada urbana de Coppola, en el intento de desarrollar la suya propia. El diseño ilustra la voluntad irreverente de las nuevas generaciones de artistas concretos de impugnar el realismo característico de las vanguardias clásicas de la década del treinta,

mediante una peculiar perspectiva sobre uno de sus íconos urbanos más emblemáticos: el obelisco de Prebisch. Pero aquel motivo fotográfico que había sido tan a menudo elogiado por el ojo de su exmarido fue esta vez capturado por Stern desde la altura de un balcón aledaño a la Plaza de la República, frente al cual pende la enorme letra M de un aviso publicitario que la artista supo aprovechar astutamente como la inicial de la designación del grupo de vanguardia, montando las faltantes 'a-d-i' de modo superpuesto a la obra arquitectónica. Roberts ha señalado, no sin razón, que esta imagen representa un punto de inflexión en la producción de Stern que deja atrás una forma directa y documental de aproximarse a la ciudad, a la vez que inaugura nuevas y más mediadas representaciones visuales de Buenos Aires. Sin embargo, mucho menos que una "imagen *cándidamente* reconfigurada por el bien de la innovación artística y la expresión comunicativa"¹⁶⁶ *Madí* es, antes bien, la impugnación premeditada de la doble autoridad que el fálico monumento arquitectónico del orden conservador representaba tanto para la nueva forma de entender el arte por parte de la joven generación de concretos, como para aquella particular manera de ver Buenos Aires que la mirada extranjera de Stern había aprendido de los ojos locales de Coppola, a lo largo de casi diez años. Sobre el final de ese proceso asimétrico y signado por las tensiones inherentes a los mecanismos de extrañamiento e identificación que suponen la figura del exilio y la técnica del fotomontaje, ella no dejó de criticar y rebelarse contra la ciudad que él le había mostrado, traicionando el sentido original de sus imágenes en el intento de desarrollar una mirada propia y un vínculo empático con ese lejano lugar del mundo que jamás sería el suyo, pero que ella elegiría habitar, de todos modos, hasta el final de sus días.

¹⁶⁶ Jodi Roberts, "A City in Dispute ...", op. cit., p. 134. El subrayado no pertenece al original.

2.3 *Los patios de Buenos Aires* (1967): corolarios de una mirada fotográfica que no devino en imaginario urbano

He regresado, atravesado el zaguán y miro en torno.
Es el viejo cortijo de mi padre. El charco en medio.
Objetos viejos e inservibles entremezclados cierran el paso hacia la
escalera del granero. El gato acecha desde la baranda.
Un trapo desgarrado, atado alguna vez a una barra,
mientras alguien jugaba, se agita al viento.
He llegado. ¿Quién habrá de recibirme?
¿Quién espera detrás de la puerta de la cocina?
La chimenea humea, están preparando el café para la cena
¿Sientes la intimidad, te encuentras como en tu casa?
No lo sé, no estoy seguro.
Franz Kafka¹⁶⁷

La fotografía urbana de Stern ha sido recientemente ponderada como un aspecto de su obra en el cual la artista logró plasmar sustanciales elementos de los debates sociales, políticos y urbanísticos del Buenos Aires de mediados del siglo XX con un grado de creatividad, flexibilidad estilística y *know-how* técnico equiparable al de otros trabajos suyos que habían sido tradicionalmente mucho más reconocidos, como la serie de retratos y *Los sueños en Idilio*.¹⁶⁸ Frente a esa perspectiva y a partir del análisis de los fotomontajes urbanos llevado anteriormente acabo que permitió esclarecer la ambigüedad y las tensiones intrínsecas del lugar particular desde el cual Grete observó Buenos Aires, vale preguntarse ¿qué representación urbana específica emerge de esa operación de identificación y distanciamiento que ella llevó a cabo constantemente con las formas materiales de la metrópolis que su marido le había enseñado a ver? Luego de considerar ese proceso de tensión perpetua, ¿sería legítimo atribuir un concepto específico y un programa estético a la mirada que Stern produjo sobre la

¹⁶⁷ Franz Kafka, "Regreso a casa" [*Heimkehr*] fuente: <https://www.textlog.de/32095.html>;
[Trad. Héctor A. Piccoli].

¹⁶⁸ Jodi Roberts, "A City in Dispute ...", op. cit.

ciudad de Buenos Aires? En definitiva, ¿pudo esa particular visión fotográfica transformarse, como sugiere Roberts, en un verdadero imaginario urbano?

La respuesta es, aparentemente, negativa. A diferencia de Coppola, cuya mayor virtud había sido la de retratar la metrópolis porteña de un modo que trascendía ampliamente el carácter documental de la fotografía, poniendo en imágenes la ciudad que en ese mismo momento se encontraba diciendo la vanguardia criollista en sus poemas y ensayos con Borges a la cabeza, Stern no logró producir imágenes urbanas de un carácter arquetípico semejante. A pesar de que ella disponía, como se ha mencionado anteriormente, de un corpus fotográfico sobre Buenos Aires exhaustivo y de dimensiones muy considerables, esa porción de su obra no llegó a constituirse en un imaginario urbano completo y autónomo, capaz de inventar una matriz estética específica.

De modo conjetural pueden calibrarse algunas razones al respecto. En primer lugar, más allá de su gran interés por plasmar la experiencia urbana y de la probada capacidad de conferirle a sus capturas una dimensión arquitectónica y urbanística muy sutil, los collages urbanos y las fotografías que ella tomó de Buenos Aires, respondieron, más que nada, a las características de encargos profesionales. Desde esa perspectiva y en comparación con otras aristas de su obra que sí alcanzaron un nivel de significación mucho más pleno como *Los sueños*, los retratos de artistas e intelectuales o las naturalezas muertas, su exploración de la fotografía urbana no parece haber trascendido los condicionamientos impuestos por las circunstancias relativas a dichos encargos. Esto es particularmente evidente, con excepción quizás de *Campo Gráfico* y *Madí*, en el caso de los collages analizados que se circunscribían a los límites de la ilustración editorial y en el cual la mayoría de las veces su autoría no era ni siquiera reconocida entre los créditos. Pero, sobre todo, en su proyecto más ambicioso de fotografiar Buenos Aires: el ya citado volumen de Peuser de 1956.

La misma Roberts se ha encargado de señalar al respecto que el carácter eminentemente documental de las imágenes urbanas tomadas para esa contribución contrasta con la deriva experimental de los fотомontajes anteriores y que resulta, además, problemático distinguir a ciencia cierta cuáles capturas pertenecen a Stern y cuáles a los otros ocho fotógrafos e ilustradores que también fueron contratados por la casa editorial a tal efecto.¹⁶⁹ Precisamente por esas razones y a pesar de la minuciosidad del registro pergeñado, es importante reparar en que el criterio estético más

¹⁶⁹ Jodi Robert, "A City in Dispute ...", op. cit., pp. 142-143.

bien ecléctico que surgió de ese tipo de trabajo colectivo, sumado al protagonismo de la gran cantidad de texto con respecto al rol secundario e ilustrativo que desempeñan las imágenes en la obra, no permiten hablar en este caso de un foto-libro parangonable con el de Coppola, en el marco del cual Stern hubiera podido desarrollar el concepto de un imaginario urbano semejante.

Sin embargo, la colosal empresa de ilustrar el Peuser no debería interpretarse como una instancia final y fallida en su carrera artística que vaya en desmedro del valor, la agudeza y la originalidad de su forma de saber ver Buenos Aires. En primer lugar, porque la obra que representa la verdadera clausura del itinerario urbano en su producción no fue esa, sino, otro volumen de dimensiones mucho más modestas y editado once años después bajo el título *Arquitectura de Buenos Aires: Los Patios*.¹⁷⁰ En segundo lugar, porque a pesar de que esas 24 imágenes de patios habían sido originalmente tomadas entre la primavera del 1952 y el otoño de 1953 como parte del gran registro fotográfico que dio origen al Peuser, ellas fueron publicadas recién en 1967 y bajo un criterio estético bien distinto –ahora sí mucho más emparentado con el de un foto libro–, que conviene analizar detenidamente a la hora de elaborar una última reflexión acerca tanto de la especificidad, como de los límites de la mirada urbana de esta artista.

Efectivamente, a diferencia de la impronta celebratoria y panegírica de aquellas capturas de plazas, parques, mercados, edificios, monumentos y otros exteriores que en el Peuser querían ilustrar el ímpetu de la vida pública y el desarrollo pujante de la capital argentina durante los años finales del peronismo, el foco exclusivamente puesto en la intimidad de la vida privada que se desarrolla puertas adentro en *Los patios*, los muestra, en cambio, como ruinas nimbadas por el halo de la nostalgia y la melancolía, como una tipología urbana en vías de extinción:

“ahora ya son inútiles; espacios disparatados y como anacrónicos, derrotados por el valor de la tierra y una piqueta que mueven lucros cesantes y modernas concepciones. [...] Tan vencidos como las casas que se reemplazan con departamentos ‘funcionales’ y eficaces servicios centrales, a veces con balcones-terrazas.”¹⁷¹

¹⁷⁰ Grete Stern, *Arquitectura de Buenos Aires: Los Patios*, Ed. Arte, Buenos Aires, 1967.

¹⁷¹ Alberto Salas, Prólogo en *Arquitectura de Buenos Aires ...*, op. cit., p. 11.

Lamentablemente, no se dispone de mucha información acerca de las condiciones de producción de esta obra, ni de los motivos concretos que llevaron a Stern a publicar estas fotografías, once años después del Peuser y en un formato tan distinto en el que su nombre, una vez más, ni siquiera estaba mencionado en la portada. ¿Representa esa ausencia acaso el indicio de que la iniciativa de editar la obra no provino de la artista?

Sea como fuere, en el contexto perfilado por las ideas urbanísticas del desarrollismo en los años sesenta, que apostaban a una verticalización del centro porteño para fomentar el avance de las actividades terciarias, el tono profundamente retrospectivo e idealizante del prólogo de Alberto Salas ha servido para interpretar estas imágenes de los patios porteños como

“una serena meditación sobre la experiencia urbana matizada por la sensación de anhelo de un pasado que se desvanece rápidamente. [...] Una intervención pública acerca de la experiencia de vivir en Buenos Aires en un período marcado por la gradual erosión de la esperanza en el proyecto de la modernidad urbana.”¹⁷²

Y es que, efectivamente, la lente de Stern ha puesto un énfasis deliberado en capturar la manifestación del irrevocable paso del tiempo en estos espacios que muestra, casi siempre, desolados, con sus muros descascarados, puertas y ventanas desvencijadas, mesas o sillas de jardín herrumbradas y demás trastos amontonados.

Sin embargo, a pesar de su desgaste material evidente, estos patios no aparecen como reliquias arquitectónicas de un tiempo remoto e inaccesible. Hay una dimensión más sutil en estas imágenes que sugiere una relación circular e íntima con la temporalidad pretérita, una presencia inquietantemente extraña de ese pasado en el presente. Así lo sugieren, por ejemplo, la preponderancia de los helechos y malvones tupidos que dan la impresión de haber crecido a lo largo de los años como avanzando sobre las paredes de las casas; o la presencia de un gato reposado en la galería de *Cochabamba 521* y de la ropa colgada al sol en los patios de *Garibaldi 2025* y *Defensa 1361*, que con similitud asombrosa evocan la impresión siniestra que asaltara al personaje de Kafka en el extracto citado más arriba como acápite, al regresar al cortijo

¹⁷² Michel Otayek, *Photography, Mobility and Collaboration: Kati Horna in Mexico and Grete Stern in Argentina*, Tesis doctoral (inédita), New York University, 2019, pp. 163 y 166.

de su padre. A excepción del torso de un vecino que desciende furtivamente las escaleras en *Garibaldi 2025* o del perfil en penumbras del muchacho introspectivo que apenas se adivina bajo el marco de una puerta en *Av. Libertador y Salguero*, nada se sabe acerca de los usuarios de estos patios. Pero ellos no están completamente ausentes de la representación. En casi todas las fotografías se destaca siempre una puerta o una ventana entreabierta que invita a ingresar a las habitaciones misteriosas, de un modo que sugiere en ellas la presencia inquietantemente extraña de sus moradores. La silla con cojines en la que hasta hace un instante nomás alguien disfrutaba del sol vespertino en *Chacabuco 1248* o la escoba que una vecina ha apoyado por un momento en la pared luego de barrer el patio de *Santa Elena 319*, son rastros de esa presencia invisible, pero entrañable y familiar que el ojo de Grete ha sabido capturar tan agudamente.

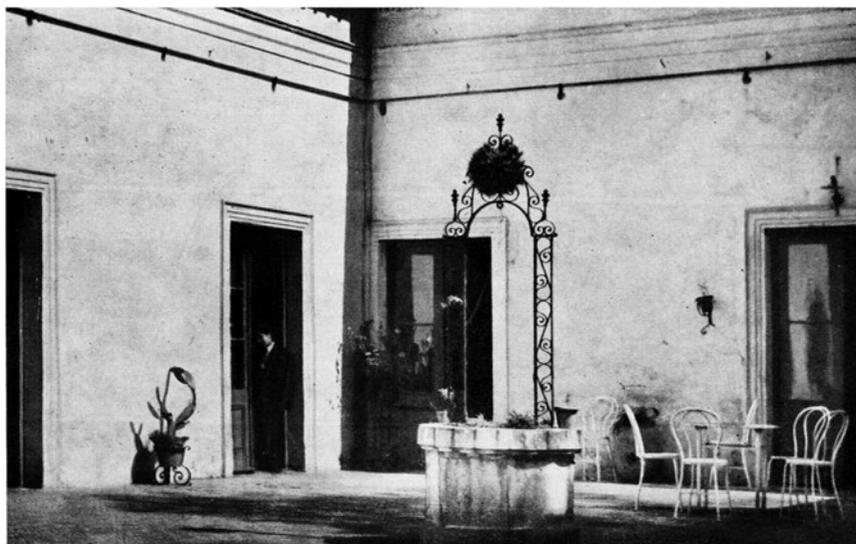


Fig. 59: Stern, Av. Libertador y Salguero, ca. 1953. Fte.: Los Patios ...

Si la dimensión de lo siniestro es, entonces, una forma sutil y compleja de expresar la presencia viva del pasado en el presente histórico que permite trascender los límites de una narrativa costumbrista y ver en estas imágenes algo más que “fotos de

fantasmas”¹⁷³, ¿qué tipo de representación específica de *Los Patios* se perfila desde esa clave de interpretación? ¿Qué habrían significado esos espacios íntimos y, sobre todo, esas casas para las tradiciones de las vanguardias literarias y arquitectónicas con los cuales Stern se encontraba tan familiarizada, según lo ha demostrado al análisis previo de sus fotomontajes urbanos? En definitiva, ¿hasta qué punto y de qué manera puede incorporarse esta última mirada que Stern arroja sobre la cultura urbana de Buenos Aires al ejercicio de identificación y extrañamiento con las formas materiales de una ciudad que le habían sido reveladas por los ojos de su compañero?

Más allá de que las capturas fueron tomadas diez años antes de su publicación, existen otras razones para suponer que *Los Patios* no se reducen a una operación de nostalgia que pretendía mostrarlos, únicamente, como vestigios o reliquias de una cultura urbana amenazada por las transformaciones que traía aparejada la década del sesenta. Ya durante los veinte, Borges había identificado “la blanqueada hilera de las casas bajas”¹⁷⁴ y las calles rectas de la grilla como los elementos característicos del arrabal porteño. Para él, estas viviendas particulares:

“constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lastimeramente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balastradas y de umbralitos de mármol, se afirman a la vez tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo.”¹⁷⁵

Lo interesante de esta descripción de Borges no es tanto la anticipación de una sensible cantidad de motivos que pueden fácilmente identificarse en la recuperación llevada a cabo por la lente de Stern treinta años después, sino, en realidad, la importancia fundamental que aquella caracterización literaria tuvo para la construcción de la mirada urbana de Coppola sobre Buenos Aires. Porque uno de los momentos más

¹⁷³ Alberto Salas, Prólogo ..., op. cit., p. 11.

¹⁷⁴ Cfr. Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos” en *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994 (ed. orig. 1928), pág. 137.

¹⁷⁵ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires” en *Inquisiciones*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994 (ed. orig. 1925), pág. 89–90.

icónicos de ese imaginario modernista eran las hileras de casas sencillas, muros descascarados y azoteas planas de una ciudad que, a causa de su expansión amanzanada en un territorio “vacío”, no podía dejar de ser eminentemente horizontal:

“un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas –de moradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra– son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles.”¹⁷⁶

En ese contexto, Adrián Gorelik ha puntualizado que tanto el patio, como la sencillez de las fachadas son dos rasgos comunes que manifiestan dos tipologías de vivienda, en realidad, muy distintas, entre las cuales la caracterización borgiana de la fisonomía porteña oscila indistintamente: por un lado, las casas coloniales de planta romana, típicas de la ciudad tradicional y, por el otro, las viviendas mucho más modestas que los constructores italianos de principios del siglo XX estaban edificando en los suburbios, aquellas mismas que tan positivamente habían llamado la atención de Hege-
mann veinte años antes y que eran conocidas comúnmente bajo la denominación de ‘casa chorizo’.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires” en *Inquisiciones*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994 (ed. orig. 1925), pág. 88.

¹⁷⁷ Adrián Gorelik, “Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires” Fundación Telefónica, Madrid, 2008. Sobre la versatilidad de la tipología ‘casa chorizo’ y las causas históricas que determinaron la generalización su uso en el contexto de enorme movilidad social de la Buenos Aires moderna cfr. Fernando Aliata, “Casa chorizo”, en J. F. Liernur y F. Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Agea, Buenos Aires, 2004, tomo C/D, pp. 29–32.

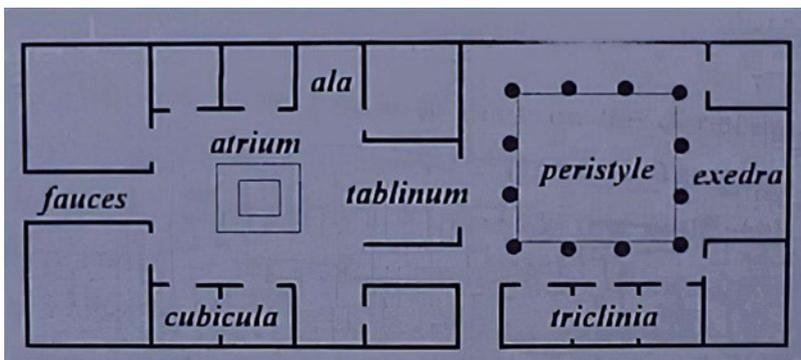


Fig. 60: Planta romana, origen de la planta de la casa señorial colonial

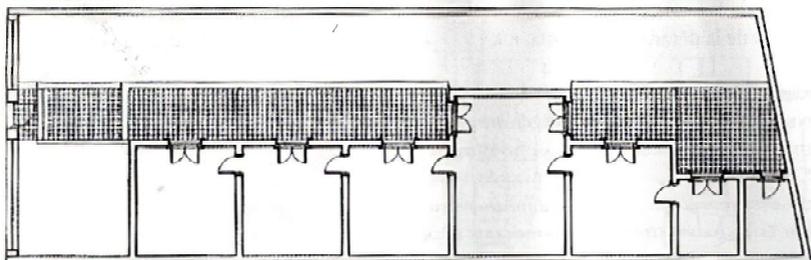


Fig.61: Planta tipo de una casa chorizo

En base a esa distinción es importante advertir que si bien Coppola había incluido en su célebre foto libro de 1936 algunas capturas de patios pertenecientes a ese primer grupo de casas coloniales señoriales que aún quedaban en los barrios de San Telmo o Barracas, retratar la intimidad de los espacios privados de esas viviendas le había interesado mucho menos que la celebración de la horizontalidad y simpleza de las fachadas del segundo grupo de casas. Mucho más determinantes para el imaginario urbano con el cual ilustró la “fundación mitológica de Buenos Aires” de Borges fueron, por cierto, el tratamiento modernista de los frentes, la ponderación de los muros medianeros y la rectitud de las calles, es decir, precisamente aquellos rasgos que

Hegemann había caracterizado como el “espíritu de Schinkel” en el confín austral del continente americano:

“[...] las empresas constructoras levantan todavía hoy miles de pequeñas casas que están completamente dentro de las formas clásicas [que] se han simplificado y depurado de los agregados barrocos y se han entregado de lleno, inmediata e inocentemente, a un materialismo [*Sachlichkeit*] modernísimo. [...] No fue necesario en la América del Sud la importación del cubismo de la post-guerra por arquitectos europeos, pues se formó solo, como consecuencia natural y lógica de su sana tradición.”¹⁷⁸



Fig. 62: Coppola, fotografía publicada en Evaristo Carriego (Borges), 1930

¹⁷⁸ Werner Hegemann, “El espíritu de Schinkel en Sud-América”, op. cit., p. 469.



Fig. 63: *Coppola*, fotografía publicada en *Evaristo Carriego (Borges)*, 1930

¿Representa la exterioridad de la perspectiva de Coppola acaso un contrapunto legítimo para pensar en el carácter íntimo y siniestro de la última mirada que Stern arrojó sobre el interior de casas de Buenos Aires?

Al respecto, es notable advertir que su itinerario visual por los cortijos porteños reproduce el mismo pasaje ambiguo de la caracterización borgiana, en el que se mezclan indiscriminadamente los patios de casas coloniales de planta romana con los de las casas chorizo. De ese modo, se reconocen las primeras, por ejemplo, en las tomas de *Sarandí y Moreno* o en *México 524* que inmortalizan “los caserones con recta sucesión de patios, [...] con puerta en forma de arco [...] y con delicada puerta cancel de hierro” desde una perspectiva que evoca, por otra parte, las únicas capturas de patios ya mencionadas que hiciera Coppola en 1936.¹⁷⁹ Por el otro lado, en fotos como *Bolívar 1368* o *Chacabuco 1248* resulta inconfundible la tipología popular de las casas

¹⁷⁹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1930, pág. 20.

chorizo que consistía en una hilera de habitaciones dispuesta a lo largo de uno de los muros medianeros, de modo tal que todas las puertas desembocaran a una galería exterior abierta y colindante con un patio igual de alargado. Se trataba, en realidad, del mismo aprovechamiento de los lotes angostos y profundos característicos de la ciudad cuadrículada americana que Hegemann había ponderado no sólo en Buenos Aires, sino posteriormente, también, en Berlín a causas de las posibilidades que brindaba para un modelo de expansión suburbana basado en la autoconstrucción y en el autoabastecimiento.



Fig. 64: Stern, México 524, ca. 1953. Fte.: Los Patios ...



Fig. 65: Stern, Chacabuco 1248, ca. 1953.

Fte.: Los Patios ...

Otros símbolos inconfundibles de un prestigio de antaño apuntados por el poeta son los detalles recurrentes del aljibe y la parra que también Stern retrata de modo ambivalente, por un lado, en las ostentosas casas de planta romana como *México 524* o *El cortijo* y, por el otro, en las más humildes casas chorizo en *Defensa 1361* y *Salguero 1860*. De la misma manera, la atención prestada a la estatuaria en *Juncal 1258* y en *Estudio del Escultor A. Riganelli* podría interpretarse como otra concesión visual al

gesto de provocación típicamente vanguardista mediante el cual Borges se refería a la “patricialidad” de estos patios en una de las citas reproducidas anteriormente. Mientras que la originalidad del escritor había estribado en reponer la alcornia de esos espacios urbanos espurios frente a la tendencia generalizada durante la década del veinte de fundar el linaje patrio en la idealización de la figura del gaucho y otros *topoi* de la vida rural argentina, treinta años después, la sutileza del ojo fotográfico de Stern reactualizaba la nobleza de esos cortijos mediante una representación siniestra del clasicismo que exudan tanto las esculturas y pilastras de aire grecolatino en *Juncal 1258*, como el imponente cántaro que sobre un pedestal elevado domina el patio de *Suipacha 1441*. Finalmente, cabe destacar que junto a la importancia asignada a las plantas y los aljibes como elementos representativos de la tierra, el hecho de que sobre un total de veinticuatro imágenes, diez muestren aunque sea una porción del cielo, distorsionada sólo en una ocasión por el contorno un edificio construido en altura, parece indicar que también la mirada de Stern sobre estos espacios coincidía con la opinión del autor acerca de cuáles eran “las dos cosas más primordiales que existen”.



Fig. 66: Stern, Salguero 1860. Fte.: Los Patios ...



Fig. 67: Stern, Salguero 1860, Estudio del escultor Riganelli.

Fte.: Los Patios ...

Pero, entonces, ¿por qué motivos, a pesar de todas estas notables resonancias sigue resultando problemático atribuir a la mirada urbana de Stern el valor arquetípico propio de un imaginario urbano?

Ante todo, lo que bajo ningún punto de vista debería olvidarse es que si las visiones que Borges y Coppola supieron arrojar sobre estas casitas y sus patios austeros constituyeron en su momento histórico un radical gesto de vanguardia, fue porque lo que

buscaban mostrar a través de las precarias formas materiales del suburbio no era una imagen nostálgica de la ciudad tradicional amenazada por el avance de la modernización, sino, por el contrario, la forma específica y representativa que el fenómeno de la modernidad asumía en una “ciudad sin historia” como Buenos Aires: fue precisamente lo vertiginoso de la novedad y el cambio constante de los márgenes urbanos el elemento al que apelaron las vanguardias para el desarrollo de una tradición cultural propia.¹⁸⁰ Esto significa, entre otras cosas, que la originalidad de la lente del joven fotógrafo, quien solía acompañar al autor en sus habituales excursiones por los barrios periféricos, estribó en haber producido una imagen de la tipología arquitectónica popular, espontánea y sin linaje de la casa chorizo que no sólo la documentaba “objetivamente” en el contexto histórico del proceso de modernización suburbana, sino que, además, la mostraba de una manera hasta entonces desconocida. Más allá de la influencia de Borges, Gorelik ha demostrado que para la elaboración de esta particular representación visual de una forma en la que se articulaban lo folklórico y lo moderno fue determinante la ya mencionada visita de Le Corbusier en 1929, en cuyas conferencias el mismo Coppola reconoció haber entendido:

“el esquema cerrado de las manzanas y lotes de la ciudad, ese sistema por el cual todas las construcciones tienen un solo frente entre dos medianeras”.¹⁸¹

Porque, en definitiva, aquello que la voz del arquitecto suizo desató en Coppola fue también un proceso de extrañamiento que le permitió al fotógrafo observar las formas sencillas y los “defectos” urbanísticos del mundo familiar y entrañable con ojos distintos, una operación de distanciamiento sobre las calles rectas de la grilla y las

¹⁸⁰ Desde la perspectiva de esta particular ambigüedad, Beatriz Sarlo ha analizado la escritura de Borges y la operación del “criollismo urbano de vanguardia” en Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. Todos los textos citados de Adrián Gorelik sobre Coppola han prestado especial atención a esa noción de modernidad específica, desarrollándola y complejizándola, para analizar históricamente la obra del fotógrafo.

¹⁸¹ Horacio Coppola, “Horacio Coppola: testimonios”, op. cit., p. 23. Ver además el relato autobiográfico que introduce su obra *Imagem* donde se refiere a las conferencias como “la base de mis futuras fotografías” cfr. Horacio Coppola, *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la llanura, 1994, pág. 11. Gorelik ha analizado aguda y minuciosamente las correspondencias entre las conferencias dictadas por Le Corbusier y el imaginario urbano de Coppola en Adrián Gorelik, “Horacio Coppola 1929 ...”, op. cit.

casas bajas esparcidas horizontalmente en lotes angostos para finalmente poder mostrarlas, en el seno de una matriz estética original y específica, como puros diseños de vanguardia.

En cambio, el extrañamiento de la mirada de Stern no logró reponer esas formas materiales de un modo semejante que fuera representativo y a la vez desestabilizador de la cultura urbana que las engendró históricamente, capaz de reinventar sus propias claves de lectura estética. La inquietante extrañeza en *Los Patios* sí es, como se ha visto, la pauta de una forma muy aguda y sutil con la cual esta artista logró plasmar en imágenes una amplia serie de referencias de la historia y la cultura urbana de Buenos Aires, reactualizando de un modo complejo distintos aspectos del pasado de esa ciudad en la dimensión material de una tipología arquitectónica determinada. Desde este punto de vista, entonces, sería quizás pertinente pensar en su opúsculo final como un complemento pasible de ser localizado en un intersticio que la mirada urbana más abarcadora de Coppola no había contemplado tan exhaustivamente. Del mismo modo en que los fотомontajes de Stern consistían en un enrarecimiento deliberado de la ciudad que su marido le había enseñado a ver, el enfoque siniestro en la dimensión íntima y privada de la vida urbana retratada en *Los Patios* llama la atención como contrapunto a la perspectiva ‘desde afuera’ que Coppola había empleado tan a menudo para fotografiar los mismos espacios, pero sin que el desenlace de estas tensiones conduzca en el caso de ella a la configuración de un imaginario urbano autónomo. El ojo de Stern conocía esas casas y esos patios de Buenos Aires tan bien como pocos, pero ante la eventual pregunta “¿sientes la intimidad, te encuentras como en tu casa?”, su respuesta bien podría haber sido la de Kafka: “no lo sé, no estoy segura.”

Conclusiones preliminares

A lo largo del segundo capítulo de esta investigación se han revisado distintos momentos clave que la artista visual de vanguardia Grete Stern protagonizó en el proceso de modernización de la fotografía en Alemania y Argentina, durante la primera mitad del siglo XX. El primero de ellos consistió en la emergencia de una sintaxis eminentemente visual que al brindar la posibilidad de ‘leer’ las imágenes a través de recursos propios y específicamente fotográficos confirió legitimidad a la

autonomización de la disciplina con respecto al resto de las artes plásticas. Esa nueva estructura apelaba, por un lado, a un dominio técnico del dispositivo de la cámara mediante el cual lograr un tipo de representación precisa, neutral y objetiva y, por el otro, a la incorporación de criterios compositivos originales como el *cropping* y el *close-up*, los cuales, al ponderar determinadas características concretas e inherentes de los motivos retratados, les otorgaban una apariencia distinta e inquietantemente extraña.

El análisis de la dimensión correspondiente a la percepción ha permitido explicar que la sensación de abstracción, extrañamiento y distancia no implicaba una cancelación de los impulsos dinámicos y activos por parte del espectador, sino que, por el contrario, ella era antes bien una consecuencia de estos últimos: sólo *a posteriori* de la proyección de sentimientos, deseos y contradicciones en el objeto de contemplación, es que emergen el efecto de la extrañeza y la auto consciencia acerca de la distancia objetivante que separa al individuo de la obra. Semejante perspectiva que concibe la empatía como una relación compleja y circular de auto objetivación de lo individual, ha permitido descubrir en las imágenes publicitarias que Stern produjo en Berlín mecanismos subrepticios de interpelación crítica de las pautas de consumo y formas tradicionales de representar lo femenino en la sociedad de masas, que evocaban muchos aspectos de los diversos y ambivalentes discursos intelectuales contemporáneos al respecto de la fotografía y su problemática relación con la técnica. Gracias a esa misma perspectiva analítica, se ha visto que en la sintaxis de la nueva visión lo abstracto y lo concreto no eran polos que se excluían mutuamente. Por el contrario, en tanto efecto de una interacción dialéctica, la distancia y la abstracción surgían precisamente a causa de una ponderación de las facetas concretas y específicas del objeto que demandaban un tipo de percepción visual activa, dinámica e incluso háptica de los motivos por parte del sujeto. El capítulo siguiente de la investigación abordará el modo en que esa misma tensión de sentido entre lo abstracto y lo concreto tan característica de la sintaxis de la nueva visión, supo transformarse en un aspecto central del proceso de modernización del diseño protagonizado por Tomás Maldonado.

Si se considera pertinente plantear esa conexión histórica entre la profesionalización de la fotografía y la del diseño es a causa de los factores históricos que se han desarrollado en el segundo apartado de este capítulo. Stern formó parte del nutrido contingente de artistas e intelectuales de vanguardia europeos que, escapando del totalitarismo y la guerra de sus países, llegó a Buenos Aires en busca de asilo político

en distintos momentos a partir de mediados de la década del treinta. Esos personajes extranjeros establecieron redes de socialización de prácticas y enseñanzas que constituyeron aportes fundamentales a la modernización y profesionalización de las disciplinas proyectuales locales como la arquitectura, el urbanismo, la fotografía y el diseño. El rol protagónico que Stern desempeñó en el seno de esa trama, contribuyendo a introducir los elementos fundamentales de la nueva sintaxis visual, fue analizado también aquí desde la perspectiva que representa una noción de la empatía en la cual acercamiento y distancia, reconocimiento y extrañamiento se conjugan dialécticamente. Ese doble movimiento permitió revisar el entre lugar específico del exilio y la técnica particular del fotomontaje, a través de los cuales ella supo construir una mirada fotográfica sobre Buenos Aires sobre la base de los mismos insumos temáticos que habían sido objeto de la intervención urbanística de Hegemann, como la forma cuadrículada de la ciudad pampeana, los fuertes contrastes edilicios que posibilitaba la estructura del damero y la expansión suburbana horizontal de pequeñas casas unifamiliares basadas en un modelo de auto construcción y auto abastecimiento. El ojo extranjero y vanguardista de Stern transformó y enrareció las célebres capturas que su marido Horacio Coppola había hecho de esos aspectos sustanciales de las transformaciones materiales, políticas y culturales que la metrópolis venía experimentando desde la década del veinte. En esa operación signada por las tensiones de la identificación y el extrañamiento se perfila uno de los principales episodios del proceso de modernización de la fotografía en Argentina.

3 Diseño

Si en el capítulo anterior se postuló la formulación de una sintaxis de percepción visual en el contexto de la *neues Sehen* como la condición de posibilidad histórica de la profesionalización de la fotografía, la última sección de esta investigación analiza algunas de las transformaciones que esa misma estructura de percepción sufrió en el marco del entre espacio geográfico que Buenos Aires y Ulm representaron para el proceso de modernización disciplinar del diseño a mediados del siglo XX. En el seno de ese intersticio, Tomás Maldonado protagonizó una serie de experiencias gracias a las cuales la sintaxis de la nueva visión devino el fundamento común de todas las disciplinas proyectuales como la arquitectura, el urbanismo, la fotografía y las artes aplicadas, ponderando especialmente la importancia del diseño como la síntesis histórica de todas ellas. Si la denominada cultura visual constituía el lenguaje compartido, el diseño era la disciplina que, a través de la producción masiva de un nuevo tipo de bienes de uso, estaba en condiciones de fusionar el arte con las necesidades de la vida cotidiana de hombres y mujeres del mundo.

En 1958, sin embargo, cuatro años después de haber enseñado precisamente esos fundamentos de una sintaxis visual a la par de algunos de los viejos maestros más importantes del Bauhaus en la HfG de Ulm, Maldonado logró conquistar la dirección de esa institución e implementó un drástico proceso de redefinición disciplinar. En el rigor del conocimiento metodológico preciso de los factores involucrados en las estructuras económica, constructiva y productiva radicaba la clave para emancipar el diseño del arte visual y del carácter intuitivo y subjetivo del modelo del pasado basado en la empatía. La profunda reestructuración curricular que no sólo implicó el reemplazo de muchos docentes artistas por físicos y matemáticos, sino, además, la incorporación de nuevas asignaturas como semiótica, teoría de la organización, análisis de operaciones matemáticas y cibernética, ha contribuido a una representación generalizada acerca del modelo disciplinar de Ulm como el efecto de un programa coherente y racional, que permitió la completa automatización de los procesos creativos y su consecuente liberación de la intervención subjetiva y empática del diseñador.

En 1962, a pesar de la gran popularidad que los nuevos docentes científicos habían capitalizado, Maldonado y sus allegados dentro de la HfG organizaron una reformulación de los estatutos y desplazaron a sus invitados. ¿Se trató de una mera disputa

por el poder político institucional o existieron correlatos disciplinares de ese conflicto? ¿Qué tipo de metodologías y consignas de trabajo comenzaron a implementarse a partir de 1962? ¿Qué clase de relación puede establecerse entre ellas y los métodos de entrenamiento de una sintaxis visual practicados previamente a las reformas de 1958? ¿Qué tareas específicas habían sido asignadas a Maldonado durante sus primeros años en Ulm y qué rol particular jugaron al respecto sus experiencias previas en los círculos de vanguardia de Buenos Aires? Los primeros dos apartados del siguiente capítulo procuran abordar estos interrogantes a partir de analizar una instancia delimitada, pero altamente significativa de la historia de la HfG: el primer año común que los alumnos de las distintas carreras en la HfG debían cursar obligatoriamente. La formación preliminar [*Grundlehre*] no sólo estaba orientada a familiarizar a los estudiantes con los elementos constitutivos de la sintaxis de la percepción visual, sino que representaba, además, el punto medular del currículo mediante el cual la HfG procuró presentarse en la Alemania de la segunda posguerra como la auténtica heredera de la tradición inaugurada por el Bauhaus en 1919. Esa relación de continuidad e identificación con un pasado mítico que se materializó en la presencia de los viejos *Bauhäusler* durante los primeros años de la HfG, fue radicalmente subvertida por Maldonado en 1958, quien legitimó su proceso de reforma disciplinar apelando a la ruptura y el distanciamiento con los aspectos estéticos de esa tradición.

El segundo apartado del capítulo deposita el foco sobre la articulación ambivalente y compleja que las prácticas y discursos pergeñados en el presente de Ulm establecieron con las circunstancias prefiguradas por la experiencia del Bauhaus. ¿Qué aspectos de ese pasado fueron ponderados y cuales otros deliberadamente omitidos por los protagonistas de la HfG al momento de justificar tanto continuidades, como rupturas radicales? ¿De qué manera se actualizaron y rearticulaban las perspectivas de personajes clave de la historia del Bauhaus frente a las de otras figuras nuevas y más jóvenes, que, como Maldonado, no habían participado directamente de ese legendario pasado común, pero estaban igualmente dispuestos a involucrarse en la disputa por su apropiación y significado? ¿Qué vínculos de sentido pueden establecerse entre las principales aristas de esa polémica historiográfica y los debates disciplinares librados en torno a la formación preliminar y el rol desempeñados por la sintaxis de percepción visual?

3.1 Tomás Maldonado y la *Grundlehre* de la HfG (1954–1958)

El artista argentino Tomás Maldonado llegó a la ciudad alemana de Ulm durante los primeros días de agosto de 1954 con el motivo de incorporarse al plantel docente de la HfG. Dicha institución había sido fundada sólo un año antes por Inge Scholl y su marido Otl Aicher, en memoria de los hermanos de la primera, Hans y Sophie Scholl, ejecutados por los nazis en 1943 a causa de su participación en el grupo de resistencia denominado Rosa Blanca. Bajo ese claro signo antifascista hay que considerar, por un lado, la extracción ideológica de muchos de los miembros del cuerpo docente de elite que, como Maldonado, registraban una militancia política de izquierda y, por el otro, la gran cantidad de alumnos provenientes de diversas partes del mundo: dos detalles de importancia no menor en la pequeña y conservadora ciudad de Ulm, donde las rémoras del nazismo constituían una realidad tan omnipresente como el paisaje que ofrecían los escombros de los bombardeos.

El matrimonio recibió un cheque por un millón de marcos para financiar el proyecto institucional de manos de John McCloy, quien había sido presidente del Chase Manhattan Bank entre 1953 y 1960, vicepresidente del Banco Mundial entre 1947 y 1949 y *United States High Commissioner for Germany* (USCOG) hasta mediados del cincuenta, es decir, máximo representante político del ejército de ocupación norteamericano en Alemania occidental. Durante la inmediata posguerra, en pleno contexto histórico del ‘milagro económico alemán’ [*Wirtschaftswunder*], no sólo el gobierno y los servicios de inteligencia norteamericanos, sino también fundaciones privadas como Ford, Rockefeller y Carnegie apoyaron activamente programas de reeducación de la sociedad alemana como la HfG, con el objetivo de ganar el apoyo de muchos intelectuales europeos de izquierda que a causa de la radicalización estalinista habían roto relaciones con la Unión Soviética.¹⁸²

Los jóvenes protagonistas de fenómenos semejantes, algunos de los cuales guardan íntima relación histórica con los orígenes de la HfG como, por ejemplo, el *Gruppe 47* o El grito. Páginas independientes de la joven generación [*Der Ruf - Unabhängige Blätter der jungen Generation*], experimentaban con gran euforia el proceso de radical

¹⁸² Sobre la prehistoria de la HfG, que como establecimiento universitario para adultos [*Volks-hochschule*] se remonta hasta mediados de la década del cuarenta, cfr. Christiane Wachsmann, Sabine Hanslovsky, Friederike Kitschen, Thomas Vogel, “*Fangen wir an ...*”, op. cit.

transformación posterior a la guerra, habitualmente denominada con la metáfora de 'hora cero' [*Stunde null*].¹⁸³ Precisamente como una instancia de foja cero en la que todos los errores cometidos en el pasado que habían conducido a la ignominia del nazismo podían ser efectivamente corregidos, la nueva generación se posicionaba en estricta oposición a los valores políticos y pedagógicos enarbolados por las potencias de ocupación soviéticas y americanas, apelando a la crítica como el arma democrática por excelencia.¹⁸⁴ En ese distanciamiento tanto de los principios burgueses occidentales, como del marxismo ortodoxo de la unión soviética se vislumbraba la posibilidad de un "socialismo con rostro humano"¹⁸⁵ como un "tercer camino"¹⁸⁶, cuya creación era la responsabilidad histórica que una elite intelectual había asumido mediante la renovación cultural de universidades y establecimientos educativos.

En ese contexto, se convocó para dirigir la escuela de Ulm al artista y arquitecto suizo Max Bill, quien, además de construir el legendario edificio de la escuela sobre el *Kuhberg*, –una colina en el suroeste de Ulm–, manifestó claramente desde el principio que:

"la HfG se contempla a sí misma como la verdadera continuación del Bauhaus. A mi entender, en el Bauhaus de Walter Gropius se alcanzó el estado ideal para aquella época, en el cual artistas líderes se habían declarado dispuestos a intervenir en la solución de problemas prácticos. [...] Contemplamos el arte como el estadio de expresión más alto de la vida y aspiramos a fundar la vida en tanto obra de arte. Queremos luchar contra lo feo con la ayuda de lo bello, lo bueno, lo práctico. Como sucesor de la institución artística de Van de Velde en Weimar, el Bauhaus reconocía el mismo objetivo."¹⁸⁷

A través de Walter Gropius, quien pronunció incluso el discurso inaugural durante la ceremonia de fundación, Bill contactó e invitó a dar clases en Ulm a cuatro antiguos maestros del Bauhaus: Walter Peterhans, Josef Albers, Johannes Itten y Helene Nonné-Schmidt. En el marco de distintas estancias que, a causa de los compromisos

¹⁸³ Cfr. Rene Spitz, *HfG Ulm. Der Blick ...*, op. cit., p. 55 y ss.

¹⁸⁴ Hans Werner Richter: "Wie entstand und was war die Gruppe 47?", en Reinhard Lettau (comp.), *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik*, Neuwied, 1967, p. 47.

¹⁸⁵ Cfr. Rene Spitz, *HfG Ulm. Der Blick ...*, op. cit., p.56.

¹⁸⁶ Helmut Müller, "Der 'dritte Weg' als deutsche Gesellschaftsidee" en *Aus Politik und Zeitgeschichte*, n° 27, 1984, pp. 27-38.

¹⁸⁷ Max Bill, "Bauhaus-Chronik" en *Deutsche Universitätszeitung*, 23/24, 1952, p. 15.

profesionales en sus países de residencia, eran intensivas y duraban por lo general sólo un par de meses y en algunos casos, incluso semanas, estos personajes visitaron Ulm en distintas ocasiones durante el período inicial que va desde 1953 a 1957 para impartir sus respectivas versiones de un curso preliminar: una instancia de formación común que todos los alumnos de las distintas carreras de la escuela (Diseño de Producto, Comunicación Visual, Información y Construcción) debían transitar obligatoriamente durante el primer año.¹⁸⁸

El arribo de Maldonado a Ulm se produjo de modo simultáneo al de esa cohorte legendaria. Pero el más joven y menos conocido artista argentino, recibió de parte de Bill la misión especial de reorganizar y estructurar definitivamente ese espacio medular del currículo, a través del cual la HfG procuraba presentarse como la auténtica heredera del Bauhaus. En distintos momentos a lo largo de este apartado, se revisarán algunas de las principales experiencias de modernización que en los entre espacios disciplinares de las artes plásticas, la arquitectura, el urbanismo y el diseño, el invitado había protagonizado durante las décadas del cuarenta y principios del cincuenta en los círculos de vanguardia de Buenos Aires. En primer lugar, ello servirá para demostrar, cómo él se ganó la confianza de su anfitrión no sólo a causa de su gran pericia en el manejo de una sintaxis de la percepción visual considerada como el fundamento común de todas esas disciplinas proyectuales, sino, además, a través de publicaciones, traducciones y exposiciones que presentaban en Latinoamérica la obra y las ideas de Bill como la expresión estética más sofisticada de su tiempo. En segundo lugar, la importancia de esa zona de intereses históricos y artísticos común, por cierto, no exenta de conflictos y divergencias que conducirían en 1957 al desplazamiento y relevo institucional del anfitrión por parte del invitado, servirá para marcar los límites de las perspectivas hegemónicas que han interpretado los primeros años de la HfG como una continuidad directa del modelo pedagógico y las metodologías artísticas implementadas en el Bauhaus.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Christiane Wachsmann y Marcela Quijano, *Bauhäusler in Ulm ...*, op. cit.

¹⁸⁹ Christiane Wachsmann y Marcela Quijano, *Bauhäusler in Ulm ...*, op. cit.; Christiane Wachsmann, Sabine Hanslovsky, Friederike Kitschen, Thomas Vogel, "Fangen wir an, hier in Ulm" ..., op. cit., Eva von Seckendorff, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949-1953) ...*, op. cit.



Fig. 68: Max Bill y Tomás Maldonado en la HfG, 1957. Fte.: HfG-Archiv

Ya a principios de la década del cincuenta, el mítico *Vorkurs* [curso preliminar] se perfilaba no sólo en Ulm, sino en muy diversas instituciones abocadas a la enseñanza del arte y la arquitectura en todo el mundo como uno de los componentes más célebres e importantes del legado bauhausiano.¹⁹⁰ En su versión original, se había tratado concretamente de una instancia de formación propedéutica común que todos los alumnos de la escuela debían transitar a lo largo de un semestre. Como se verá en detalle más adelante, el propósito fundamental del *Vorkurs* era desarticular los preconceptos artísticos a través de diversos ejercicios que promovieran la liberación de las fuerzas creadoras, confrontando a los estudiantes no con *el* arte, sino con los más elementales principios de la creación. Únicamente luego de haber transitado esta fase inicial, los alumnos eran sometidos a la evaluación de un claustro conformado por docentes y maestros artesanos que decidía, positiva o negativamente, sobre su efectiva formación ulterior en alguna de las disciplinas artísticas aplicadas.

¹⁹⁰ Rainer K. Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1993 [ed. orig. 1982].

Sin embargo, durante el período relativamente acotado que duró la experiencia del Bauhaus histórico entre 1919 y 1933, Itten, Albers, Peterhans y Nonné-Schmidt se habían desempeñado como docentes en fases muy distintas de una escuela que, además, se había visto obligada a mudar sus instalaciones y cambiar de director dos veces durante catorce años. De esta manera, por ejemplo, la trayectoria de una figura fundacional como la de Itten, que desempeñó un papel protagónico en la tradicionalmente denominada “fase de creación” de la escuela bajo la dirección de Gropius en Weimar, entre 1919 y 1923, contrasta sensiblemente con los métodos elaborados por Albers durante el período de “consolidación” de 1923-1928 bajo el mandato de Hanes Meyer en Dessau o con el entrenamiento propiciado por Peterhans en la sede de Berlín que coordinó Mies Van der Rohe antes del cierre definitivo de la institución por los nazis en 1933.¹⁹¹

Sobre la base de esa profunda heterogeneidad que ya torna problemático concebir la pedagogía del Bauhaus histórico como un sistema coherente y unívoco, hay que tener en cuenta, además, que los seminarios impartidos por los viejos maestros en Ulm a mediados de los cincuenta estaban mucho menos relacionados con la versión del *Vorkurs* bauhausiano original que con los diversos contextos educativos y los itinerarios profesionales particulares que cada uno de ellos había recorrido posteriormente a su exilio de Alemania. Peterhans y Albers, por un lado, pertenecen a la gran mayoría de los *Bauhäusler* que, asilados en Estados Unidos, contribuyeron decisivamente a la renovación de las enseñanzas y al desarrollo de importantes instituciones relacionadas con el diseño en ese país. El primero siguió a su jefe Mies Van der Rohe hacia Chicago, quien había sido designado allí en 1938 como jefe de la escuela de arquitectura del Armour Institute of Technology y necesitaba colegas en cuya capacidad pudiera confiar para emprender la refundación curricular que se había propuesto.¹⁹² Albers, por su parte, se desempeñó como una de las figuras protagonistas de un muy singular proyecto de educación artística alternativa denominado Black Mountain College desde 1933 hasta 1950, momento a partir cual asumió la dirección del departamento de arte de la universidad de Yale.¹⁹³ Helene Nonné-Schmidt, en cambio, había permanecido en Alemania durante la guerra y sobrevivido con pequeños encargos de

¹⁹¹ Rainer Wick, *La pedagogía de la Bauhaus*, op. cit., p. 35 y ss.

¹⁹² Dennis Domer, “Walter Peterhans and Visual Training at Illinois Institute of Technology.” *The Structurist*, on Structure and Color in Space, no. 31/32, pp. 44–51.

¹⁹³ Martin Duberman, “Anni and Josef Albers” en *Black Mountain. An Exploration in Community*, Wildwood House, Londres, 1972, pp. 55–74.

trabajos artesanales hasta que en 1945 Max Taut le ofreciera a su esposo y ex docente del Bauhaus en Dessau, Joost Schmidt, una cátedra en la Universidad de arte de Berlín [*Hochschule für Bildende Künste*]. Muerto su marido en 1948, la viuda se instaló en Bodensee desde donde sería convocada por Max Bill a dictar distintos cursos en la HfG entre 1953 y finales de 1957.¹⁹⁴ Del mismo modo, se destaca el itinerario de Itten, quien luego de abandonar Weimar en 1923 a raíz de profundas diferencias pedagógicas con Gropius fundó su propia escuela privada en Berlín en 1925, donde comenzó a reorientar progresivamente su concepción original de una formación integral del individuo hacia una aplicación concreta y técnica que profundizó posteriormente en el Instituto superior de formación técnica de arte bidimensional textil [*Höhere Fachschule für textile Flächenkunst*] de Krefeld. Justo antes del estallido de la guerra en 1938, Itten se mudó a Zúrich donde asumió la dirección de importantes instituciones locales como el museo y la escuela de artes y oficios y, a partir de 1943, también la de la escuela de formación técnica textil. Ese itinerario profesional es importante porque señala que, al momento de su paso por Ulm, Itten no sólo había abandonado sus originales exploraciones esotéricas y expresionistas característica de la primer fase del Bauhaus en Weimar, sino, además, que era el único de los *Bauhäusler* visitantes en la HfG que había efectivamente reconvertido y aplicado, durante más de tres décadas, sus enseñanzas artísticas originales en distintos contextos institucionales abocados a la formación técnica e industrial.¹⁹⁵

A mediados de la década del cincuenta, a pesar de que estas didácticas del arte tan diversas entre sí, guardaban ya poca relación directa con la experiencia original del Bauhaus que había finalizado más de veinte años antes, todas ellas persiguieron en la HfG un objetivo fundamental común: educar y entrenar la percepción visual de los estudiantes. A través de aproximaciones metodológicas muy distintas, los maestros abordaban las dinámicas formales fundamentales –proporción, espacio, color, textura y forma– de un modo que postergaba deliberadamente cualquier aspecto

¹⁹⁴ Helene Schmidt–Nonne, “Interview” en Eckhard Neumann (comp), *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse*, DuMont, Köln 1985, pp. 185–193; María Dolores Sánchez Moya, “Helene Nonné–Schmidt y el legado Bauhaus en Ulm” en Laura Martínez de Guereñu y Carolina B. García–Estévez (comps), *Bauhaus ind and out. Perspectivas desde España*, Ahaú, Madrid, 2019, pp. 104–115.

¹⁹⁵ Cfr. Karin Thönnissen, *Johannes Itten. Leben in Form und Farbe*, Ed. Weimarer Verlagsgesellschaft, Weimar, 2016; Johannes Itten, “Die Ausbildung der Industrial Designer” (1957), publicado en Willy Rotzler, *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Willy Rotzler (ed.), Ed. Orell Füssli, Zürich, p. 264.

vinculado a la representación expresiva o figurativa de esas variables, priorizando, en cambio, el conocimiento y el dominio de los elementos constitutivos del lenguaje visual que las tornaban posibles. Si la visión era el fundamento común de todas las disciplinas proyectuales que se podían estudiar en Ulm, en el marco de la formación preliminar los alumnos no aprendían los principios específicos de la arquitectura, el urbanismo o la fotografía, sino, primero, lisa y llanamente, a ver:

“[...] el efecto del curso Visual Training fue un cambio radical de toda la actitud mental de los estudiantes. Todo el desorden y lo recargado desapareció de sus trabajos; aprendieron a descartar cualquier línea que no cumpliera un propósito y emergió un real entendimiento de la proporción. A pesar de que los estudiantes especialmente dotados produjeron a veces láminas que podrían haber enriquecidos la colección de un museo, el propósito del curso nunca fue producir arte, sino entrenar los ojos.”¹⁹⁶

De esta manera describía Mies Van der Rohe el método que Peterhans desarrolló bajo su dirección en Chicago y que replicó años más tarde en las aulas de Ulm durante su visita en 1953. El *Visual Training* consistía, en diez consignas básicas con determinadas variaciones que se llevaban a cabo exclusivamente sobre un formato horizontal de 75 x 52 cm. Mediante recortes minuciosos de finísimas hebras de papel oscuro que debían ordenarse sobre el papel blanco, las primeras seis consignas exploraban distintos aspectos bidimensionales de la definición del espacio euclidiano y no euclidiano, como, por ejemplo, la ortogonalidad y los ritmos entrelazados o los planos múltiples y el paraboloides hiperbólico, entre otros. En el resto de los ejercicios se aplicaban distintas técnicas de impresión (húmedo sobre húmedo, húmedo sobre seco) y de collage para indagar en la tridimensionalidad del espacio a través del uso de materiales sólidos y texturados.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Mies Van der Rohe, “Peterhan’s Visual Training Course at the Architectural Department of I.I.T.” en *Walter Peterhans. Elementarunterricht und fotografische Arbeiten*, Catálogo, Bauhaus-Archiv, Darmstadt, 1967, s/p.

¹⁹⁷ Dennis Domer, “Walter Peterhans and the Legacy of Visual Training” en *Reflections. The Journal of the School of Architecture University of Illinois at Urban-Champaign. Teaching in architecture*, no. 5, 1987, pp. 18-27; “Walter Peterhans and Visual Training at Illinois Institute of Technology.” *The Structurist*, on Structure and Color in Space, no. 31/32, pp. 44-51.



Fig. 69: Trabajos de los alumnos Ingela Albers, Imro Krumrey, Christoph Naske, Tarea 3, Visual training, 1953. Fte: HfG-Archiv

De un modo similar, también Albers ponderó en sus dos visitas en Ulm a finales de 1953 y durante 1955 el entrenamiento de la capacidad visual de los alumnos para identificar y articular las dinámicas fundamentales de determinados problemas

formales y abstractos comunes a todas las disciplinas, de una manera independiente del abordaje técnico y funcional específico de cada una de ellas:

“el arte, tal cual yo lo interpreto, es la formulación visual de nuestra reacción ante el mundo, el universo, la vida. Si se acepta esta definición, las dos funciones fundamentales con las cuales hay que lidiar en una clase de arte y para las cuales podemos brindar ayuda son, entonces, ver y formular o visión y articulación. [...] Del mismo modo en que no hay entendimiento oral antes de que podamos construir sonidos y palabras y del mismo modo en que no puede haber más escritura antes de que tengamos letras y tipos, así tampoco en lo visual hay entendimiento antes de que exista articulación visual. [...] En mi clase de arte [...] he intentado desarrollar un método que represente una preparación para todo el arte visual, un estudio práctico de los principios que sirvan de base, uniéndolas, a todas las artes.”¹⁹⁸

La sintaxis visual organizaba las tres partes distintas del curso de Albers –dibujo, diseño, color–, en las cuales la experiencia práctica y la observación directa preponderaban sobre el conocimiento teórico impartido de modo abstracto. De ese modo, a diferencia de otras técnicas de dibujo con efectos más “pictóricos” y “expresivos” como, por ejemplo, la carbonilla o los desnudos, el entrenamiento del *Bauhäusler* respondía a una naturaleza más bien técnica y objetiva que se enfocaba en el comportamiento exclusivamente plástico de la línea, sin desvincularse de lo orgánico, ya que, por el contrario, eran los músculos del brazo y de la mano los que debían ser capaces de responder de la manera más fiel a la intención del ojo.

¹⁹⁸ Josef Albers, “Bericht über einen Grundkurs in Zeichnen, Entwerfen und Farbe an der Hochschule für Gestaltung Ulm” (20.1.54) publicado en *Form+Zweck 20 HfG Ulm*, 2003, Berlin, pp. 38–39. En cierto sentido, esta apuesta metodológica recuperaba el espíritu de la vieja opinión de Gropius acerca de que el arte no podía ser enseñado, pero sí las técnicas artesanales y los oficios. Cfr. Walter Gropius, “Arte monumental y construcción industrial” (1911); “Idea y constitución de la Bauhaus estatal” (1923) en Warmburg, Joaquín Medina (edición), *Walter Gropius. Proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908–1934*, Ed. Reverté, Barcelona, 2018, pp. 123 y 194.

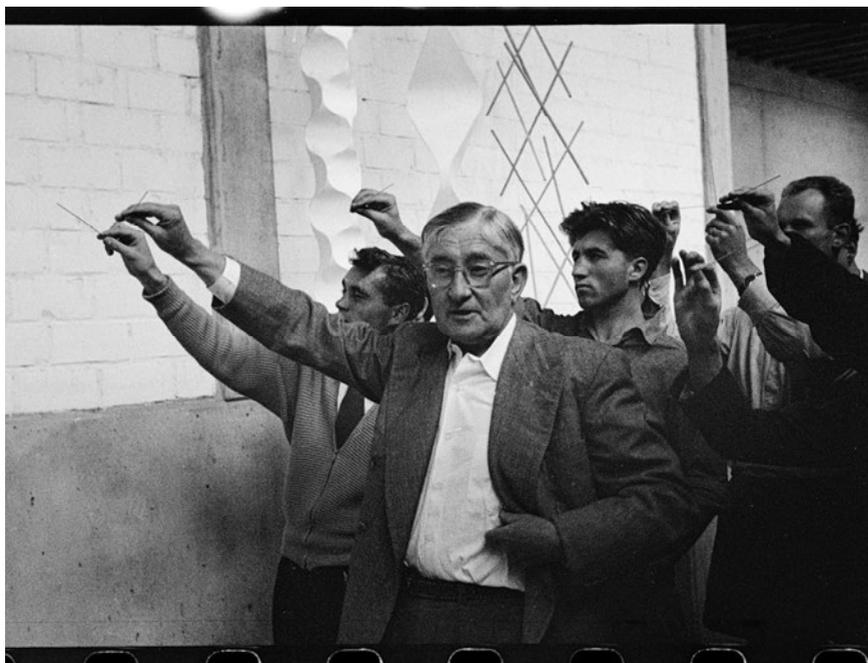


Fig. 70: Josef Albers en clase de dibujo en HfG. Fte: Archiv Hans G. Conrad

Esa manera particular de aprender a ver las cosas a través del tacto también determinaba el tipo de indagación háptica y visual de las cualidades “epidérmicas” del papel, la cartulina, el alambre o la arena que formaban parte de la segunda instancia del curso que, preferentemente a través del trabajo manual y con la menor utilización posible de herramientas adicionales, aspiraba a obtener una minuciosa “sensibilidad respecto al material en la punta de los dedos [*finger tip feeling*]”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Josef Albers, “Concerning Instruction ...”, op. cit., p. 220; “Foundation of constructive Forms. Three Lectures at the Lyceum, Havana (1934–1935). I. Constructive form” en Nicolas Fox Weber y Jeannette Redensek, *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid, 2014, p. 224.

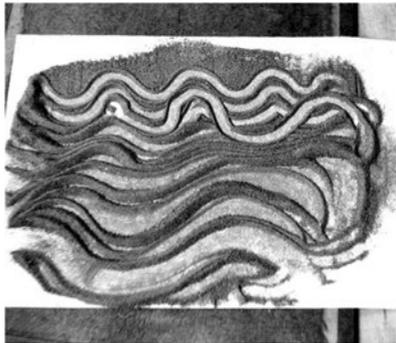


Fig. 71: Josef Albers, el alumno Cristoph Naske vestido con trabajos realizados en el curso de papel y estudio gráfico de arena de Ermanno Delugan, 1955. Fte: HfG-Archiv

Desde una perspectiva similar, en la última parte del curso se estudiaban rigurosamente los cambios de luminosidad, saturación y tono provocados por los efectos de contraste simultáneo y otras ilusiones ópticas, con el objetivo pedagógico primordial de desarrollar, a través del método de “prueba y error, un ojo para el color”, es decir, la capacidad visual de observar y articular las muy diversas formas en las que un mismo color puede comportarse y ser percibido.²⁰⁰

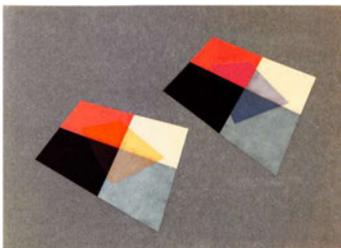


Fig. 72: Mezcla ilusoria y transparencia, trabajos de Ingela Albers, (1953/1954), Moeckl y Christoph Naske (1954/55), Fte.: Bauhäusler in Ulm

²⁰⁰ Josef Albers, *Interaction of color*, Yale University Press, New Heaven and London, 1963, p. 1.

Diversos abordajes del color que también ponderaban su autonomía como un fenómeno eminentemente visual y no subordinado a las formas representativas fueron desarrollados en los seminarios de Itten y Nonné-Schmidt. Mientras que el primero se concentró más en el análisis visual de los distintos tipos de contraste que se encontraba sistematizando precisamente en el momento de su visita en la HfG y que publicaría en 1961 con el nombre de “Arte del color” [*Kunst der Farbe*], la segunda indagó en sus clases la modulación de la claridad u oscuridad de colores determinados, a través de la metódica y rigurosa elaboración de las escalas de grises que oscilaban únicamente del blanco al negro y de aquellas otras en las que un color se mezclaba con blanco y negro para modular su claridad u oscuridad.²⁰¹

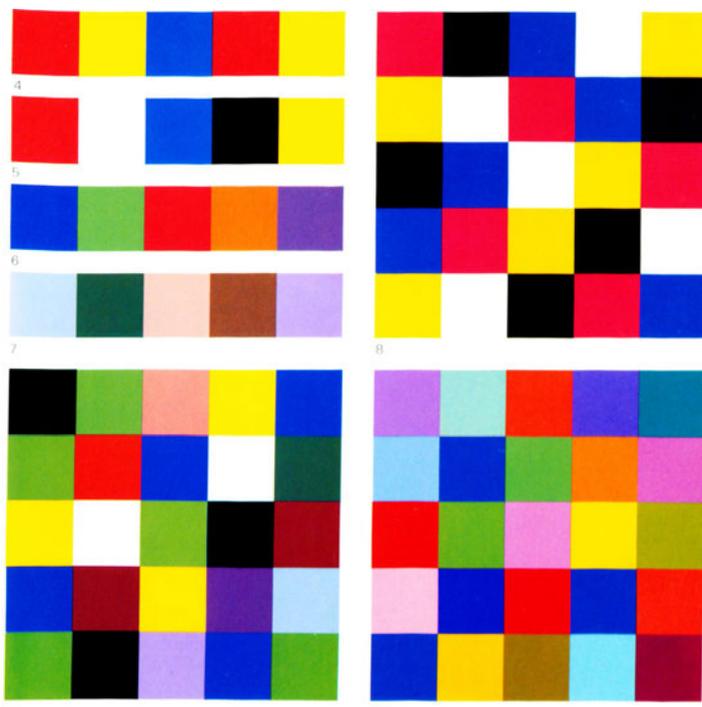


Fig. 73: El contraste del color en sí, Johannes Itten Fte.: *Kunst der Farbe*

²⁰¹ Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier Ravensburg, Ostfildern, 1961.

Si en 1954 Bill había confiado a Maldonado la especial tarea de asistir a los cursos de los *Bauhüsler* con el propósito de sistematizar sus enseñanzas era porque desde el momento en que ambos se habían conocido personalmente en Zúrich en 1948, el artista plástico argentino demostró preocupaciones estéticas muy similares a las suyas y, sobre todo, un gran interés en llevar a cabo proyectos de colaboración a la distancia. Uno de los propósitos fundamentales del programa del arte concreto que tanto Bill, como Maldonado practicaban por aquel entonces, consistía en superar los rasgos representativos y descriptivos característicos tanto del arte figurativo, como del arte abstracto a través de una exaltación visual de los elementos puramente plásticos:

“figura versus fondo el problema fundamental del arte concreto. toda figura sobre un fondo determina un espacio. si esto sucede dentro de un plano en su superficie ese espacio es ilusorio. la pregunta concretista qué hacer con este espacio cómo destruirlo. el arte concreto es un esfuerzo permanente por destruir este espacio ilusorio. [...] es por eso que últimamente dos grandes artistas concretos vantongerloo y bill han sugerido que quizás sea la ruta sea superar las figuras limitadas. liquidar las figuras en una palabra y hacer (promedio de sutiles elementos no figurales) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos. el otro consistiría en diluir el perímetro de las figuras, esfumar ya sea cromática o tonalmente el contorno de las figuras.”²⁰²

²⁰² Tomás Maldonado, “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Zürich 1948”, publicado en Mario Gradowczyk (comp.) *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, Eduntref, Buenos Aires, 2008, p. 280. En minúsculas en el original.

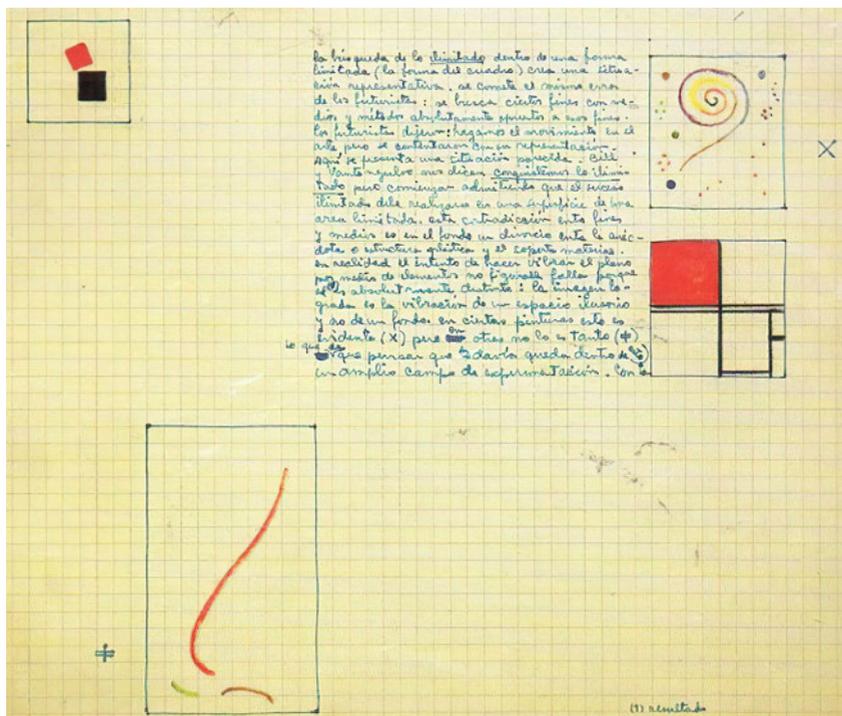


Fig. 74: Extracto del manuscrito “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Zürich 1948”. Repárese en las similitudes que dos de las viñetas ilustradas por Maldonado guardan con los ejercicios del Visual Training ilustrados más arriba que problematizan las líneas curvas y la expresividad del vacío

A mediados de los años cuarenta en Buenos Aires, la profunda reflexión y exploración en torno al problema de la espacialidad se había manifestado particularmente en la materialidad del objeto de arte, dando lugar a las dos invenciones más originales que elaboraran los círculos de vanguardia porteños a los que Maldonado pertenecía: el “marco recortado” y el “coplanar”. Para los integrantes de *Arturo*, el marco tradicional de forma rectangular denotaba el carácter ilusorio de la realidad representada en la pintura, que podía efectivamente superarse si, en cambio,

“el marco [estaba] rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela un papel activo en la creación plástica. [...] Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma.”²⁰³

Lo significativo acerca de esas primeras obras experimentales que cuestionaban el soporte material del arte tradicional es que muchas de ellas fueron expuestas en diciembre de 1945 en la casa de Stern situada en la localidad de Ramos Mejía.



Fig. 75: Grete Stern, fotografía tomada durante la exposición organizada en su casa por el Movimiento de Arte Concreto Invención, 1945. En el fondo se distinguen las obras de marco recortado expuestas

²⁰³ Rhod Rothfuss. “El marco: un problema de plástica actual”, *Arturo*, n° 1, Buenos Aires, verano 1944, s/p.. Cfr. Gabriel Pérez Barreiro, “Buenos Aires: rompiendo el marco” en Gabriel Pérez Barreiro (ed.), *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* catálogo de exposición, Blanton Museum of Art–Fundación Cisneros, Austin, 2007.

Como ya ha sido señalado, fue a través de la biblioteca personal de la fotógrafa alemana que el joven Maldonado y el resto de sus compañeros entraron por primera vez en contacto con los *Bauhausbücher*, editados por Gropius y Moholy.²⁰⁴ El fundamental vínculo de transmisión directa que ella posibilitó con la cultura de vanguardia europea constituye, en realidad, sólo un tramo determinado de una red de intercambio mucho más amplia, en la cual estaban involucrados muy diversos artistas que habían escapado de los regímenes totalitarios europeos y se habían establecido en Buenos Aires a partir de mediados de la década del treinta, como Lucio Fontana, Luis Seoane, Clemént Moreau y Paul Zech, entre muchos otros:

“de ellos hemos tenido las primeras informaciones directas sobre los movimientos de vanguardia, sobre el significado del cubismo, del futurismo, del dadaísmo, del constructivismo, del abstractismo. A través de ellos hemos podido recibir la contribución innovativa de la arquitectura moderna. De sus deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga, salían milagrosamente documentos que nos fascinaban y de los cuales estábamos en condiciones de obtener informaciones preciosas sobre mutaciones radicales que se habían producido en Europa entre las dos guerras y aún antes, documentos ya amarillentos, recogidos en Berlín, Colonia, París, Madrid, Budapest, Praga, Moscú, Milán. Se trata por lo común de manifiestos, panfletos, libros, revistas, catálogos que servían a

²⁰⁴ María Amalia García, *El arte abstracto ...*, op. cit., p. 38; Ana Jorgelina Pozzi-Harris, *Marginal Disruptions ...*, op. cit., pp. 64–65; Joseph Vicent Monzó, *Sueños. Grete Stern*, Institut d'Art Modern, Valencia, 1995, p. 15; Adriana Lauría, *Arte concreto en Argentina*, Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires, 2003, disponible en: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03definicion.php>, consultado el 01.09.2021.

Si bien Maldonado participó de esos iniciales contactos formativos con Stern, las obras de él no fueron expuestas durante diciembre en el estudio de Ramos Mejía. En noviembre de ese mismo año, anticipando la ruptura de *Arturo*, él ya había fundado con dos miembros de ese mismo grupo y otros nuevos artistas, la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI) que exhibiría oficialmente por primera vez en el salón Peuser, durante de 1946. Stern quedó más ligada al otro grupo que surgió de la escisión de *Arturo* y que, bajo el nombre *Madí* sería liderado por Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Arden Quinn. De este modo, mientras que en la AACI predominaron las manifestaciones plástico-visuales de cuño racionalista y sensiblemente inspiradas en el constructivismo y las vanguardias rusas, *Madí* se perfilaba, en cambio, como una variante más lúdica y versátil que exaltaba la transformación y el movimiento, abarcando también otras expresiones como la música, la danza y la literatura. Cfr. Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. Cit., pp. 42 y 43.

menudo como argumentos o contraargumentos en nuestra búsqueda febril de un nuevo modo de entender la práctica artística.”²⁰⁵

La publicación de *Arturo* en 1944 y la consecuente fundación del Movimiento de Arte Concreto Invención en 1945 representan el momento fundacional de la abstracción plástica en el campo cultural argentino, cuyas diversas influencias y fuentes de inspiración por supuesto exceden el rol desempeñado por Stern y los artistas europeos emigrados, implicando también otras experiencias latinoamericanas previas como, por ejemplo, el decembrismo chileno de Vicente Huidobro y la obra del pintor uruguayo Joaquín Torres García.²⁰⁶

Uno de los rasgos más característicos del nuevo movimiento vanguardista liderado por Maldonado era la clara formulación en los términos del pensamiento marxista de un programa estético que priorizaba el rol transformador de la técnica moderna como el principal instrumento necesario para producir un nuevo tipo de experiencia artística que conllevara hacia la futura sociedad sin clases.²⁰⁷ Amparadas en la legitimidad que proveía el método científico, las invenciones como el “marco recortado” y el “coplanar”, eran el resultado de una operación de profunda subversión tanto del sentido, como de las fronteras que separaban la obra de arte del objeto técnico, mediante la cual se perseguía el objetivo revolucionario de emancipar al individuo de los efectos ilusorios y alienantes del arte representativo burgués:

“la era artística de la ficción representativa toca su fin. [...] La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión. [...] Formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado. En cambio, el arte concreto exalta la vida, porque la practica. El arte concreto genera voluntad de acción. [...] Practicamos la técnica alegre. Solo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia. [...] Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. [...] Por un arte colectivo. ‘Matar la óptica’, han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la

²⁰⁵ Tomás Maldonado, Reportaje a cargo de Giacinto Di Pietrantonio publicado originalmente en *Flash Art*, n° 151, Milán, verano de 1989, reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 121.

²⁰⁶ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo ...*, op. Cit., pp. 33 y ss.

²⁰⁷ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar ...*, op. cit., p. 22 y ss.; Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., p 39 y ss.

representación. ‘Exaltar la óptica’, decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas. El arte concreto habitúa a la relación directa de las cosas, y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. [...] Ni buscar, ni encontrar: inventar.”²⁰⁸

La figura de la invención actualizaba para Maldonado aquel rasgo del espíritu concretista que creía en la posibilidad de hacer rebasar los límites tradicionales de las obras de arte para superar la copia de los modelos del pasado y ampliar la actividad creativa, en un sentido práctico, objetivo y funcional, a todos los ámbitos de la vida social y la cultura. El constructivismo ruso y determinados textos de Karl Marx como *La ideología alemana*, los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* y las *Tesis de Feuerbach* ejercieron una influencia determinante sobre el desarrollo de un concepto de hombre integral dentro de los postulados teóricos del invencionismo argentino. Fuertemente inspirados en las vanguardias rusas que habían explorado la creación de nuevas formas a partir de tematizar la industrialización y las máquinas, ponderando el rol de los artistas como productores de objetos y utensilios, los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), muchos de ellos militantes activos del partido comunista, estaban convencidos acerca del potencial social transformador del “júbilo inventivo” y una “técnica alegre” con la cual producir ya no obras de arte representativas, ni formas miméticas, ficcionales y fantasmagóricas, sino “cosas reales”. Si como había señalado Marx, el carácter fetichista de las mercancías era el resultado de un proceso de enajenación del individuo que disfrazaba las relaciones sociales de producción en el capitalismo para hacerlas pasar, en cambio, como propiedades inherentes y naturales de las cosas mismas, la invención de los concretistas argentinos era concebida, entonces, como el antídoto contra la alienación del trabajo humano que era necesario para restaurar el nexo entre el hombre y los objetos que constituyen su entorno a través de estimular la praxis creativa y la voluntad de acción colectiva transformadora (revolucionaria).²⁰⁹

²⁰⁸ “Manifiesto Invencionista” en *Revista Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires, 1946, p. 8.

²⁰⁹ Julia Risler, “Marx según Maldonado en la época heroica” en Mario Gradowczyk (comp.) *Tomás Maldonado ...*, op. cit., pp. 71–78. Es sabido que las reflexiones en torno al arte y la estética no representaron una prioridad en la filosofía de Marx y Engels. Para la elaboración de sus postulados teóricos, los invencionistas se basaron en una porción de la obra de ambos pensadores (*Los escritos de juventud* y las *Tesis de Feuerbach*) muy particular, no considerada por la interpretación del marxismo más ortodoxa y oficialmente enarbolada por la URSS en aquel momento. Esta última abogaba en materia estética por un tipo de arte realista, tributario de

Luego de haber conocido personalmente a Bill en 1948 y hasta el momento de su partida hacia Ulm en 1954, Maldonado comenzó a involucrarse teórica y prácticamente en diversos proyectos relacionados con el diseño, la arquitectura y el urbanismo, como, por ejemplo, la ediciones de la revista *Ciclo* (1948), el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (1949), la revista *nueva visión* (1951), la editorial homónima (1955), la participación en la exposición *Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo* organizada por Amancio Williams en la Galería Kraft (1949) y la fundación de la primer empresa de diseño integral en Argentina llamada *Axis* (1952).²¹⁰

Esta evolución en la trayectoria de Maldonado no representaba un abandono del arte, sino, muy por el contrario, la deriva más coherente de los objetivos históricos del programa de las vanguardias y del arte concreto de crear formas nuevas y objetivas capaces de contribuir a la emancipación humana de su estado de alienación.²¹¹ Y uno de los factores determinantes para fundamentar esa continuidad era el desarrollo histórico de la *neues Sehen*, la cual treinta años después de su emergencia histórica en la República de Weimar había logrado depurar muchos de los aspectos experimentales característicos de las exploraciones vanguardistas anteriores, pero manteniendo el impulso original de síntesis integradora que supo evolucionar hasta transformarse en el fundamento común de todas las disciplinas proyectuales:

“nv [nueva visión] tiene un propósito ambicioso en un dominio limitado: busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad. nv es entonces la revista de los arquitectos, urbanistas, pintores y escultores que luchan por una desmitificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria. Nv difunde los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a equipar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes; a superar la distinción convencional entre ‘bellas artes’ y ‘artes aplicadas’; a vincular a los artistas a la producción en serie. Por lo tanto, nv es, al mismo tiempo, la revista de los diseñadores

las ideas economicistas de Georgi Plejánov y Franz Mehring. Para un análisis pormenorizado acerca de los acalorados debates y la conflictiva relación que a causa de estas divergencias los artistas de la AACI mantuvieron con el Partido Comunista Argentino, donde casi todos ellos militaron brevemente a partir de 1945, ver las citadas obras de Crispiani y Lucena.

²¹⁰ Federico Deambrosis, *nuevas visiones ...*, op. cit., pp. 118 y ss.

²¹¹ Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., pp. 192 y ss. Cfr. Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto” en *nueva visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre 1951, pp. 5-8 y 12.

industriales, de los ingenieros, de los cineastas, de los artistas gráficos, de todos aquellos que, directa o indirectamente, colaboran en la tarea de lograr una nueva cultura visual.”²¹²

Así presentaba Maldonado, tres años antes de partir hacia Ulm, los objetivos de su último gran proyecto editorial en Argentina, una publicación donde la obra y las ideas de Bill jugaban un rol preponderante y que ha sido interpretada por distintos investigadores como una de las principales instancias de consolidación del diseño y la arquitectura moderna en dicho país.²¹³



Fig. 76: Primer número de nueva visión con foto de Bill en la portada, 1951

²¹² nueva visión. revista de cultura visual, año 1, n° 1, Buenos Aires, 1951, p. 1.

²¹³ Alejandro Crispiani, “Las teorías del Buen Diseño en Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia”, *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, N° 74, Buenos Aires, fadu-uba, diciembre de 1996; “Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre diseño industrial en la Argentina” en *Block*, N° 1, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, agosto de 1997; María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de nueva visión. Revista de Cultura Visual, 1951–1957” en *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878–1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Buenos Aires, 2002; Verónica Devalle, *La travesía de la forma ...*, op. cit., pp. 251–286.

El itinerario previo de Maldonado en los círculos de vanguardia porteños constituye un aspecto determinante de los primeros cuatro años de su desempeño docente en la *Grundlehere* de la HfG. Fue en base a esas experiencias previas que él operó una selectiva apropiación de las metodologías y una redefinición de determinadas consignas desarrolladas por los Bauhäusler visitantes, en cuyo nuevo contexto procuró seguir explorando muchas de sus preocupaciones estéticas originales con herramientas distintas.

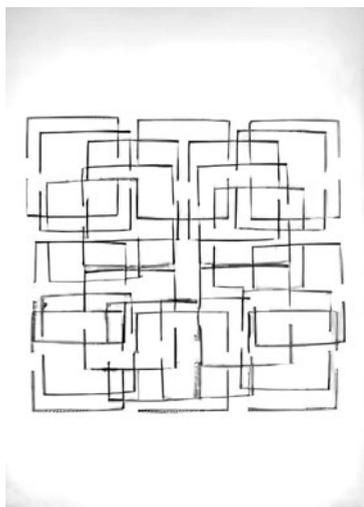


Fig. 77: Tarea 5 del Visual Training en HfG, 1953. Alumnos: Immo Krumrey, Christopher Naske. Fte: HfG- Archiv



Fig. 78: Tarea 5 del Visual Training en HfG, 1953. Alumno: Peter Gautel.

Fte: HfG- Archiv

De las consignas finales del *Visual Training* de Peterhans, por ejemplo, Maldonado retomó la indagación háptica de texturas o ritmos visuales que consistía en entender cuáles eran los motivos determinantes de una solución de conjunto equilibrada.²¹⁴ Sobre esa base creó dos nuevos ejercicios que eligió denominar “exacto mediante inexacto” e “inexacto mediante exacto”*.

²¹⁴ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op. cit., pp. 309 y ss; Denis Domer, “Walter Peterhans and the legacy of Visual Training” en *Reflections* 5, 1987, p. 22.

* En las fuentes, estos ejercicios también aparecen bajo la dominación de “Imprecisión mediante precisión” o “precisión mediante imprecisión”.

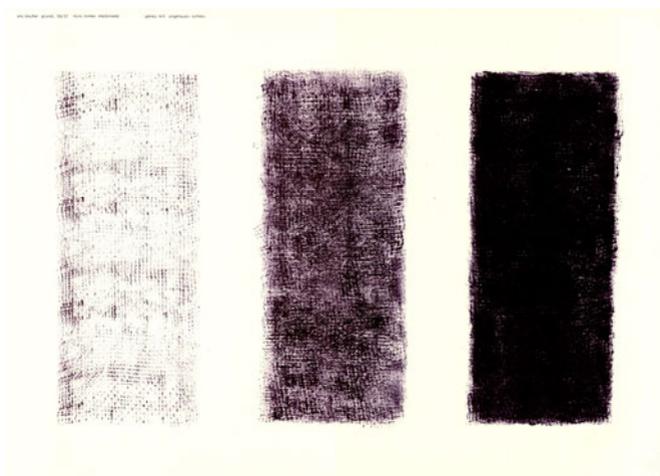
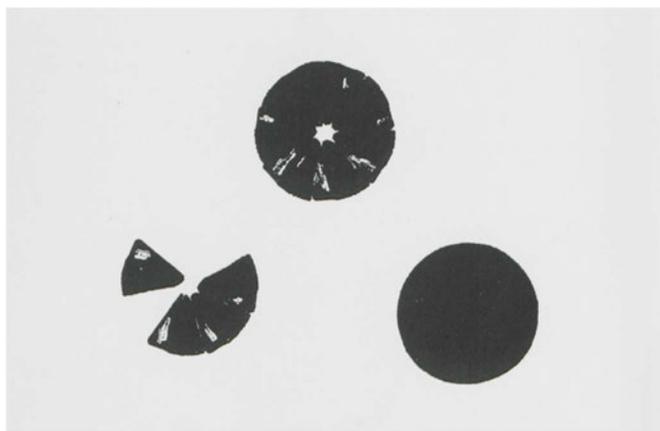


Fig. 79: Exacto mediante inexacto, visuelle Einführung (curso Maldonado). Alumnos: Adolf Zillmann (1955-56) y Urs Beutler (1956-1957). Fte: HfG-Archiv

Mientras que la primera consigna aspiraba a una representación definida de una figura a través de una estampa o un trazo inexacto, la segunda procuraba, por el contrario, reiterar motivos visuales bien precisos, pero de una manera tal que redujera la pregnancia del diseño finalmente obtenido.

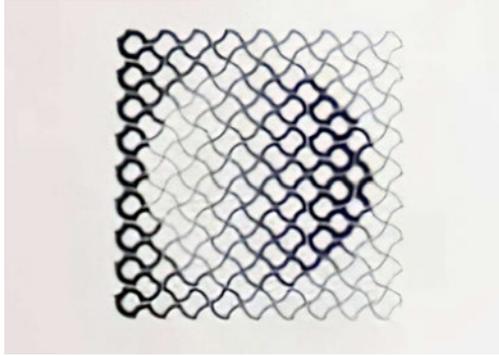


Fig. 80: Imprecisión mediante precisión, trabajo de Klaus Krippendorf, visuelle Einführung (curso Maldonado), 1956-1957. Fte: HfG-Archiv

El problema de la relación figura-fondo en tanto preocupación estética central del arte concreto de las vanguardias porteñas no había prescrito, sino que, por el contrario, determinaba el modo según el cual las dos consignas de Maldonado se apropiaban de los elementos no representativos del método elaborado por Peterhans, profundizando las maneras de vulnerar los contornos de las formas con el propósito de “hacer vibrar al máximo el fondo” ilusorio que las contiene.²¹⁵ El ráster se destaca como una de las herramientas más notables que emergiera en el proceso de resolución de esas tareas y destinada, como veremos, a asumir una función muy preponderante durante todo el desarrollo de la HfG. Frente a la consigna “imprecisión mediante precisión” fueron, aparentemente, Adolf Zillmann y Peter Seitz los primeros alumnos que apelaron al diseño de retículas conformadas por pequeños cuadrados que a causa de su diverso tamaño y orientación otorgaban al diseño final un carácter inexacto.²¹⁶ Ese mecanismo puntual para resolver la tarea asignada se popularizó rápidamente entre el resto de los alumnos, quienes incorporaron otras variables como el color o la superposición de tramas o bien lo transformaron posteriormente en un motivo central

²¹⁵ Tomás Maldonado, “El arte concreto y el problema de lo ilimitado ...”, op. cit., p. 280.

²¹⁶ William S. Huff, “Grundlehre at the HfG – with a Focus on the ‘Visuelle Grammatik’” en *ulmer modelle ...*, op. cit. p. 187.

de su producción artística, tal el caso del estudiante brasileño Almir Da Silva Mavignier.

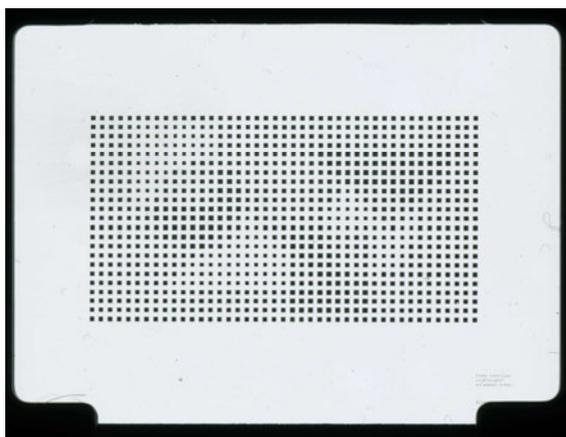
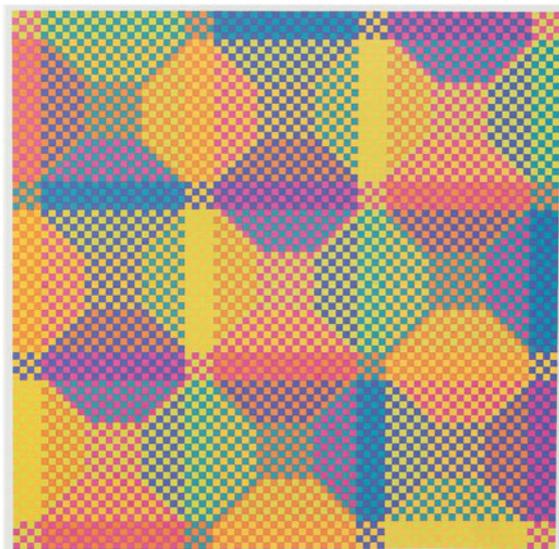


Fig. 81: imprecisión mediante precisión, trabajos de Adolf Zillmann (1955/1956) y William Huff (1956/1957), visuelle Einführung (curso Maldonado). Fte.: HfG-Archiv

Del mismo modo se procedió con la pedagogía exploratoria de Albers, a partir de cuya base se elaboró una serie de ejercicios que profundizaban el análisis de la relatividad del comportamiento cromático y su percepción visual ambigua. La consigna denominada 'proximidad-ambigüedad-semejanza' recuperaba las preocupaciones de los principios gestálticos homónimos, pero para analizarlos específicamente a través de la variable del color. Tres franjas de líneas verticales y equidistantes eran dispuestas horizontalmente por el alumno, quien debía, además, elegir entre cuatro y seis tonalidades más un criterio de coloración correspondiente con el objetivo de que en la banda superior prevaleciera la percepción de los pares de vectores más próximos entre sí, mientras que en la inferior, de modo inverso, preponderaran aquellos pares del mismo color. En la franja intermedia, en cambio, el contraste cromático debía producir un efecto ambiguo que no redundara en un agrupamiento visual ni por proximidad, ni por semejanza tonal.²¹⁷

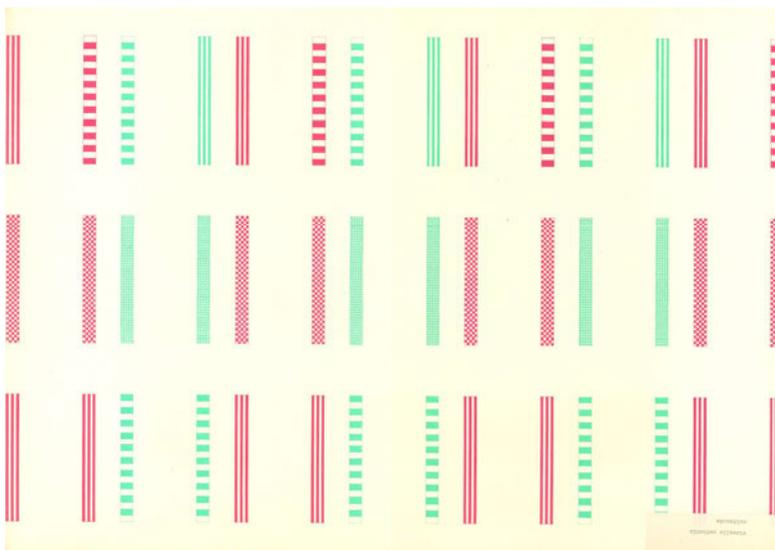


Fig. 82: Proximidad, ambigüedad, semejanza (1956/1957). Fte.: HfG-Archiv

²¹⁷ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op. cit., pp. 190 y ss. William S. Huff, "Grundlehre at the HfG ...", op. cit., p. 183.

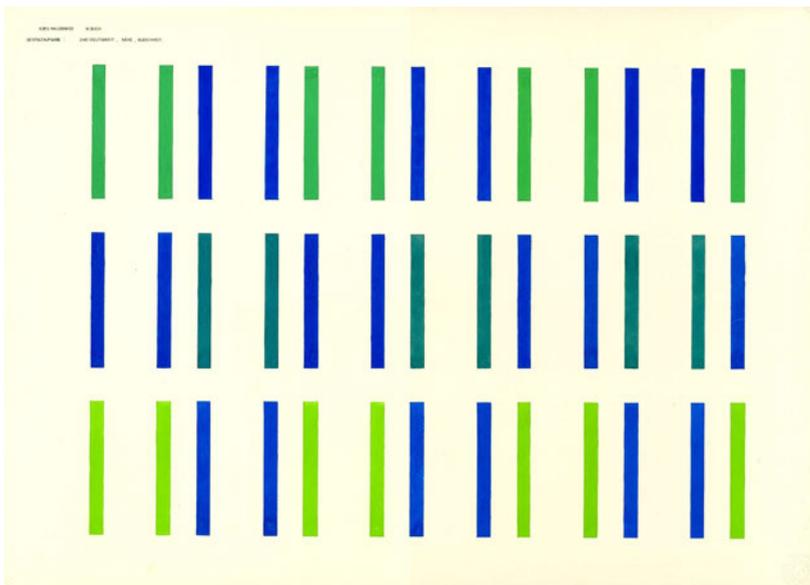


Fig. 83: *Ambigüedad. proximidad, semejanza, trabajos de Monika Buch (1956/1957).*
Fte.: HfG-Archiv

Otro ejercicio de Maldonado que apelaba a las enseñanzas albersianas del color para explorar la percepción de la profundidad en los diseños era ‘fondo-ambigüedad-primer plano’. Al igual que en el caso ya analizado del *visual Training*, los alumnos debían configurar una estructura reticular (ráster), pero atendiendo en este caso no sólo al posicionamiento y variación de sus formas cuadrículadas o circulares constitutivas, sino, además, a la apariencia cromática de los mismos. El objetivo consistía en investigar y precisar las combinaciones de tonalidades que determinarían una preponderancia visual háptica ya sea del fondo o la figura, es decir, de aquellos dos elementos clave del programa concreto que Maldonado analizaba con tanto empeño.

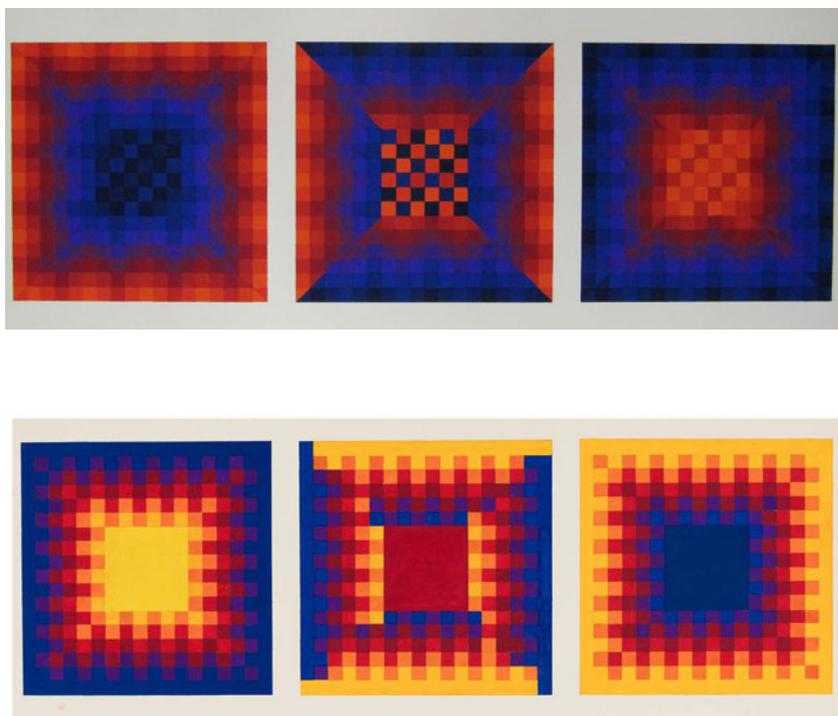


Fig. 84: Fondo-ambigüedad-primer plano, trabajos de Edgar Decurtins y Berthus Mulder, 1956/1957. Fte.: HfG-Archiv

El desafío de conferirle a una composición equilibrio y un carácter de unidad visual a través de la variable del color era abordado en el contexto de una consigna que recibió, entre otros, el nombre final de 'non primma donna'. La elección y emplazamiento del tono debía contribuir a que ningún elemento del diseño asumiera una relevancia desproporcionada que desbalanceara su percepción de conjunto.

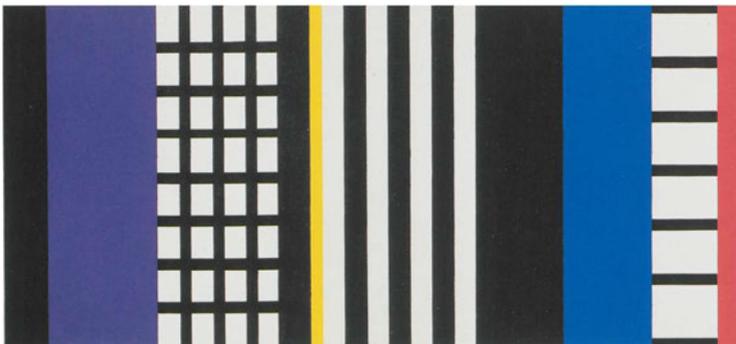
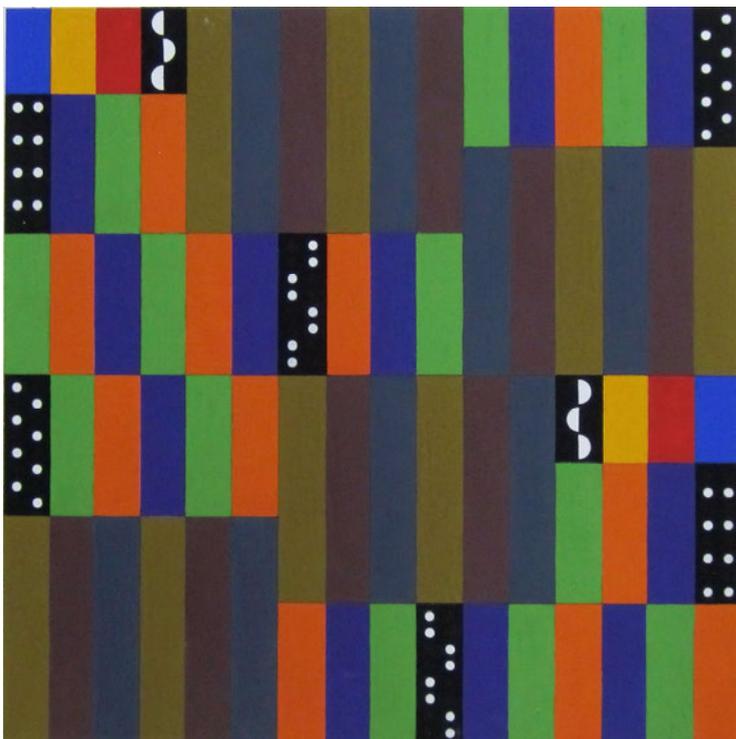


Fig. 85: Superficie sin dominante, Edgar Decurtins, 1956/1957. Non primma donna, Gerhard Curdes, 1959/1960. Fte.: HfG-Archiv

Las preocupaciones que Itten había manifestado al desarrollar el contraste claro-oscuro durante su visita en la HfG en 1955, fue retomada por Maldonado a través de una consigna propia denominada “Negro como color, no como hueco” [*Schwarz als Farbe, nicht als Loch*] en la que se exploraba la representación del negro de modo tal que ponderara su aspecto cromático por sobre su calidad de vacío o profundidad.²¹⁸ El ejercicio recuperaba el problema central y programático del arte concreto que el argentino había abordado previamente en Buenos Aires, acerca de las posibilidades de obliterar el carácter ilusorio del espacio y los límites entre fondo-figura también pero a través de incorporar la cuadrícula o tablero de ajedrez que el Bauhäusler había implementado como mecanismo de visualización del comportamiento del contraste de manera no representativa.

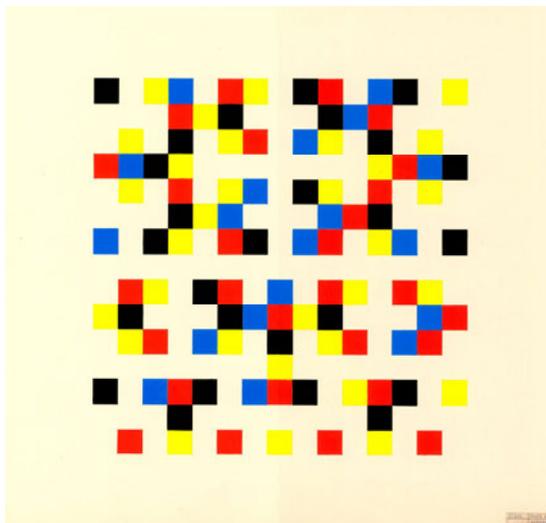


Fig. 86: *Negro como color*, trabajo de Peter Disch, *Visuelle Einführung*, 1956/1957.
Fte.: HfG-Archiv

²¹⁸ Johannes Itten, *Kunst der Farbe ...*, op. cit., p. 41. A pesar de que Itten planteara este problema en el contexto de la polaridad claro-oscuro, el fenómeno óptico que determinaba la percepción relativa del brillo del color era, en realidad, el contraste simultáneo, sobre el cual, también se basaban los ejercicios más básicos que Albers había desarrollado en su propio seminario al visitar Ulm a finales de 1953.

De esta manera, durante los primeros cuatros años de su desempeño docente en la *Grundlehre* de la HfG Maldonado seleccionó deliberadamente distintos insumos didácticos de los *Bauhäusler* en función de sus experiencias y preocupaciones estéticas previas, pero a través de incorporar una nueva serie de herramientas matemáticas a través de las cuales procuraba radicalizar el abordaje metodológico. Algunas de las fórmulas utilizadas fueron las curvas de Weierstrass y de Peano, dos fractales cuya particularidad estriba en su capacidad de abarcar toda la superficie del plano sin solución de continuidad.²¹⁹

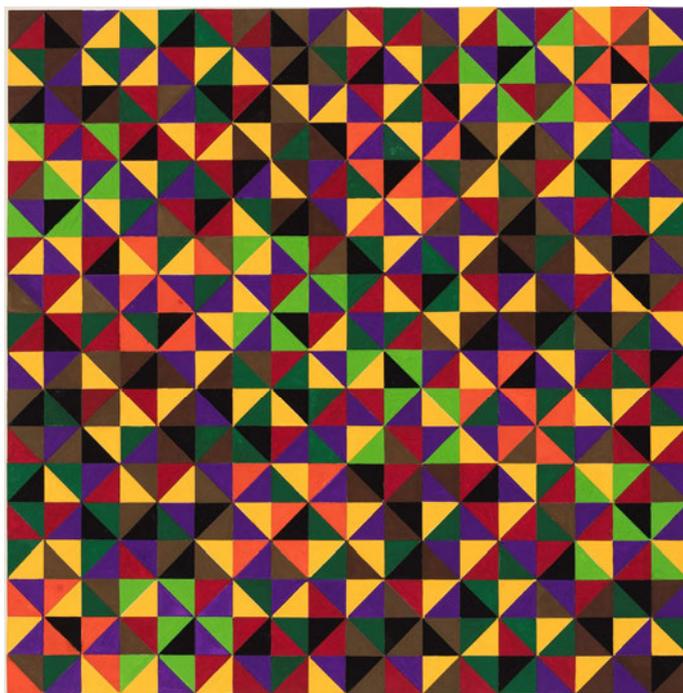


Fig. 87: Negro como color. Combinación de contrastes de luminosidad, según al cual el negro surte efecto no como hueco, sino como color, trabajo de Monika Buch 1956/57.

Fte.: HfG-Archiv

²¹⁹ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op. cit., pp. 201 y ss.

En base a distintos cálculos e incluso eventuales modificaciones de la curva, los alumnos de Maldonado establecían una correspondencia entre los valores numéricos y determinados tonos para obtener “una diferenciación de cada una de las celdas de la superficie de Peano y una posible distribución regular de todos los colores”, es decir, una composición visualmente equilibrada en condiciones de neutralizar la percepción de profundidad del negro.²²⁰

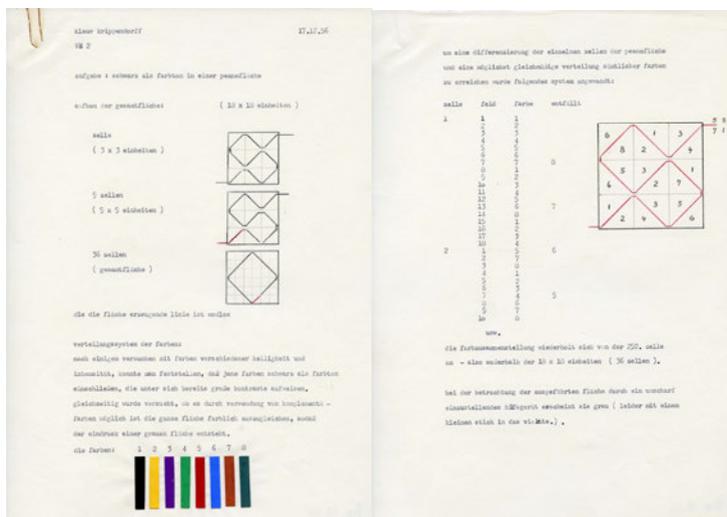


Fig. 88: Negro como color, apuntes para generar una curva de Peano modificada, trabajo del alumno Klaus Krippendorf. Fte.: HfG-Archiv

Otro de los elementos del repertorio de la topología implementado fue el triángulo de Sierpinski, el cual gracias a la subdivisión progresiva de la figura inicial en triángulos congruentes y semejantes permitía explorar los distintos niveles de profundidad en el diseño mediante una distribución de los colores más racional y objetiva.²²¹

²²⁰ Schwarz als Farbe in einer Peanofläche, 17.12.1956, apuntes del alumno Klaus Krippendorf. Fuente: HfG Ulm Archiv.

²²¹ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op. cit., pp. 201 y ss.

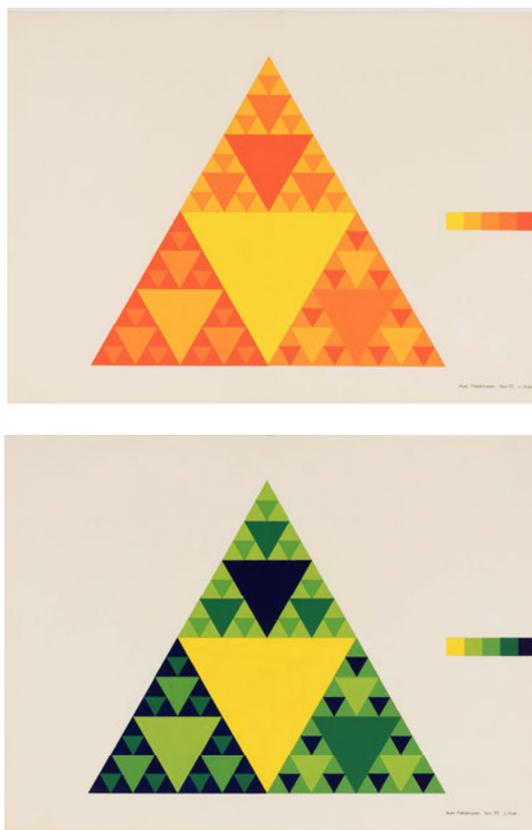


Fig. 89: Triángulo de Sierpinski, del blanco al azul y del amarillo al verde, triple escala de color, trabajo de Hans von Klier, 1955/1956. Fte.: HfG-Archiv

A través de estas herramientas topológicas, los alumnos de Maldonado exploraban formas más rigurosas de establecer una percepción uniforme de las gradaciones cromáticas y lograr a través de un uso inteligente del color los efectos visuales desarrollados previamente por Albers e Itten según el cual los contornos de la figura parecían disolverse en el fondo que las contiene.

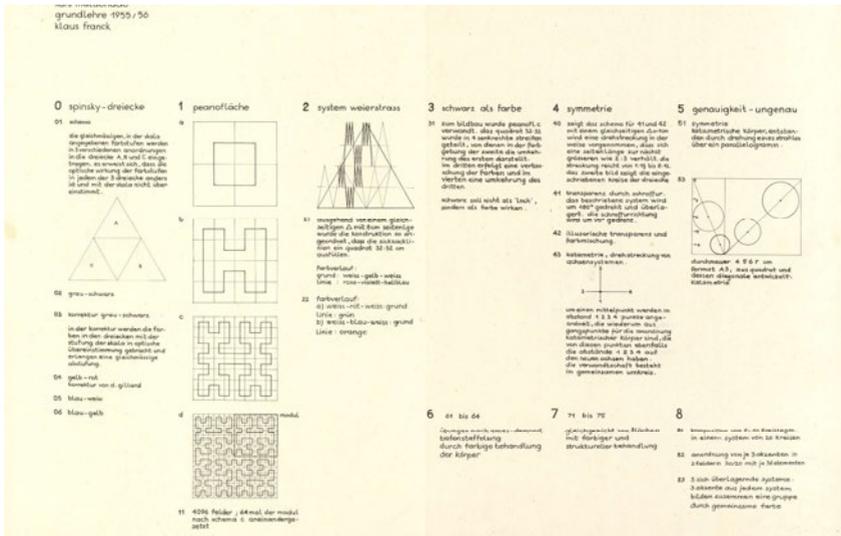


Fig. 90: Formulación de ejercicios impartidos por Maldonado en Visuelle Einführung, según los apuntes del alumno Klaus Franck, 1955/56. Fte.: HfG-Archiv

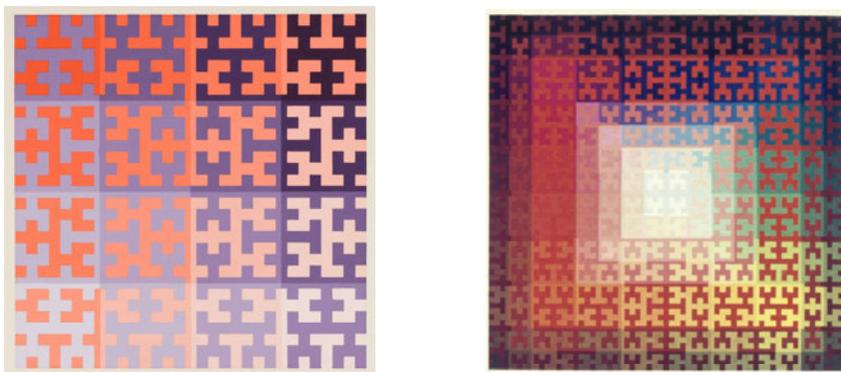


Fig. 91: Dependencia del entorno del efecto del color, trabajo de Hans von Klier; Relatividad del color sobre una superficie de Peano, trabajo de Andries van Onck, 1955/1956. Fte.: HfG-Archiv

La estrategia matemática de Maldonado se inscribía, en realidad, en el programa del arte concreto al cual Bill, por lo menos desde el año 1949, había contribuido a perfeccionar:

“creo que es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática [...]. Aun cuando el creador sea impelido por una necesidad artística, y no de exactitud matemática, proporciona, en virtud de su tendencia a la unidad, una síntesis a través de su visión. También aquí se desplaza un límite, se pierde precisión donde antaño se creía tener una clara línea divisoria. El pensamiento abstracto, invisible, *se torna concreto*, claro, y, por ende, *perceptible también a través de sensaciones*. Espacios desconocidos, axiomas casi inimaginables, adquieren realidad; se recorren espacios antes inexistentes y al habituarse a ellos, nuestra sensibilidad se amplía para percibir otros espacios que hoy apenas cabe imaginar, que son todavía desconocidos.”²²²

La cita es un extracto de *Max Bill*, una publicación editada en Buenos Aires por Maldonado que contenía una monografía sobre la obra del pintor suizo traducida en cuatro idiomas, breves textos que este último había redactado y una gran cantidad de reproducciones de sus cuadros, edificios, esculturas y diseños más significativos. Este libro, que fue a su vez el primer título publicado por la editorial *Nueva Visión* que Maldonado había fundado junto a Jorge Grisetti en 1955, es altamente representativo no sólo de la fructífera cooperación internacional que el artista suizo y el argentino venían manteniendo desde el momento en que ambos se conocieron en 1948, sino, además, de las ambiciones y expectativas que el segundo, luego de transitar su fase invencionista, depositaba ahora sobre las nuevas posibilidades abiertas por el tipo de arte practicado por el primero.²²³ Desde esa perspectiva, a pesar de que la matemática era concebida como el instrumento más apto para explorar los límites del entendimiento humano y la representación artística, la dimensión sensible de las percepciones visuales y empáticas seguía siendo el terreno donde los resultados de esa

²²² Max Bill, “La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo” en Tomás Maldonado, *Max Bill*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1955, pp. 34–35. El artículo que Maldonado reedita en su monografía de 1955 había sido publicado originalmente por el artista en suizo en el número 36 de la revista *Das Werk: Kunst und Architektur* en el año 1949. El subrayado no pertenece al original.

²²³ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo ...*, op. cit., pp. 335 y ss.

exploración eran plasmados, razón por la cual, Bill depositaba una especial importancia en la tendencia a la unidad y síntesis a través de la visión del artista.

Sin embargo, a partir de 1957, mientras las relaciones entre Bill y Maldonado comenzaban a deteriorarse rápida e inexorablemente, el interés original por la matemática se expandió a nuevas asignaturas como semiótica, teoría de la organización, análisis de operaciones y cibernética que condujeron a una radical reforma disciplinar para emancipar al diseño de todo tipo de vinculación con el arte y la dimensión sensible de la percepción visual empática.

3.2 Las reformas metodológicas del 1958 y sus límites

El apartado anterior ha demostrado que la formación preliminar impartida en la HfG hasta 1958 fue el resultado de una particular combinación entre diversas metodologías impartidas por los viejos *Bauhäusler* durante sus visitas a Ulm y determinadas contribuciones y modificaciones que Maldonado operó al respecto. El producto de esa fusión se materializó en una serie de herramientas pedagógicas específicas, mediante la cual se procuraba educar y entrenar la percepción visual activa, dinámica e incluso háptica de los estudiantes. Ese conocimiento era considerado como el cimiento común fundamental y necesario para adquirir luego, a lo largo de las carreras específicas, los principios correspondientes a cada una de las disciplinas.

De un modo similar al ya revisado en el capítulo anterior de esta investigación a propósito de la fotografía, también en el entre espacio disciplinar del diseño de la HfG una de las características más sobresalientes de la sintaxis visual era el funcionamiento interdependiente y no excluyente de los aspectos abstractos y concretos:

“conforme a su naturaleza, el *Visual Training* es uno de los fundamentos del trabajo especializado del arquitecto, el diseñador y el gráfico. No reemplaza su trabajo, sino que lo despierta, estimula, penetra y controla como ejercicios que se repiten de tiempo en tiempo, cuando su necesidad es sentida. El seminario abre un acceso a las fuentes comunes de las cuales se originan los valores formales de las artes visuales [*bildende Künste*] y la arquitectura y también las

representaciones y el mundo conceptual que resultan indispensables para el análisis y crítica de la obra de arte."²²⁴

Por un lado, el carácter abstracto de la formación que impartían Maldonado y los *Bauhäusler* en la *Grundlehre*, basado en la autonomía de cada uno de los ejercicios, implicaba la posibilidad de observar el comportamiento de las variables formales determinadas de un modo preciso y completamente aislado de todos los entrelazamientos que, de otra manera, siempre acompañan su manifestación ya sea en la arquitectura, las artes visuales o el diseño de productos. Como señalaba Peterhans en la cita a propósito de su entrenamiento en particular, no se procuraba reemplazar el conocimiento específico de esas disciplinas, sino familiarizar a los estudiantes, a través de la estimulación, aguzamiento y control de los estímulos ópticos, con el funcionamiento de una sintaxis de percepción visual que se consideraba común a todas ellas. Por el otro lado, sin embargo, los insumos y la metodología de la *Grundlehre* eran de una naturaleza concreta exclusiva que consistía, como ya se ha explicado más arriba, en un análisis y ponderación de los elementos estrictamente plásticos sin ningún valor de tipo referencial.

Esta particular interacción entre lo abstracto y lo concreto constituye un rasgo característico de lo que por esos años comienza a denominarse como *basic design*. Desde perspectivas como las de Albers, básico no suponía una transmisión de conocimientos elementales o meramente introductorios, concebida de manera desvinculada de los temas más avanzados, sino que, por el contrario, contemplaba, de un modo similar al de Peterhans, la posibilidad de que esas mismas enseñanzas fundamentales pudieran rearticularse de modos creativos diversos y más complejos en instancias ulteriores de la formación disciplinar. De esa forma, manifestaba un:

“especial interés en estudios básicos y [la] convicción de que, especialmente en un nivel avanzado, los estudios en arte, al igual que los estudios en filosofía, significan investigación básica. Por consiguiente, ‘básico’ ha adquirido otra connotación aparte de ‘introductorio’. Significa algo fundamental en lugar de elemental, una ampliación del fundamento a través de conectar campos e intereses próximos. [...] Y era muy gratificante que durante mis diez años en Yale muchos de los estudiantes graduados en diversos campos de estudio –y bajo su

²²⁴ Walter Peterhans, “Visual Training ...”, op. cit., s/p.

propia iniciativa- se enrolaran en cursos de arte básico asignados a principiantes.”²²⁵

Sin embargo, en el contexto de las tensiones políticas internas que culminaron en el desplazamiento de Bill de su cargo de director en 1957, una de las estrategias de Maldonado consistió en transformar la sintaxis de percepción visual empática en sinónimo no sólo de una metodología artística orientada a la liberación de las capacidades expresivas del individuo, basada en la educación práctica, espontánea y no teórica de los sentidos, sino, además, en el principal y más concreto objetivo que la HfG debía trascender si es que el diseño practicado en sus aulas quería efectivamente consolidarse como una disciplina autónoma y científica:

“[...] todas las experiencias previas del curso fundamental que conozco son, en mi opinión, insatisfactorias. [...] las fundamentaciones teóricas de estas actividades fueron habitualmente resumidas en los siguientes tópicos:

- 1) se debe liberar la capacidad expresiva del individuo;
- 2) se deben destruir las huellas de una educación verbal;
- 3) se debe enseñar de forma manualmente práctica y no a través de libros;
- 4) se deben reeducar los sentidos.

estos tópicos surgieron directamente de los principales elementos coincidentes de la progresista cultura alemana de los primeros veinte años de este siglo: el expresionismo en arte y literatura, la reacción en contra de la pedantería únicamente verbal de la vida universitaria, la influencia de las concepciones pedagógicas de kerschensteiner, gaudik, pabst y a través de estas el pragmatismo pedagógico del americano john dewey y las ‘escuelas activas’ del doctor montessori y el doctor decroly. en los últimos treinta años todos estos elementos han sido superados.”²²⁶

De ese modo, aquello que comenzó puntualmente como una reforma pedagógica del curso preliminar devino en un amplio y complejo proceso de redefinición general del discurso y las prácticas asociadas al diseño, mediante el cual Maldonado procuró

²²⁵ Josef Albers, “III. Art Studies as Basic Training: Observation and Articulation (1965)” publicado en *Josef Albers. Minimal means ...*, op. cit., p. 302.

²²⁶ Tomás Maldonado, “Akte Unterricht Grundlehre 2eA298” publicado en *Form+Zweck 20 HfG Ulm*, Berlín, 2003, pp. 22–23. Escrito en minúsculas en el original en alemán.

establecer no sólo la especificidad de la disciplina, sino, además, su autonomía con respecto a la arquitectura y el resto de las artes aplicadas.

“el factor estético constituye meramente un factor entre otros con los cuales trabaja el diseñador. No es ni el más importante, ni el dominante. Junto a él existe el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el simbólico. El diseño industrial no es un arte y el diseñador no necesariamente un artista.”²²⁷

A partir de 1958, con la figura de Bill ya fuera del juego, el carácter drástico de ese proceso y el modo radical en el que fue llevado a cabo particularmente en Ulm implicó una profunda reestructuración del currículo de la HfG y la incorporación de nuevas y muy diversas asignaturas como semiótica, teoría de la organización, análisis de operaciones matemáticas y cibernética, entre muchas otras. Si el entrenamiento visual impartido en la HfG hasta este punto había aspirado al entrenamiento de la capacidad visual y estética de los estudiantes mediante la incorporación y dominio de una serie de elementos formales, el nuevo objetivo pedagógico consistía, en cambio, en obtener las representaciones más claras y concisas de los procesos y sistemas de información considerados relevantes al momento de elaborar un diseño.

Los nuevos docentes como Anthony Froshaug y el físico Horst Rittel introdujeron las representaciones gráficas [*grafische Darstellungen*] como un nuevo mecanismo mediante el cual era posible analizar, sistematizar y conceptualizar visualmente determinado tipo de información a través del desarrollo de diagramas y pictogramas.²²⁸ El cuarto número de *Ulm* editado el año siguiente se dedicó de manera exclusiva al amplio desarrollo de uno de los primeros ejercicios que Froshaug implementó en la *Grundlehre* para promover un método de trabajo sistemático con diseños reticulares en dos y tres dimensiones que representaban las distintas soluciones a un determinado problema de circulación en el espacio.²²⁹

²²⁷ Maldonado, Tomás, “Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters”, *Ulm* n° 2, Octubre 1958, p. 31. El texto publicado corresponde a una conferencia impartida el mismo año en el marco de la Exposición Universal de Bruselas.

²²⁸ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op. cit., pp. 139 y ss.

²²⁹ Anthony Froshaug, “Visuelle Methodik”, *ulm*, n° 4, abril de 1959.

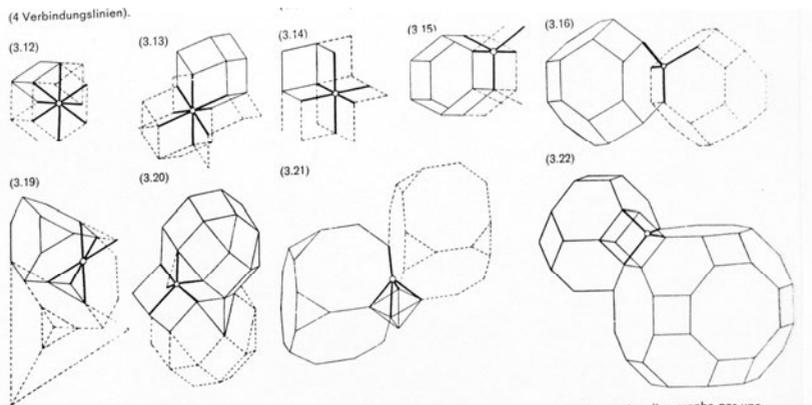


Fig. 92: gráficos reticulares en dos y tres dimensiones según Froshaug. Fte.: Ulm n°4
(abril 1959)

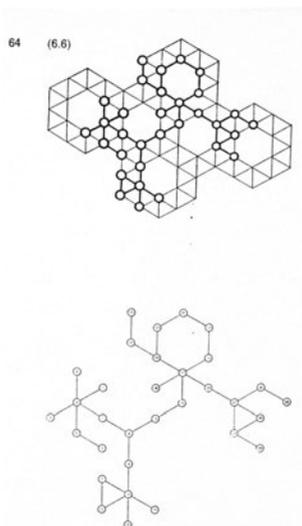


Fig. 93: gráficos reticulares en dos y tres dimensiones según Froshaug. Fte.: Ulm n°4
(abril 1959)

El funcionamiento de estas técnicas en el marco del diseño arquitectónico era ejemplificado a partir de un sugestivo análisis de las plantas de la famosa casa Curutchet que LeCorbusier construyó en la ciudad argentina de La Plata en 1954. Froshaug sostenía que las remodelaciones que el arquitecto se vio en la necesidad de efectuar inmediatamente luego de haber acabado su obra, podrían haber sido fácilmente evitadas a través del método en cuestión. Luego de enumerar los distintos espacios en cada una de las plantas y de traducir las diversas posibilidades de circulación en una matriz numérica, el matemático inglés arribaba a un modelo reticular determinado a través del cual elaborar el gráfico más claro y oportuno para expresar dichas posibilidades de circulación espacial.

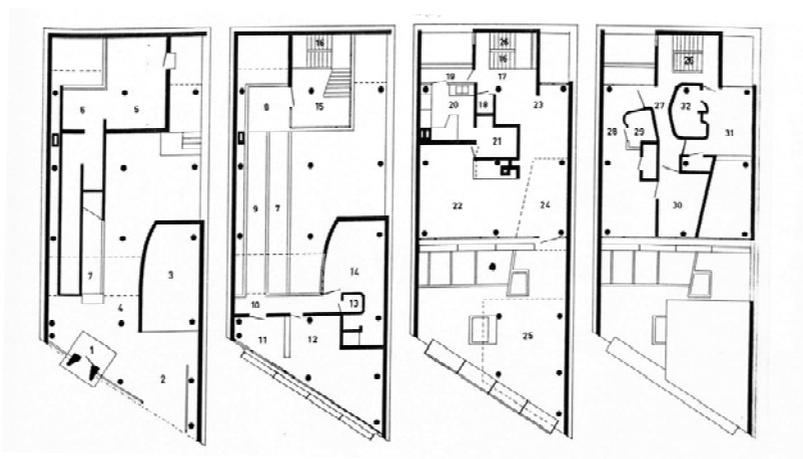


Fig. 94: Plantas casa Curutchet con espacios numerados por Froshaug. Fte.: Ulm n°4 (abril 1959)

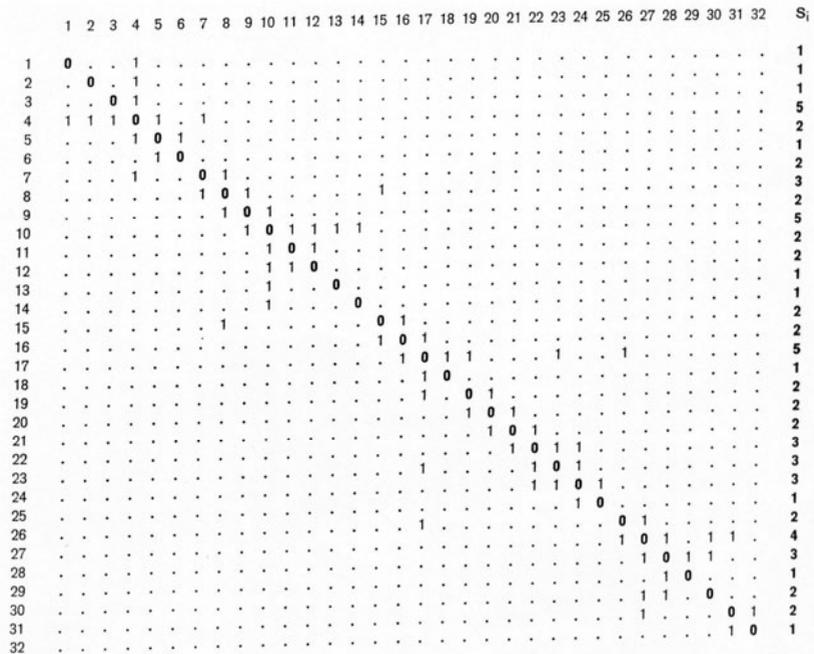


Fig. 95: matriz y gráfico reticular apropiado para la casa Curutchet según Froshaug.
 Fte.: Ulm n°4 (abril 1959)

A pesar de que Froshaug no abordaba el modo a través del cual estas representaciones gráficas han de traducirse en reformas arquitectónicas concretas resulta sorprendente reparar en los radicales alcances de su propuesta: el análisis de la red vial o del sistema de transporte subterráneo de toda una ciudad.

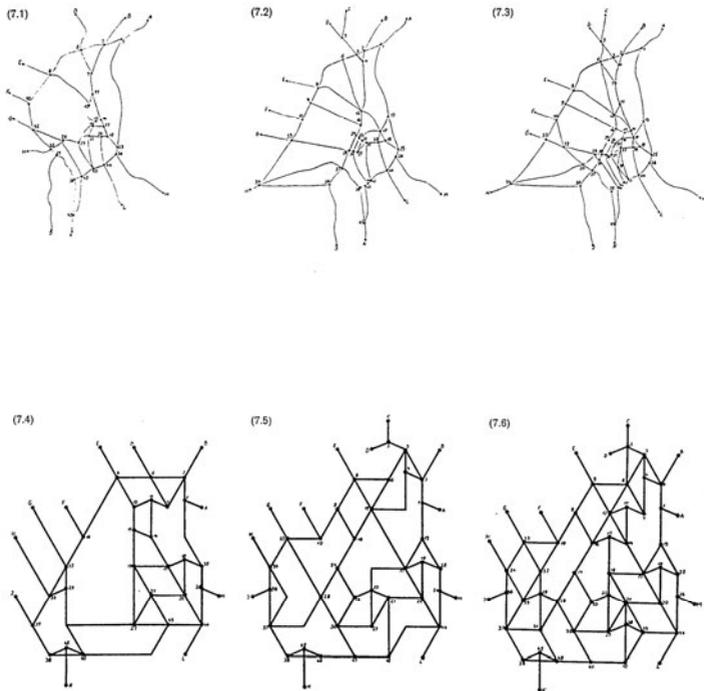


Fig. 96: Mapas de una ciudad europea y gráficos de circulación correspondientes según Froshaug. Fte.: Ulm n°4 (abril 1959)

También para abordar el fenómeno del color, los docentes ‘científicos’ implementaron criterios aritméticos y probabilísticos que desplazaron paulatinamente los criterios derivados del arte concreto como la relación figura-fondo y la expresividad y dinamismo del espacio, que habían estado vigente hasta entonces. De esa manera, por ejemplo, inspirándose en el test inventado por el médico japonés Shinobu Ishihara en 1917 para diagnosticar discromatopsias (daltonismo), Froshaug desarrolló un ejercicio que consistía en elaborar distintas escalas de grises y tonalidades, a partir de colorear de modo aleatorio 104 celdas de una estructura reticular numeradas también al azar.

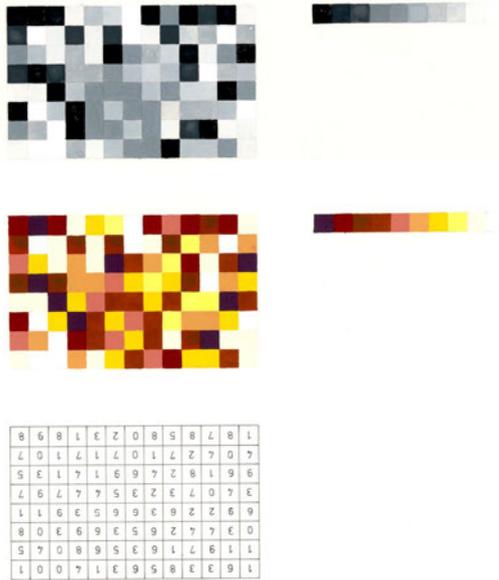


Fig. 97: Comparativa entre campos coloreados al azar, trabajo de Eric Rossicci, *Farbenlehre* (Rittel y Froshaug), 1960/1961. Fte.: HfG-Archiv

El mismo problema del negro y de las meticulosas escalas de grises estudiadas en los cursos de Itten y Nonné-Schmidt era abordado, por ejemplo, mediante un ejercicio que contraponía de manera paralela dos progresiones generadas según criterios aritméticos y coloreadas de un modo sistemático y otro aleatorio.

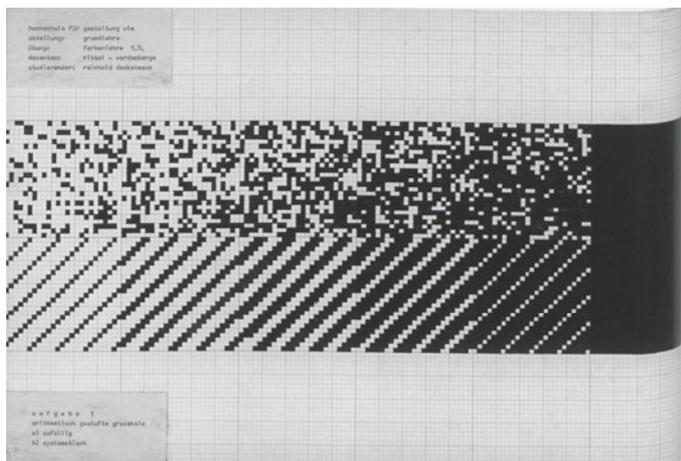


Fig. 98: Escala de grises graduada aritméticamente: a) aleatoria; b) sistemática, trabajo de Heinz Wäger. Curso de color (Horst Rittel y Friedrich Vordemberge-Gildewart), 1959/60. Fte.: HfG-Archiv

En el marco de otra consigna desarrollada durante el año lectivo 1960/1961, el alumno Eric Rossici exploró la aplicación de la probabilidad matemática a la elaboración de una escala de grises según los resultados obtenidos luego de arrojar un dado 900 veces.

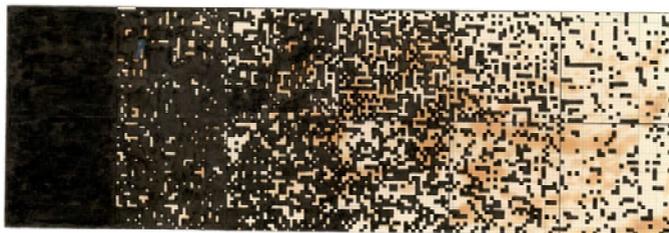


Fig. 99: Enrico Rossici, Arithmetically and randomly graduated grey scale. Rittel and Vordembergue Course 1960–1961. Student Eric Rosicci. Source: HfG Archiv

De esta manera, las metodologías de los docentes ‘científicos’ introducidas a partir de 1958 contribuyeron a someter la variable cromática a una serie aleatoria de distribución sobre el plano, despojándola progresivamente de sus valores pictóricos referenciales como el tono, el brillo o la saturación hasta convertirla en un elemento de computación: el color terminó transformándose en un código, sin ningún tipo de valor estético.²³⁰

En octubre de 1959, sólo un año después de su llegada, el físico y matemático Rittel se convirtió en miembro del colegio de rectorado y en el referente de muchos de los nuevos profesores que, como Archer, Hanno Kesting, Gert Kalow y Froshaug, comenzaron a disputar abiertamente el liderazgo de la institución. El hecho de que diera en llamarse a estos últimos ‘científicos’ o ‘metodólogos’ para diferenciarlos de los antiguos miembros fundadores de la escuela, que pasaron inmediatamente a denominarse como los ‘diseñadores’ [*Gestalter*], es bastante sintomático de que el conflicto no se reducía únicamente a la dimensión inmediata de la política institucional, sino que involucraba, al menos en el orden del discurso de los actores en puja por el poder, concepciones disciplinares distintas. Fueron precisamente los docentes a cargo de asignaturas como Metodología, Teoría de la ciencia, Análisis de operaciones y Sociología, es decir, aquellos contenidos mismos por cuya incorporación Maldonado había bregado tan tenazmente, aquellos que se habían transformado en una amenaza cada vez más preocupante:

“yo introduje la metodología en la escuela, pero al cabo de un tiempo me resultó evidente que esa metodología no era ninguna metodología con respecto a determinados valores culturales que nos interesaban, sino que había degenerado en una metodología autorreferencial. La situación se tornó intolerable, fue el tiempo de la metodolatría. Nadie diseñaba más ninguna cosa. En un momento determinado tuve que ser precisamente yo, el que había introducido la metodología, el que debía frenarla.”²³¹

²³⁰ Ángel Luis Fernández Campos, María Dolores Sánchez Moya, “Tono vs. Código. El color en el curso básico de la Hochschule für Gestaltung Ulm” en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 26, n° 41, Valencia, 2021, pp. 186–187.

²³¹ Tomás Maldonado, “Von Buenos Aires auf den Kuhberg” entrevista publicada en *Form+Zweck 20 HfG Ulm*, Berlin, 2003, p. 20.

Las cosas no habían salido evidentemente de acuerdo con lo planeado y era necesario reaccionar con premura. El 15 de diciembre de 1962, el diseñador Otl Aicher, fue designado como el nuevo rector de la HfG. La elección del marido de Scholl como autoridad institucional única fue, en realidad, el resultado de un proceso de reformulación de los estatutos muy poco transparente y democrático, a través del cual se anulaba la triple figura colegiada de gobierno que había estado en vigencia desde 1955, con el objetivo principal y evidente de expulsar a los científicos y recuperar del control de la escuela para el grupo de los diseñadores:

“la HfG debe devenir, nuevamente, en una escuela de diseño. Fue un gran malentendido confundir ciencia con diseño [...]. El diseño difiere de la ciencia del mismo modo en que un proceso de descubrimiento difiere de un proceso de creación.”²³²

A pesar de que los clivajes políticos internos de la contienda han sido minuciosamente estudiados primero por René Spitz y, de modo más reciente, por Christiane Wachsmann, las implicancias disciplinares que revistió este conflicto no han recibido casi atención alguna y sigue imperando una concepción generalizada acerca del diseño producido en la HfG como el producto de un “modelo” científico y racional de coherencia impertérrita. En un sentido muy similar, el relevamiento exhaustivo y el profundo análisis de los distintos seminarios y consignas de la *Grundlehre* llevados a cabo por Ángel Luis Fernández Campos, concibe el protagonismo de Maldonado y las reformas por él impulsadas en 1958 como el punto clave que marca una evolución lineal desde “la intuición [artística] hacia la metodología” científica.²³³

Frente a dicha caracterización teleológica que tiende, por otra parte, a desconocer la profundización de los conflictos entre los docentes ‘científicos’ y los ‘diseñadores’ que condujeron a la crisis y desplazamiento de los primeros en 1962, existen diversos motivos para pensar que la radical y completa obliteración de los fundamentos

²³² Otl Aicher, *Erklärung nach seiner Wahl zum Rektor* [Declaración luego de su elección como rector], texto mecanografiado inédito, HfG Archiv, 20.12.1963. Cfr. René Spitz, “Design Is Not a Science: Otl Aicher’s Constitutional Putsch at the HfG Ulm and His Credo for the Social Responsibility of Designers” en *Design/Issues*, Volume 31, Number 1, Winter 2015, Massachusetts Institute of Technology, pp. 7–17.

²³³ Ángel Luis Fernández Campos, *Atlas propedéutico ...*, op.cit.; Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya, “De la intuición a la metodología ...”, op. cit., pp. 110–117.

estéticos del *basic design* no formaba parte de los planes originales de Maldonado para superar el viejo modelo curricular de cuño bauhausiano. Que su estrategia consistía, en realidad, en rearticular de un modo experimental y complejo los componentes concretos y abstractos de la enseñanza de las disciplinas proyectuales y no simplemente en suplantarse unos por otros como terminó sucediendo efectivamente, lo sugiere, en primer lugar, su diagrama de una formación alternativa a la *Grundlehre* como instancia inicial de preparación común y obligatoria de las distintas carreras.²³⁴ Según el ex alumno y docente de la HfG, William Huff, Maldonado habilitó a que cada uno de los cuatro departamentos (Diseño de producto, Comunicación, Información y Construcción) asumiera, por separado, el control propio sobre la formación preliminar, pero combinando de manera muy particular la enseñanza de los preceptos formales básicos (abstractos) con consignas de trabajo aplicadas y específicas (concretas) de cada área. En el diagrama por él propuesto, los rectángulos horizontales representan los cuatro años de duración de cada estudio, mientras que la diagonal que asciende de izquierda a derecha ilustra el modo decreciente en que el diseño básico debía ser transmitido. De esa manera, el rol del diseño básico disminuía a medida que se avanzaba en la carrera determinada, pero sin desaparecer por completo.

²³⁴ William Huff, entrevista sobre la *Grundlehre* publicada en Martin Krampen y Günther Hörmann, *Die Hochschule für Gestaltung / The Ulm School of Design: Anfänge eines Projektes der unnachgiebigen Moderne / Beginnings of a Project of Unyielding Modernity*, Ernst & Sohn, Berlín, 2003, p. 107, reeditado en español en William Huff, "Conduciendo a la HfG más allá del Bauhaus" en Tomás Maldonado. *Un moderno en acción*, op. cit., p. 190; "*Grundlehre* at the HfG – with a Focus on the '*Visuelle Grammatik*'" en *ulmer Modelle ...*, op. cit., p. 193; una versión muy similar del texto anterior fue reeditada en William S. Huff, "Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm (HfG)" en Tomás Maldonado. *Un itinerario/an itinerary*, Skira, Milán, 2007, pp. 104–121.

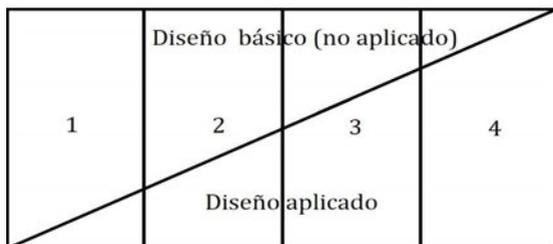
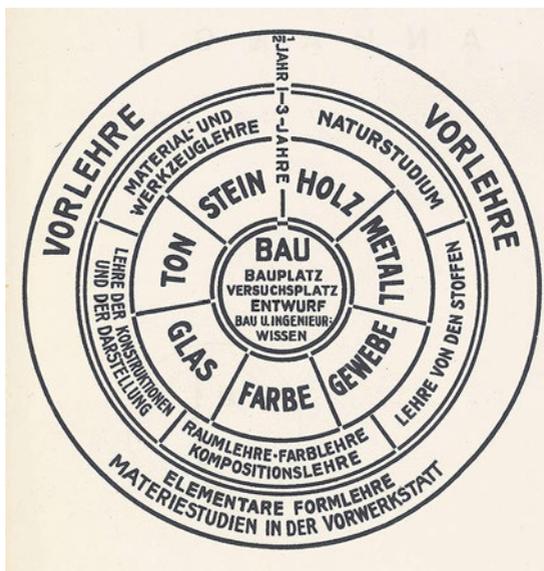


Fig. 100: Walter Gropius, Esquema para la estructura de la enseñanza en Bauhaus, 1922; Tomás Maldonado, formación preliminar alternativa para la HfG, ca. 1961

En el esquema concéntrico de la formación impartida en Bauhaus elaborado por Gropius en 1922, el curso preliminar está representado como la instancia fronteriza que contiene por igual a todo el resto de los componentes y cuya duración de seis meses es necesario atravesar, independientemente del punto práctico o teórico de los estudios al que se quiera acceder en el futuro. El diagrama de Maldonado, en cambio, no acotaba el desarrollo de los contenidos fundamentales del diseño básico a un período inicial determinado, sino que, por el contrario, generaba una interacción entre los

conocimientos abstractos y concretos que se desagregaba a lo largo de los cuatro años de la carrera, de manera circular o espiralada “como ejercicios que se repiten de tiempo en tiempo, cuando su necesidad es sentida”.²³⁵

Pero no fueron únicamente las ideas teóricas de Peterhans, sino, también, muchos ejercicios prácticos inspirados en su *Visual Training* y en los métodos del resto de los Bauhäusler los que volvieron a ser aplicados luego de que los docentes ‘científicos’ fueran desplazados de la escuela en 1962. En efecto, distintas fuentes manifiestan la importancia que el entrenamiento de las herramientas de la sintaxis visual del modelo de percepción empático volvió a asumir en la HfG luego de la partida de Froshaug y de Rittel. En ese sentido, se destaca, por ejemplo, el extenso artículo que Huff publicó en la revista de la escuela, acerca de la historia, el valor formativo y los desafíos pedagógicos en torno a la noción del *basic design*, ilustrada con 9 rásters elaborados por distintos alumnos de la escuela.²³⁶

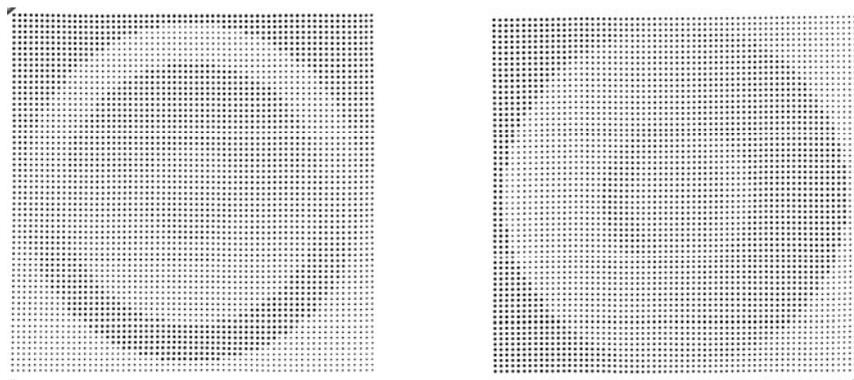


Fig. 101: Ráster cuadrado con elementos circulares, trabajo de David Vannicola, 1963.

Fte: *ulm* 12/13

El interés por la exploración háptica de las texturas visuales fue también recuperado en las clases de primer año del departamento de Comunicación Visual impartidas por Herbert Lindinger, otro ex alumno de Maldonado que reemplazó a Froshaug como

²³⁵ Walter Peterhans, “Visual Training ...”, op. cit., s/p.

²³⁶ William S. Huff. “An Argument for Basic Design” en *ulm* 12/13, Marzo de 1965, pp. 25–38.

docente desde 1962 hasta el cierre de la escuela en 1968. Una parte muy significativa de los trabajos de alumnos elaborados durante todo ese período fue sistemáticamente promocionada en la sección de la revista oficial de la HfG denominada “resultados de la enseñanza”, donde las repercusiones del modelo curricular alternativo de Maldonado eran inconfundibles:

“como en todos los departamentos de la HfG, el departamento de Comunicación Visual tiene desde hace cuatro años un año de introducción específico. Bien es verdad que en algunos aspectos la idea fundamental del curso preliminar ha permanecido, pero la formulación de ejercicios se concentra desde entonces en el área de actividades del diseñador [*Gestalter*] visual. [...] El estudiante comienza con estudios analíticos sobre aquellos fenómenos que diferencian o destacan un signo de su entorno; relaciones figura/fondo en las dimensiones de brillo, contraste, calidad, cantidad. [...] En el último trimestre, se trabajan consignas que aún poseen un carácter general, pero que ya conducen hacia las consignas concretas y aplicadas del área: principios elementales de la tipografía, ejercicios de caja, compaginación y fotografía”.²³⁷

²³⁷ Helbert Lindinger, “Abteilung Visuelle Kommunikation. 1.Studienjahr” en *ulm* 17/18, junio, 1966, p. 40.

ulm 17/18

Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Journal of the Ulm School for Design

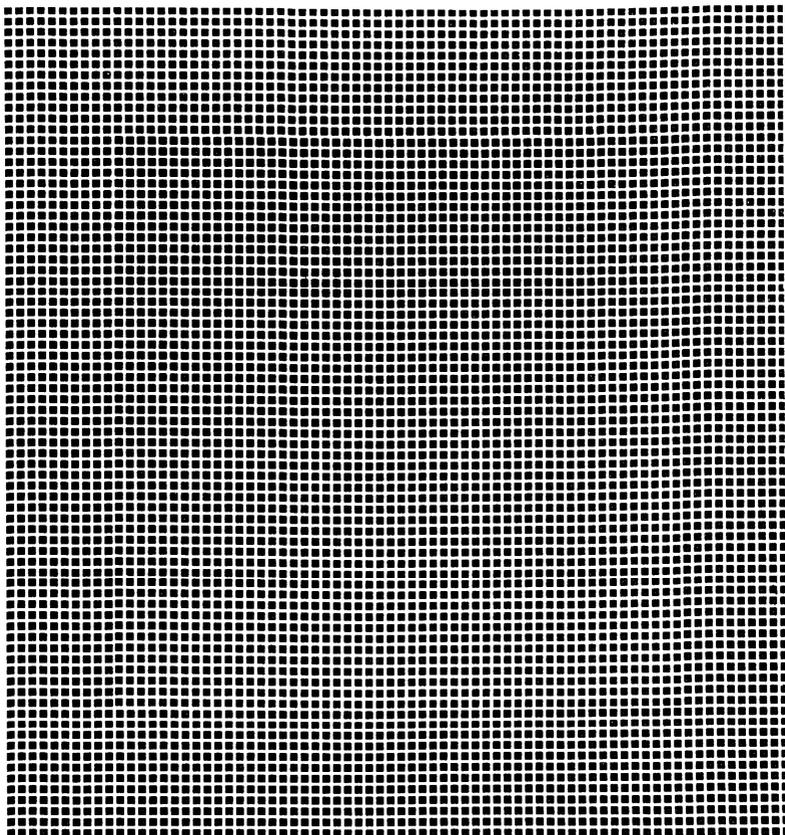


Fig. 102: Portada de ulm 17/18 con raster, autor desconocido. Fte: ulm 17/18, junio, 1966

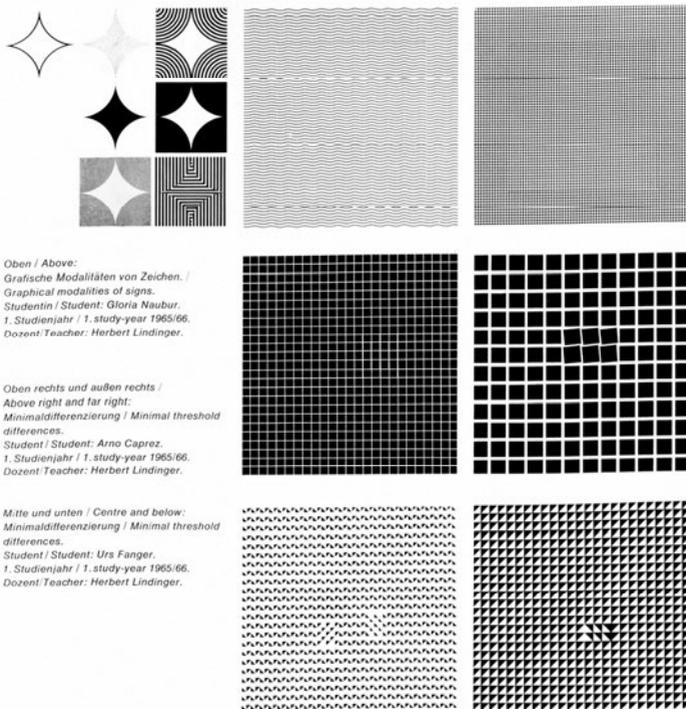


Fig. 103: trabajos de Gloria Naubur, Arno Caprez y Urs Fanger. Fte: ulm 17/18, junio,

1966

Los ráster oficiaban nuevamente como un insumo preliminar mediante el cual los estudiantes ensayaban, primero, distintas soluciones abstractas frente al clásico problema del arte concreto sobre la relación figura-fondo, cuyos resultados aplicaban, luego, a diseños gráficos más concretos y elaborados con el objetivo de explorar los distintos comportamientos de las formas en el espacio circundante de acuerdo con variaciones operadas en el tamaño, brillo, orden y color de las mismas.

Figur- und Grundbeziehungen / Figure / ground relations.
 Student / Student: Erhard Schreiber,
 1. Studienjahr / 1. study year 1965/66.
 Dozent / Teacher: Herbert Lindinger.



Beeinflussung der Lesefolge durch Helligkeit, Anordnung, Größe und Farbe. / Change of reading direction by brightness, position, quantity and color.
 Student / Student: Manfred Winter,
 1. Studienjahr / 1. study year 1965/66.
 Dozent / Teacher: Herbert Lindinger.



Übten / Below:
 Beeinflussung der Lesefolge durch Helligkeitsdifferenzierung. / Change of reading direction by brightness variation.
 Student / Student: Max Niederer,
 1. Studienjahr / 1. study year 1964/65.
 Dozent / Teacher: Herbert Lindinger.



gtryapfoe

Rechts / Right:
 Dynamische Fernseh-Anzeige / Dynamic TV announcement.
 Student / Student: Ernst-Michael Klar,
 3. Studienjahr / 3. study year 1965 / 66.
 Dozent / Teacher: Herbert W. Kapitzki.

Außen rechts / Far right:
 Sendersbezeichnung / TV station sign.
 Student / Student: Hermann Ay,
 3. Studienjahr / 3. study year 1964 / 65.
 Dozent / Teacher: Tomas Gondz.



Fig. 104: Trabajos de Erhard Schreiber, Manfred Winter, Max Niederer, Ernst-Michael Klar y Hermann Ay. Fte: ulm 17/18, junio, 1966

La centralidad que los rásters volvieron a desempeñar como metodología de trabajo en la HfG después del período 1958-1962, señala los límites de las perspectivas teológicas según las cual el ‘modelo de Ulm’ surge como producto del desarrollo progresivo de una práctica experimental intuitiva que culmina al arribar a un estadio metodológico y analítico. Por el contrario, estas consignas basadas en la diversa utilización de tramas y grillas estaban vinculadas, muy curiosamente, a:

“una fuerte intuición acerca de cosas que iban a suceder los años venideros: el nacimiento de lo digital. De hecho, en ese momento teníamos intuiciones acerca de la digitalización de las imágenes. En muchos trabajos del curso fundacional las imágenes eran producidas a través de la sistematización del principio de puntos en una grilla. Hoy hablaríamos de ‘píxeles’. Anticipamos efectivamente los gráficos de computadoras con medios manuales, es decir, sin la ayuda de la computadora.”²³⁸

Muchos menos que un rasgo típico de un método subjetivo que tiene a desintegrarse lineal e inexorablemente en la consolidación de una metodología capaz de automatizar científicamente la totalidad de los procesos creativos de las disciplinas proyectuales, la intuición se perfila, antes bien, como un componente tan recurrente, como fundamental de las exploraciones más audaces del tipo de visión táctil llevadas a cabo en la HfG.

Algo muy similar ocurrió con una parte significativa del repertorio de ejercicios que habían sido elaborados al respecto del color, desde la perspectiva de las preocupaciones del arte concreto sobre la relación entre figura y fondo o el carácter equilibrado de las composiciones como unidades visuales. También ellas supieron encontrar su regreso a las aulas de la HfG a partir de 1962, aunque no tanto a través de Maldonado, quien se limitó a impartir algunas consignas de modo acotado, sino, antes

²³⁸ Tomás Maldonado, “Retrospectiva y perspectiva” (entrevista) en Martin Krampen y Günther Hörmann, *Die Hochschule für Gestaltung / The Ulm School of Design ...*, op. Cit., p. 243. A propósito de esos mismos vínculos entre la exploración intuitiva del ráster y el nacimiento de la tecnología digital, se destaca el siguiente testimonio de su ex alumno Huff: “Maldonado, quien durante mi época en la *Grundlehre* tenía contacto con Telefunken se había percatado de que la imagen de la televisión era transmitida como un ráster de puntos emitida a través de la pantalla, línea por línea. Él especulaba que quizás la curva de Peano podría representar un mejor camino para el ráster. He sido informado acerca de que el sistema de circuitos de cierto chip de computadora ha sido desde entonces diseñado de esa manera.” En William Huff, “*Grundlehre at the HfG ...*”, op. cit., p 187.

bien, mediante la práctica docente de aquellos que habían sido sus alumnos durante los años cincuenta, como el ya mencionado Huff o Gui Bonsiepe. El primero no sólo volvió a aplicar consignas sobre contrastes cromáticos idénticas a las de Albers, sino, además, los mismos ejercicios con fractales que Maldonado había elaborado para la *Grundlehre* durante los años 1955/56 y 1956/57:

“D. Negro como color, no como hueco: sobre una grilla de 8 por 8 usar colores, entre 6 y 10 cuadrados deben ser negros. [...]”

G. Curva de Peano modificada: aplicar dos colores con el mismo valor. [...]

I. Triángulo de Sierpinski: los triángulos más pequeños han de colorearse con rojo, amarillo y azul, de acuerdo con el diagrama facilitado. Aplicar grises a todos los triángulos (invertidos) entre los triángulos coloreados; los grises deben ajustarse ópticamente para estar balanceados en tonalidad y brillo, de acuerdo con los colores adyacentes.”²³⁹

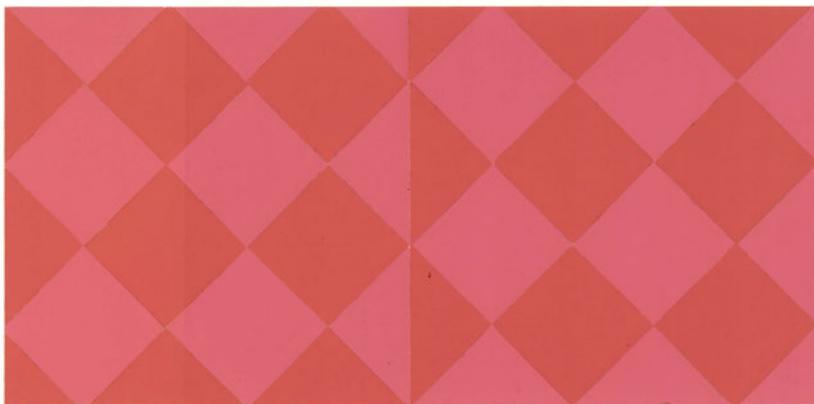


Fig. 105: Dos colores-misma luminosidad, tres colores parecen cuatro, vibración, trabajos de Gunther Elstner, Visuelle Methodik (Huff), 1964/1965. Fte.: HfG-Archiv

²³⁹ William S. Huff, “Grundlehre at the HfG ...”, op. cit., p. 189. Ver nota al pie n° 61.

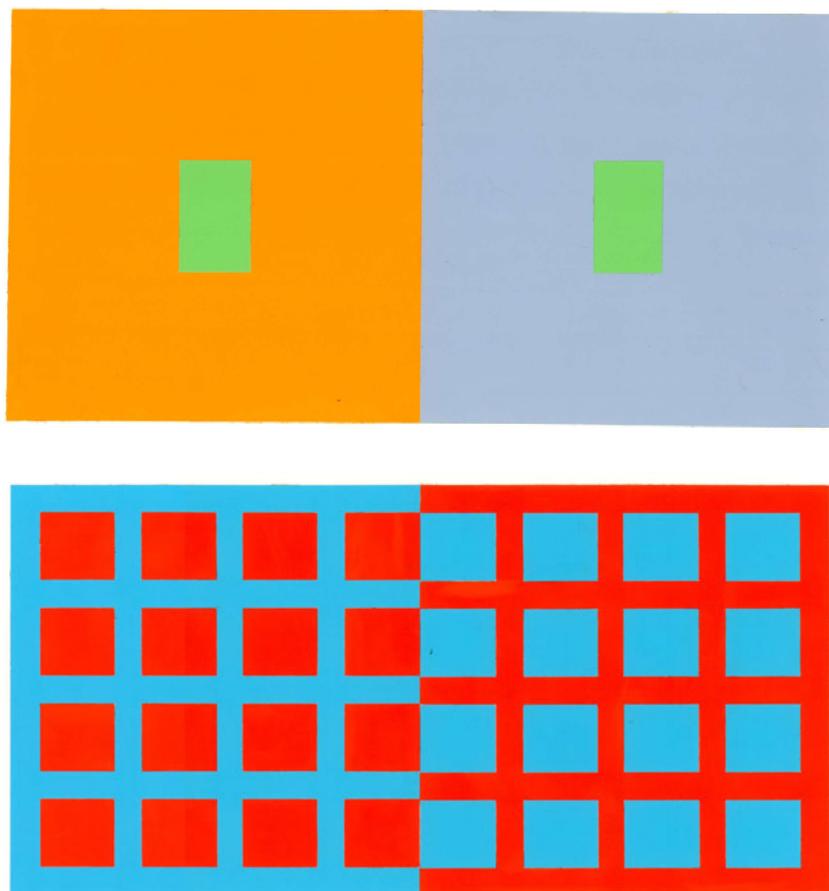


Fig. 106: Dos colores-misma luminosidad, tres colores parecen cuatro, vibración, trabajos de Gunther Elstner, Visuelle Methodik (Huff), 1964/1965. Fte.: HfG-Archiv

La noción de diseño básico fundada en la idea una sintaxis visual común que había sido tan fuertemente criticada al momento de justificar las reformas metodológicas de 1958, volvió a asumir un rol preponderante también en el departamento de diseño de producto [*Produktgestaltung*], a cargo de Bonsiepe desde 1963 hasta el cierre de la escuela en 1968:

“los pedagogos del diseño pueden, en líneas generales, seguir la doctrina del Bauhaus acerca de que cada curso introductorio al diseño debería transmitir conocimientos sobre la ‘gramática’ del diseño. Esta sintaxis tridimensional debería poner a disposición las herramientas con cuya ayuda el estudiante pudiera diseñar luego los objetos funcionales, los artículos de uso. [...] Los aspectos positivos y negativos de esta concepción pedagógica son bien conocidos. Si se le sustrae la variable ‘función’, por un lado, ella favorece –como ha formulado W. S. Huff– la búsqueda de nuevas formas y principios formales; por el otro lado, dicha concepción está siempre expuesta al peligro de congelarse en un canon formal o de marchitarse en una pura doctrina de composición de corte clásico o neoclásico. Por consiguiente, la formación básica [*Grundlehre*] o curso introductorio al diseño *vive en el conflicto irresoluble* entre, por un lado, la búsqueda independiente de aquellos factores determinantes de formas tridimensionales que habitan más allá de la función y la tecnología y, por otro lado, la necesidad de probar su aplicabilidad y relación con las profanas exigencias de mundo industrial.”²⁴⁰

Este reconocimiento explícito no sólo del carácter intrínseco y definitorio que para la idea del diseño básico reviste la tensión entre los componentes abstractos y concretos, sino, además, de su alto valor pedagógico, introducía la ilustración de una amplia serie de ejercicios impartidos en las clases de Bonsiepe que fueron publicados en la revista de la escuela en 1966. Los trabajos con superficies no orientables y el diseño de redes modulares manifestaban un recobrado interés por la percepción táctil, la observación directa y la experiencia práctica, tan postergadas por las fórmulas matemáticas abstractas empleadas por los ‘científicos’, durante 1958 y 1962.

²⁴⁰ Gui Bonsiepe, “Dreidimensionale Übungen” en *ulm* 17/18, op. cit., p. 21. El subrayado no es del original.

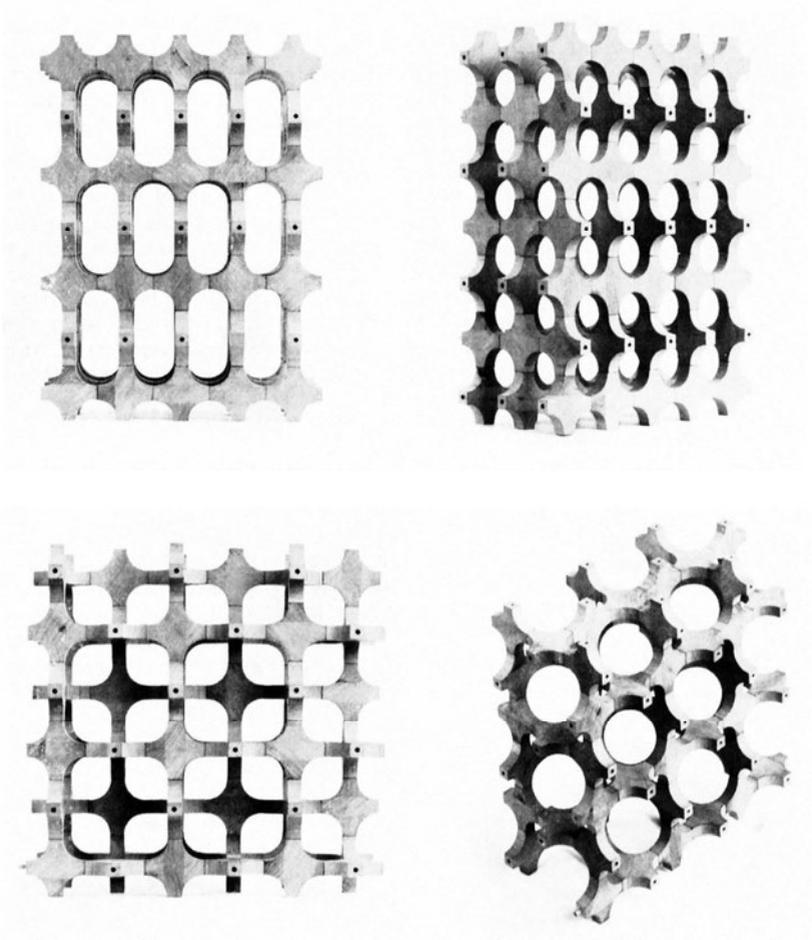
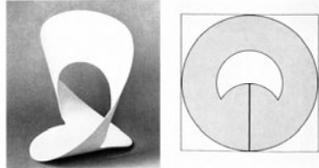
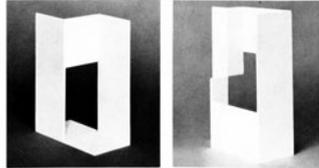


Fig. 107: Asociación de elementos isométricos 3-d, Horst Fleischmann, Produktgestaltung, 1965/1966. Fte.: ulm

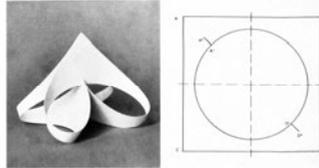
Mitte / Centre:
Nicht-orientierbare Fläche. / Non-orientable
surface.
Rechts / Right:
Schneidführung. Ein Zentrumskreistreif, ein
Außenrand-Innenrandstreifen. / Diagram
of cuttings. One center-return cut, one
external-internal cut.
Student / Student: Hans-Ulrich Schade.



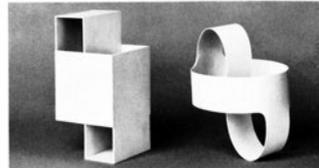
Mitte und rechts / Centre and right:
Nicht-orientierbare Fläche. 3 Schritte.
Schritt- und Falzlinien liegen auf einem
quadratischen Raster. / Non-orientable
surface 3 cuttings. Cutting and bending
lines are controlled by a square grid.



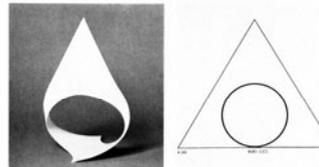
Mitte / Centre:
Nicht-orientierbare Fläche. / Non-orientable
surface.
Rechts / Right:
Schneidmuster. / Diagram of cuttings.
Student / Student: Marlies Matthies.



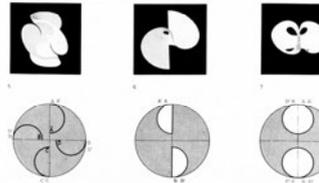
Zwei nicht-orientierbare Flächen gleicher
topologischer Struktur. / Two non-orientable
surfaces having the same topological
structure.
Student / Student: Erik Liebermann.



Neu-orientierbare Fläche. Ausgangspunkt
gleichseitiges Dreieck. / Non-orientable
surface, based on an equilateral triangle.
Außen rechts / Far right:
Schneidmuster. / Diagram of cuttings.
Student / Student: Christian Franz.



Nicht-orientierbare Flächen mit verschie-
denen Schneidmustern. Die Anisotropie-
barkeit wird erfüllt, daß ein Punkt der
Oberseite (A) mit einem Punkt der Unter-
seite (B) verbunden wird. / Non-orientable
surfaces based on various cutting patterns.
The requirement of non-orientability is
fulfilled if a point of the upper side (A) is
connected with a point of the lower
side (B).
Student / Student: Helmut Wiedmann.



30

Fig. 108: Superficies no orientables, trabajos de Hans-Ulrich Schade, Marlies Matthies, Erik Liebermann, Christian Franz y Helmut Wiedmann, Produktgestaltung, 1965/1966. Fte.: ulm 17/18

Luego de la partida de los docentes ‘científicos’ en 1962, la reconsiderada importancia del entrenamiento visual cultivado originalmente por los *Bauhäusler* y Maldonado no significó que en la HfG se abandonara por completo la investigación de los métodos cuantitativos y los modelos matemáticos. Ellos siguieron desempeñando un importante rol, por ejemplo, en la orientación profundamente técnica que asumió el departamento de Construcción industrial bajo la dirección de Claude Schnaidt, al mismo tiempo que prevaleció el interés por la cibernética, la teoría de las organizaciones y la semiótica en las clases de Abraham Moles o del mismo Maldonado, quien continuaría impartiendo seminarios de esa última asignatura en Princeton, luego de abandonar Ulm en 1967. El proceso de modernización disciplinar impulsado por Maldonado en 1958 con el objetivo de emanciparse de la herencia bauhausiana, condujo a que la *Grundlehre* en tanto instancia preliminar, común y obligatoria para todos los alumnos de la HfG fuera efectivamente abolida en 1961.

Sin embargo, el renovado interés emergido luego de 1962 por ese tipo de conocimiento elemental y práctico que no había resultado posible someter a la lógica del método científico, debería, contribuir a una forma menos lineal y teleológica de contar la historia de la *Grundlehere* en la HfG y su relación con el Bauhaus, según la cual el ‘modelo de Ulm’ surge como producto del desarrollo progresivo de una práctica experimental intuitiva que culmina al arribar a un estadio metodológico y analítico. Frente a esas perspectivas que conciben las reformas de Maldonado como el mecanicismo que posibilita la completa automatización de los procesos y su consecuente liberación de la intervención subjetiva y empática del diseñador, se contrapone la reconsiderada importancia del entrenamiento cultivado por los *Bauhäusler* de una destreza visual de índole tan técnica, como estética. Menos asociada a la coherencia científica y racional impertérrita de un ‘modelo de Ulm’ acabado y establecido, la figura de Maldonado se perfila, antes bien, como en una desconcertante paradoja, jironada por las tensiones de una aporía estética que el método científico no había podido contribuir a resolver de manera definitiva.

3.3 El curso preliminar de la HfG y la disputa interpretativa del legado Bauhaus

Di Pietrantonio: –en esta parte final me parece descubrir una cierta continuidad entre aquel

Maldonado de Argentina y el de hoy, ¿veo bien?

Maldonado: –no estoy tan seguro.

Es probable que sólo se trate de una ilusión óptica²⁴¹

Si desde el comienzo absoluto la historia de toda la HfG estuvo inextricablemente ligada a la figura del Bauhaus, fue en la particular evolución de la *Grundlehre* y los acalorados debates librados en torno a ella que el sentido plural de la relación con ese pasado se manifestó con mayor intensidad. Las prácticas y discursos pergeñados en el presente de Ulm se articulaban de una forma compleja con las circunstancias prefiguradas por el pasado legendario del Bauhaus, al cual los protagonistas de la HfG efectivamente apelaron, en distintos momentos, para justificar tanto continuidades, como rupturas radicales.

De esa manera, durante la primera fase que oscila entre los años 1953 y 1958, Bill apeló a la identificación histórica con la imagen del Bauhaus para presentar a la HfG como su heredera legítima, convocando a tal efecto no sólo a los viejos maestros exilados del nazismo, sino, también, a una figura más joven y desconocida como la de Tomás Maldonado, a la que le confiaría la importante tarea de sistematizar la formación preliminar. En las páginas anteriores se ha visto que ese proyecto de continuidad, no obstante, fue menos una copia directa y automática de las metodologías bauhausianas originales de los años veinte, que una operación de reajuste y organización de muy diversos recursos pedagógicos, mediante los cuales los viejos maestros procuraban entrenar y educar de la percepción visual de los alumnos. Desde el surgimiento del modelo de percepción empático, el análisis de los estímulos visuales había desempeñado un rol fundamental en las investigaciones de científicos y psicólogos decimonónicos de la *Einfühlunsthorie* que fue, a su vez, determinante del gran empeño con el cual, luego, historiadores del arte como Wölfflin y distintos artistas de

²⁴¹ Reportaje a cargo de Giacinto Di Pietrantonio publicado originalmente en *Flas Art*, n°151, Milán, verano de 1989, reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, op. cit., p. 127.

vanguardia del siglo XX como Peterhans, Stern y Albers contribuyeron al entrenamiento y educación de la vista, tal cual ha sido señalado en los apartados y capítulos anteriores de esta investigación. En el mismo sentido de esa genealogía de un paradigma visual, resulta altamente significativo que uno de los primeros contactos del joven Maldonado con la experiencia del Bauhaus haya sido precisamente a través de alguien como Stern, nada más y nada menos que una fotógrafa, quien le facilitó las ediciones originales de los *Bauhausbücher* que había llevado consigo en su exilio hacia Buenos Aires. Ese préstamo a través de una fuente directa marca en Maldonado, por así decirlo, el comienzo de un largo ciclo de reflexión e involucramiento con la tradición bauhausiana-constructivista y sus preocupaciones por los fenómenos estéticos visuales que en la fase de producción porteña del artista alcanza su punto apoteótico dos décadas más tarde, justo antes de su partida hacia Ulm, con la fundación del proyecto editorial *nueva visión*:

“que busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad. *nv* es entonces la revista de los arquitectos, urbanistas, pintores y escultores que luchan por una desmitificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria.”²⁴²

Es cierto que el lugar de enunciación de estas declaraciones hechas en 1951 ya poca relación guarda con las prácticas vanguardistas de los primeros días de *Arturo* y la AACI, y está determinado, en cambio, por las posibilidades emancipatorias que la nueva disciplina del diseño representaba para determinados puntos del programa del arte concreto. Pero es, sin embargo, el original anhelo bauhausiano de una síntesis capaz de restituir todas las artes visuales en un contexto integral, lo que impera en el último proyecto llevado a cabo en Argentina el cual Maldonado eligió, no en vano, bautizar con el mismo nombre de la obra más conocida del maestro de Dessau, Moholy-Nagy.²⁴³

²⁴² *nueva visión. revista de cultura visual*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 1951, p. 1.

²⁴³ La obra fue originalmente publicada en alemán, bajo el título *Von Material zu Architektur*, en 1929 y por la casa editorial Passavia Druckerei AG en Passau. El libro constituía, en realidad, el volumen número 14 de la famosa serie *Bauhausbücher* que habían fundado Gropius y Moholy y que Maldonado había recibido prestada por Grete Stern. Recién en la versión inglesa de 1930, editada por Warren & Putnam en Nueva York, se transformó el título a *The New Vision: from material to architecture* y, una vez más, en la edición de Georg Wittenborn de

Desde semejante perspectiva, los primeros años en Ulm al frente de la *Grundlehre* representan la deriva coherente de un largo ciclo de producción y reflexión estética sobre los fenómenos visuales, durante los cuales Maldonado procuró adaptar las metodologías de los *Bauhäusler* al programa del arte concreto que tanto él, como Bill compartían. Sin embargo, ese mismo proceso de adaptación en la HfG que era percibido por algunos como el desarrollo armónico y natural de la historia de una idea, era experimentado por otros como la actualización perturbadora de un pasado traumático, cuyas antiguas pero profundas heridas aún no habían cicatrizado completamente:

“1 y 2 de octubre de 1955. Inauguración de la Hochschule für Gestaltung en Ulm. ¡Conversé con Walter Gropius quien habló en su discurso sobre la necesaria unión entre cultura occidental y oriental como resultado de su viaje por Japón, India y Siam [sic]! Y en 1922/23 me había manifestado que mis conferencias y ejercicios en Bauhaus no eran para él más tolerables. ¡Que ya no podía permitir más mis ejercicios de respiración etc.! Mis ideas sobre una nueva fundación de nuestra cultura a partir de la base del desarrollo individual de cada sujeto no eran lo que él quería. Yo, en cambio, estaba convencido de que un nuevo edificio [*neues Bauen*] debería crecer a partir de una nueva actitud vital. Fui y practiqué y estudié en Herrliberg filosofía y arte de la vida durante tres años. Estudié Mazdaznan, el sistema universal de la vida, conocimiento vital. Gropius dijo en su discurso inaugural en la escuela de Ulm que oriente y occidente debían devenir una unidad –¡el 2 de octubre de 1955!– y eso treinta y tres años después de que en 1922 yo hubiera dicho lo mismo en mi discurso en la fiesta de barriletes en el Bauhaus de Weimar. ¡En ese otoño de 1922 fue el parto prematuro de nuestro segundo hijo! La imagen de niñez [*Kinderbild*] 1922*. Fue para mí emocionante que sobre el Kuhberg en Ulm hubiera muchos barriletes en el aire, junto a la escuela. En el Vorkurs del Bauhaus en Weimar

1947 a *The New Vision and Abstract of an artist*. Nueva Visión es el nombre que también adoptaría la editorial argentina que surgiría de modo directo de la revista fundada por Maldonado. Una similar interpretación en términos de continuidad entre las distintas fases de producción de Maldonado que culminan en nueva visión y Ulm es desarrollada por Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., pp. 184 y ss., y también por Joaquín Medina-Warmburg, *Walter Gropius Proclamas ...*, op. cit., p. 75.

* *Kinderbild* es el título de un famoso cuadro pintado por Itten en 1922 en conmemoración del fallecimiento de su hijo.

los alumnos fueron puestos a prueba exhaustivamente. Era un purgatorio y una fuente de juventud. Allí no había nadie que durmiera, existía sólo en pro y en contra de las opiniones en fuerte lucha de los espíritus.”²⁴⁴

A Itten le corresponde, en realidad, el mérito histórico indiscutible de haber sido el primer docente en sistematizar en 1919 la experiencia didáctica de un curso preliminar como un primer grado de la formación artística común, donde los talentos creativos del individuo se descubren y potencian a través de la experimentación subjetiva y espontánea, de manera previa a la incorporación de conocimientos disciplinares más específicos durante etapas posteriores de los estudios. Durante los primeros cuatro años del Bauhaus en Weimar, Itten llegó a ejercer una influencia decisiva, mucho más allá de los límites concretos del curso preparatorio, sobre las actividades de diversos talleres y sobre una gran cantidad de alumnos que lo seguían con devoción creciente. Esa circunstancia preocupante no demoró en ser advertida por la astucia de Gropius, quien se apresuró a hacerlo a un lado del proyecto en 1923, al lograr establecer ese mismo año la idea de una “nueva unidad entre arte y técnica” que habría de determinar el futuro rumbo de la escuela, posteriormente a la fase de Weimar.²⁴⁵ Por esa razón el papel protagónico de Gropius en el contexto rimbombante del evento fundacional de la HfG, presentada de modo oficial como la heredera legítima del legado al cual Itten también había contribuido decisivamente a fundar, suscitó una gran cuota de resentimiento y frustración que llevaron a este último a relacionar la disputa con su colega y el abandono del proyecto en conjunto con la muerte de su hijo, como si el mismo año funesto hubiera estado signado por una doble pérdida irreparable que el otoño en Ulm de 1955 se encargaba de actualizar.

Casi cuarenta años después de su invención en Weimar, no sólo el concepto pedagógico de una formación preliminar, sino, además, todo el pasado del Bauhaus volvía a someterse a una disputa por su apropiación y significado. Por esa precisa razón, nada impidió que la misma experiencia histórica que había sido utilizada para legitimar en la HfG aquello que algunos entendían como una continuidad lógica y directa fuera

²⁴⁴ Johannes Itten, “Diarios, cartas, poemas” en *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Willy Rotzler (ed.), Ed. Orell Füssli, Zürich, p. 94.

²⁴⁵ Walter Gropius, “Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar”, Bauhaus Verlag, München, 1923. Cfr. Winfried Nerdinger, “Kunst und Technik, eine neue Einheit” en *Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne*, C.H. Beck, München, 2018, p. 41.

empleada, a partir de 1958, con el propósito exactamente opuesto. En ese momento, era efectivamente posible apelar al Bauhaus como un signifiante para referirse a una etapa asociada a la obra y figura de Bill que la HfG debía necesariamente dejar atrás:

“los conceptos que determinaron la ideología del Bauhaus difícilmente se dejan aplicar, un cuarto de siglo después del cierre de este instituto, al lenguaje de nuestra problemática actual. Más aún: debemos rechazar algunos de estos conceptos [...] con la mayor determinación, pero también con la mayor objetividad.”²⁴⁶

En el contexto de las tensiones políticas internas que culminaron en el desplazamiento de Bill en 1957, Maldonado logró transformar la idea del Bauhaus y la *Grundlehre* en el sinónimo de una metodología artística del pasado orientada a la liberación de las capacidades expresivas del individuo, basada en la educación práctica, espontánea y no teórica de los sentidos, que era necesario superar a través del proceso de modernización disciplinar:

“la idea que habíamos adoptado del *Vorkurs* bauhausiano había entrado en crisis, a saber, la absolutización de una gramática visual pura a través de cuya ayuda se podían aprender principios abstractos susceptibles de ser aplicados a la solución de problemas de diseño concretos. Se trataba de una representación idealista de cuño platónico.”²⁴⁷

Si todas las experiencias artísticas desde el *Arts and Crafts* de William Morris hasta la *gute Form* de Bill estaban fundadas –sin solución de continuidad– sobre la sintaxis visual del paradigma estético de la empatía, la alternativa del nuevo rector consistía en una apuesta a la rigurosidad epistemológica del neopositivismo y la metodología objetiva de disciplinas como semiótica, teoría de la organización, análisis de operaciones matemáticas y cibernética. Desde el punto de vista del desarrollo de su carrera

²⁴⁶ Maldonado, Tomás, “Neue Entwicklungen in der Industrie ...”, op. cit., p. 25. Una traducción al español de la conferencia fue publicada en la revista argentina “Una conferencia de Tomás Maldonado” en *Nuestra Arquitectura*, n° 363, febrero 1960, Buenos Aires, pp. 17–24; “Críticas que provocó en Europa un discurso de Tomás Maldonado” en *Nuestra Arquitectura*, n° 364, marzo 1960, pp. 17–20.

²⁴⁷ Tomás Maldonado, “Tomás Maldonado. Von Buenos Aires ...”, op. cit., p. 19.

intelectual que posteriormente a Ulm lo conduciría a Princeton y luego a Milán, este momento sí representa una suerte de ruptura o punto de inflexión en Maldonado, a partir del cual sus preocupaciones por la relación entre la semiótica y las disciplinas proyectuales lo condujeron a transitar un largo camino de reflexión en torno al diseño ambiental que culminaría en 1970 con la publicación de *La speranza progettuale. Ambiente e società*.²⁴⁸

No obstante, en lo que concierne al desarrollo particular de la enseñanza en la HfG y los debates que siguieron librándose al respecto del Bauhaus posteriormente en la institución, las reformas curriculares de 1958 que posibilitaron el ingreso de los docentes como Rittel y Froshaug, no parecen haber sido un punto de no retorno. Por el contrario, luego de que en 1962 Maldonado, Aicher y el resto de los profesores ‘diseñadores’ hubieran desplazado a los ‘científicos’ advenedizos, en distintas instancias de la formación dentro de la HfG se produjo, tal cual ha sido desarrollado anteriormente, una amplia reconsideración de muchos de los viejos ejercicios de educación y entrenamiento visual. Dentro del proceso creativo de diseñar formas [*gestalten*], al menos según el entendimiento de los docentes fundadores de la HfG, la dimensión óptica había demostrado ser un componente fundamental e irreductible al método de las ciencias naturales y a la “formalización matemática”²⁴⁹:

“la parte que juzgo equivocada de tal concepción es justamente la de creer que el diseño industrial fuese sustitutivo del arte y que el diseñador industrial reemplazaría al artista. Confieso sin embargo que, durante mis primeros años en Alemania, fue precisamente este mismo error de evaluación lo que me llevó a creer que la salida lógica del tipo de arte por mí practicado fuese el diseño industrial.”²⁵⁰

Considerar el período que oscila entre los años 1958 y 1962 como un interregno, durante el cual los docentes en torno a Rittel procuraron sin éxito establecer una idea científica del diseño, no implica pensar que *a posteriori* de este período las preocupaciones fundacionales de articular la disciplina con la industria y los sectores

²⁴⁸ Tomás Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Einaudi, Turín, 1970. Cfr. Joaquín Medina-Warmburg, “El mundo como artefacto ...”, op. cit.

²⁴⁹ Tomás Maldonado, “Vorbemerkung”, *ulm* 6, octubre de 1962 p. 3.

²⁵⁰ Tomás Maldonado, Reportaje a cargo de Giacinto Di en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, op. cit., p. 124.

productivos fueran completamente descartadas. Ese interés supo mantenerse y daría pie, de hecho, a los productos más significativos del repertorio de la HfG. Pero luego de 1962, a la hora de definir el carácter de la disciplina, imperaba en la escuela una actitud más premeditada y reflexiva que en el pasado y, sobre todo, consciente de que “acerca de la relación entre arte y diseño la última palabra no [había] sido aún pronunciada”.²⁵¹

Si bien a partir de ese momento Maldonado ya no estaría involucrado de una manera tan directa y comprometida con el desarrollo de nuevas consignas orientadas al entrenamiento visual, sí es notable constatar que ese momento de ‘normalización’ de los conflictos internos de la escuela coincide con una reanudación de las discusiones a propósito de la relación entre la HfG y el Bauhaus que tuvo interesantes repercusiones. Después de que en 1958 el intelectual argentino se había referido por última vez al vínculo histórico entre ambas instituciones de manera tan categórica, como negativa, en 1963 volvía a abordar el debate, pero a través de un artículo, cuyo título interrogativo ya era pauta de una actitud menos radical y más predispuesta a encontrar determinados puntos de contacto entre ambas experiencias:

“a la pregunta ‘¿es el Bauhaus actual?’ respondemos hoy afirmativamente, pero con una reserva. Por Bauhaus no entendemos [...] una institución pedagógica o un movimiento artístico o arquitectónico de los años veinte. Cuando decimos que el Bauhaus hoy se torna nuevamente actual pensamos en otro Bauhaus. Es decir, en un Bauhaus que fue a menudo proclamado, pero nunca realizado; que nunca pudo desplegarse; que se había propuesto en aquel tiempo, aunque sin éxito, abrir una perspectiva humanística sobre la civilización técnica, esto es, contemplar el ambiente humano como un nuevo ‘campo de proyecto concreto’ [*konkretes Entwurfsfeld*]. En un Bauhaus que procuró en su momento, aunque sin éxito, orientar a Alemania hacia una cultura abierta y progresista. Este Bauhaus, precisamente este Bauhaus, resulta para nosotros nuevamente actual.”²⁵²

Aunque sensiblemente condicionada, existía ahora sí una posibilidad de identificarse con al menos dos aspectos muy determinados de esa tradición. La primera línea de

²⁵¹ Otl Aicher, “Wanderausstellung der HfG”, *ulm* 8/9, septiembre 1963, p. 4.

²⁵² Tomás Maldonado, “Ist das Bauhaus aktuell?”, *op. cit.*, p. 6.

continuidad que era necesario trazar de manera urgente era una que vinculara las adversidades y persecuciones políticas de las cuales había sido blanco el Bauhaus histórico en sus tres sedes en la República de Weimar, con aquellas voces mediáticas críticas que, cuarenta años después, amenazaban la frágil existencia de la HfG. Si en distintas ocasiones después del conflicto interno de 1962 la prensa se había nutrido de informes brindados por los docentes estudiantes desconformes con el curso de los acontecimientos, fue con el artículo publicado por *Der Spiegel* el 18 de marzo de 1963 que la crisis de la imagen pública de la escuela adquirió dimensiones nacionales con consecuencias políticas verdaderamente alarmantes.²⁵³ Los conflictos con los docentes cercanos a Rittel y la consecuente dudosa reformulación de los estatutos que suplantaba la triple figura colegiada de gobierno por la de un rector único, no eran presentadas como una excepcionalidad, sino como el producto del mismo rasgo anti-democrático característico de la HfG que en el pasado había permitido desplazar a Bill y que debía servir a los ciudadanos y contribuyentes alemanes para reconsiderar la existencia de la institución en el futuro. Esta estrategia alcanzó su punto máximo cuando el socialdemócrata Kurt Angstmann impulsó en calidad de presidente de la comisión de hacienda del estado de Baden-Württemberg una inspección oficial de la HfG que sometiera a prueba su merecimiento del financiamiento estatal:

“aquellas fuerzas en los años veinte combatieron el Bauhaus hasta su completa abolición (¡y no han sido únicamente los nazis!) aparecen nuevamente sobre el escenario. Los nombres ya no son los mismos, pero la esencia es idéntica. Fácilmente se pueden reconocer: la misma intolerancia del filisteo engreído, rápidamente dispuesto a estigmatizar como proscrito aquello que yace más allá de su cerca; siempre preparado a observar personas e instituciones sólo a través de la lente del juez, el censor o el contribuyente [...] La historia se repite. Si el Bauhaus de 1923 con las mismas personalidades y las mismas ideas de antes

²⁵³ El 7 de febrero de 1963 Helmut Sander transmitió un informe radiofónico en el estudio de Heidelberg de la emisora Süddeutsche Rudfunk titulado “La permanente situación crítica de la Hochschule für Gestaltung en Ulm”. El informe fue publicado en el periódico *Schwäbische Donauzeitung* con una réplica de Otl Aicher el día 16.2.1963; una contra réplica apareció el 19.2.1963. *Der Spiegel*, “Ulm. Auf dem Kuhberg”, 19.3.1963, <https://www.spiegel.de/kultur/auf-dem-kuhberg-a-45b41233-0002-0001-0000-000045142776> (consultado el 13.7.2021). Para un análisis pormenorizado de las distintas voces críticas que desde los medios intervinieron en esta ocasión ver René Spitz, *HfG Ulm. Der Blick hinter ...*, op. cit., p. 306 y ss.

fuera trasplantado a la Alemania de 1963, sería hoy seguramente atacado con los mismos argumentos que hace cuarenta años que fueron usados contra el Bauhaus y hace unos pocos meses contra la HfG.”²⁵⁴

Sin ningún tipo de escrúpulos por el tenor las declaraciones críticas hechas en 1958, la nueva operación de instrumentalización del pasado llevada a cabo por Maldonado cinco años más tarde procuraba extraer de la muy positiva reputación internacional de la que gozaba el Bauhaus a comienzos de los sesenta un rédito político capaz de socorrer a la HfG. La comparación establecida entre las dos instituciones debía servir para que el ciudadano alemán recordara el pasado adverso afrontado por la legendaria institución y, consecuentemente, empatizara con la situación análoga que estaba atravesando su heredera en Ulm. Con el objetivo de suscitar esa identificación, las ilustraciones del artículo se correspondían no sólo con los lugares más icónicos y tradicionales de aquel sentido común acerca del Bauhaus del cual la HfG se había distanciado categóricamente como, por ejemplo, las escenas de una coreografía de Oskar Schlemmer, imágenes de Gropius rodeado de los maestros ‘artistas’ e incluso la reproducción de un collage de aires dadaístas hecho por Nonné-Schmidt, sino, además, con la de dos portadas con titulares difamatorios en letra gótica, uno de los epítomes estéticos contra los cuales la tipografía bauhausiana se había revelado en los veinte, que informaban acerca de escándalos en Weimar y del cierre definitivo de la sede berlinesa por los nazis en 1933. Esos titulares, más dos imágenes de tropas nazis ingresando a Berlín y del Reichstag en llamas el 28 de febrero de 1933, contribuían a una representación de la HfG como víctima de un totalitarismo que, como tal, ya no existía, pero apelaba eficientemente al rol que el antifascismo de los hermanos Scholl asesinados en 1943 había desempeñado como componente identitario fundacional de la escuela.

Sin embargo, la nueva identificación del Bauhaus y la HfG pergeñada por Maldonado no se reducía únicamente a los intereses de un oportunismo político determinado por la coyuntura. Del mismo modo en que más arriba se ha explicado que el conflicto entre los docentes ‘científicos’ y ‘diseñadores’ por el control de la escuela denotaba, además, una pugna entre distintas concepciones disciplinares aún no saldada por completo, también el motivo del artículo de marras debe ser relacionado con el importante punto de consolidación que, justo en ese momento, describía la

²⁵⁴ Tomás Maldonado, “Ist das Bauhaus aktuell?”, op. cit., pp. 6–8.

narrativa oficial acerca del Bauhaus que Gropius se había dedicado ya hacia tiempo a establecer desde el exilio. En efecto, en 1962 había sido publicado el libro de Hans Maria Wingler *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin*, el primer análisis integral de la experiencia obtenido como resultado de una investigación no llevada a cabo por protagonistas, ni testigos directos, sino por un historiador profesional y considerada hasta hoy como una de las obras más clásicas en la materia.²⁵⁵ Gropius y el autor se habían conocido personalmente nada más y nada menos que durante la fundación de la HfG en octubre de 1955, momento a partir del cual el segundo recibió del primero no sólo el acceso a fuentes inéditas y valiosos contactos con antiguos *Bauhäusler*, sino, también, el apoyo institucional que, incluso dos años antes de publicar su investigación, le allanó el camino para fundar el Archivo Bauhaus en Darmstadt que dirigió hasta su muerte en 1984.²⁵⁶ Esa conexión entre ambos personajes es clave para entender por qué a pesar de la exhaustividad y precisión con la cual Wingler había analizado en su obra muchos aspectos fundamentales hasta ese entonces desconocidos o no tematizados, la representación del fundador del Bauhaus y su período correspondiente era, en comparación con los roles desempeñados por Meyer y Van der Rohe, ostensiblemente privilegiado.

Toda la segunda mitad del texto de Maldonado constituía, entonces, una reseña crítica de la investigación de Wingler que señalaba precisamente la parcialidad y los tendenciosos límites de su perspectiva histórica. La primer y principal objeción al respecto estaba relacionada con la figura de Meyer y el modo en que las tres fuentes publicadas en la obra de Wingler contribuían a la tradicional caracterización de la:

“imagen de un hombre agresivo, dogmático y subjetivo, de un racionalista irracional, de un egocéntrico. [...] Nuestra curiosidad imparcial hubiera sido más fácilmente satisfecha si el autor nos hubiera ofrecido, además de los tres textos mencionados más arriba, un cuarto: ‘Bauhaus Dessau 1927.30. Experiencias

²⁵⁵ Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus 1919.1933, Weimar, Dessau, Berlin*, Ed. Bramsche, 1962. Indicio del gran éxito de la obra fueron sus diversas reediciones en inglés (1969), japonés (1969), italiano (1971), español (1975) y catalán (1980).

²⁵⁶ Cfr. Claudia Heitmann, *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1968 – Etappen und Institutionen –*, tesis doctoral, Universität der Künste, 2001, <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/year/2003/docId/1>; Philipp Oswald, “Verschwiegen, verunglimpft, wiederentdeckt. Gropius, Bauhaus-Archiv und HfG Ulm” en Thomas Flierl y Philipp Oswald (comp.), *Hans Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Spector Books, Leipzig, 2018, pp. 507–536.

sobre la enseñanza politécnica' publicado en la revista mexicana 'Edificación' (No. 34, julio-septiembre, 1940). En este artículo, escrito con objetividad y serenidad, Meyer ofrece su versión de la historia de las ideas del Bauhaus y su especial contribución a dicha historia. Es de lamentar que Wingler no haya explotado todas las ventajas de la posición de un cronista independiente, de la posición envidiable del hombre que estudia un fenómeno histórico sin haber sido actor, ni testigo del mismo."²⁵⁷

El acceso que el estudiante comunista de la HfG, Claude Schnaidt, obtuvo al archivo personal de Meyer a través del contacto con la viuda Lena Meyer-Bergner en 1958, fue, con seguridad, determinante para que Maldonado pudiera legitimar con argumentos precisos y sólidos, como el texto de la revista mexicana citado, la identificación entre la HfG y el Bauhaus de Dessau mediante la cual era posible cuestionar la narrativa de Gropius y Wingler. El trabajo en equipo, la orientación práctica, la importancia de las ciencias sociales y, sobre todo, la ponderación y el desarrollo de la metodología de las disciplinas proyectuales fueron rasgos característicos que Meyer imprimió al Bauhaus durante el período de Dessau y que presentan muy notables paralelismos con la definición del diseño que Maldonado procuró establecer en Ulm a partir de 1958.²⁵⁸

Sin embargo, resulta curioso que la historiografía de izquierda alemana contemporánea, tan empeñada en reivindicar la figura de Meyer, termine cometiendo atropellos y omisiones similares a los que con tanta vehemencia reprocha a Gropius y Wingler al atribuir casi todo el mérito de la revisión bauhausiana al joven Schnaidt, minimizando no sólo el rol fundamental de Maldonado como figura central dentro la HfG, sino, además, la importancia que al respecto tuvo el contexto cultural y político de Buenos Aires del cual el último provenía. Si bien es cierto que Schnaidt se convirtió en el principal transmisor de las teorías de Meyer dentro de la HfG como docente de la carrera Construcción Industrial [*industrielles Bauen*] y en 1965 en el autor de la primera monografía sobre el controvertido *Bauhäusler*, las condiciones de posibilidad de ese desarrollo deberían buscarse menos en eventuales contactos y declaraciones de Bill acerca de su experiencia como alumno en Dessau, que en el interlocutor verdaderamente válido dentro de la HfG que, en ese momento, representaba

²⁵⁷ Tomás Maldonado, "Ist das Bauhaus aktuell?", op. cit., p. 10.

²⁵⁸ Philipp Oswald, "Verschwiegen ...", op. cit., p. 521.

Maldonado en tanto artista concreto y ex militante del partido comunista en Argentina.²⁵⁹ Porque como ya se ha visto con anterioridad, el radical compromiso social y político de la estética del concretismo argentino, con su apuesta eminentemente práctica e inventiva de nuevas realidades no mistificadas, había sido determinante para concebir en Ulm una idea de diseño industrial tan científico, como crítico: el verdadero terreno fértil, sobre el cual la curiosidad de un joven Schnaidt por la figura de Meyer podía crecer sin obstáculos a partir de 1958.

Esa misma perspectiva ilumina el hecho de que las objeciones y advertencias de Maldonado a la obra de Wingler no se circunscribieran únicamente a la reivindicación de la figura de Meyer como *spiritus rector* de la HfG (Oswalt *dixit*), sino que incluirían, además, otros importantes actores del período como Theo van Doesburg, los constructivistas rusos y Josef Albers, que habían sido determinantes en las exploraciones previas del joven artista de vanguardia en Buenos Aires, durante los cuarenta y la primera mitad de los cincuenta:

“la influencia de Theo Van Doesburg. [...] Wingler no se ha esforzado en encontrar documentos que puedan arrojar luz sobre este discutido caso. Esto se explica a partir de que para Wingler se trata de un punto acerca del cual él ha tomado posición desde el principio [...] Aún más extraño resulta que Wingler no mencione ni una vez la eventual, directa o indirecta influencia de los movimientos rusos. No se puede negar que a causa de la incitativa de Moholy-Nagy, un sabido admirador de las obras de Malewitsch, Tatlin, Rodschenko, El Lissitzky, Gabo y Pevsner, esta influencia llevara a jugar un importante rol en el desarrollo de la didáctica del Bauhaus, sobre todo, luego de la partida de Itten. Además es de lamentar en el libro de Wingler la esquemática e insuficiente representación de la contribución de Josef Albers [...] en el desarrollo de la didáctica bauhausiana Albers asumió y resolvió brillantemente la tarea quizás más dificultosa, a saber, la transformación de los diversos y parcialmente contradictorios componentes (activismo pedagógico, expresionismo místico y constructivismo exagerado) en una materia de enseñanza sistemática, coherente y operable.”²⁶⁰

²⁵⁹ Claude Schnaidt, *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften*, Ed. Arthur Niggli, Teufen, 1965.

²⁶⁰ Tomás Maldonado, “Ist das Bauhaus aktuell?”, op. cit., p. 10–12.

Luego de su paso por el Bauhaus, el pintor holandés de *De Stijl* había sido uno de los primeros en formular en 1930 un programa de arte concreto como un sistema objetivo de componer a través de elementos exclusivamente pictóricos (el plano, la línea, el color) que eludían la referencialidad característica no sólo de todo el arte figurativo del pasado, sino también de las otras tendencias vanguardistas de la abstracción de entreguerras. Y si a Maldonado le interesaba especialmente reivindicar a Van Doesburg se debía a la legitimidad que el neoplasticismo holandés le había provisto como joven artista concreto en Argentina, al momento de debatir y emanciparse de la abstracción geométrica de uno de sus maestros, el pintor uruguayo Joaquín Torres García, en el marco de la fundación de la AACI en 1946.²⁶¹ Igual de importante para la consolidación de la estética materialista y objetiva de ese colectivo había sido la ponderación de la industrialización, la máquina y la técnica a través de la cual el constructivismo ruso procuraba superar el problema de la representación ilusoria del arte burgués del pasado, exaltando, al igual que Moholy en el Bauhaus, la innovación científica y la invención técnica como principios absolutos e insoslayables de la creación.²⁶²

Son, entonces, los factores relacionados con la circulación histórica de las ideas de vanguardia entre Europa, Estados Unidos y Argentina los que determinan que la objeción respecto del neoplasticismo apareciera en la reseña crítica de Maldonado inmediatamente sucedida por la de las vanguardias rusas. El primer contacto del autor con ambas experiencias había sido a través de diversos textos que las presentaban de modo conjunto como, por ejemplo, el catálogo de *Cubism and Abstract Art* elaborado por Alfred Barr, la revista francesa *abstraction, création, art non-figuratif* y el libro editado por Hans Arp y El Lisitski *Die Kunstismen*, los cuales, al igual que los *Bauhausbücher* de Stern, habían llegado a Argentina durante los años treinta, en los equipajes de los emigrados políticos del totalitarismo europeo como el escultor Lucio Fontana o el artista gráfico Luis Seoane.²⁶³ Frente al impedimento ocasionado por la Segunda Guerra Mundial de no poder llevar a cabo el tradicional viaje de estudio a

²⁶¹ Tomás Maldonado, "Torres García contra el arte moderno" en *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Inventiva*, n° 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, pp. 1-2. Cfr. Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar ...*, op. cit., pp. 33 y ss.

²⁶² Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., p. 131.

²⁶³ Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936; *abstraction, création, art non-figuratif*, El Lissitzky y Hans Arp (comp.), *Die Kunstismen, Les Ismes de l'art, The isms of Art*, Eugen Rentsch Verlag, Zürich, 1925. Cfr. Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar ...*, op. cit., pp. 52 y ss. Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., p. 129.

Europa, este tipo de materiales, la mayoría de las veces sencillas reproducciones en blanco y negro que implicaban para los jóvenes pintores sudamericanos tener que imaginar los colores y dimensiones de las obras que nunca habían visto personalmente en museos y galerías del viejo continente, representaba una valiosísima instancia dentro del proceso formativo. A pesar o incluso a causa del carácter diferido e indirecto de este primer contacto, los artistas argentinos como Maldonado pudieron desarrollar un ambivalente vínculo de identificación y distancia con los transmisores y protagonistas de esas experiencias:

“para los jóvenes intelectuales, el contacto con estos hombres fue una fuente inagotable de estímulos de todo tipo. Pero a veces los estímulos, a decir verdad, eran demasiado. No hay que olvidar que tales estímulos, provenientes de gente golpeada por una inaudita tragedia individual y colectiva, fueron recepcionados por nosotros como algo *muy cercano y muy lejano al mismo tiempo*. Nos comunicaron sus experiencias atroces, sus ilusiones frustradas sus utopías borradas. Era difícil armonizar todo esto con nuestras exigencias juveniles de esperanza en un futuro mejor”.²⁶⁴

En el seno de ese vínculo de identificación enrarecida con las figuras formativas, se articula la idea de una vanguardia latinoamericana para la cual su condición ‘periférica’ no representaba ningún tipo de obstáculo, ni complejo de inferioridad a la hora de contribuir con sus esfuerzos en las batallas ideológicas y estéticas que se habían iniciado en el ‘centro’ del globo:

“la relación con la vanguardia europea no [fue] nada pasiva, sino fuertemente crítica: se quiere avanzar más allá, se intenta llevar hasta las últimas consecuencias, hasta la destrucción, la negación, los paradigmas artísticos que se intuyeron en Europa. Por lo tanto, no estamos frente a la relación tradicional colonizador-colonizado. Esta vez el colonizado tiene la insólita pretensión, que luego se demostrará en parte ficción, de querer colonizar al colonizador. Pretensión que es una vieja coquetería de los intelectuales latinoamericanos,

²⁶⁴ Tomás Maldonado, “Entrevista” en *Escritos preulmianos*, op. cit., p. 121. El subrayado no es del original.

obsesionados desde siempre (y con justicia) por la dialéctica autonomía-dependencia con respecto a la cultura europea”.²⁶⁵

Más allá de la pertinencia histórica y analítica general de estas observaciones retrospectivas, ellas son importantes para entender más precisamente el lugar de enunciación desde el cual Maldonado dialoga críticamente con Wingler. Del mismo modo que nada había impedido que el primero, previamente a su llegada a Ulm, se sintiera plenamente autorizado a profundizar e innovar desde su lugar en Buenos Aires las exploraciones espaciales de los constructivistas rusos, el arte concreto de Bill y la nueva visión de Moholy, no era, entonces, a causa de la posición de poder que había logrado conquistar en 1963 como vicerrector de la HfG que se sentía legitimado para expresarse sobre las relaciones históricas entre el Bauhaus y su heredera díscola en la Alemania de posguerra. Antes bien, lo que el debate ponía en cuestión era el sentido de su propio pasado artístico dentro de la tradición histórica de las vanguardias, de la cual él siempre se había sentido una parte constitutiva y tan legítima como el resto de las involucradas. Esto último es así hasta el punto de que el texto de Maldonado fue la única de todas las reseñas y comentarios críticos publicados acerca de la obra de Wingler que suscitó la directa e inmediata intervención de Gropius en el debate.²⁶⁶

La reacción del fundador del Bauhaus representa, en realidad, un doble éxito desde el punto de vista del querellante de la HfG. En primer lugar, porque ya desde 1956, ambos habían intercambiado doce cartas, en las cuales Maldonado manifestó reiterada, pero muy deferentemente, que:

²⁶⁵ Reportaje a cargo de Giacinto Di Pietrantonio publicado originalmente en *Flas Art*, n°151, Milán, verano de 1989, reeditado en Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos*, op. cit., pp. 121-122. Cfr. Daniela Lucena, *Contaminación artística ...*, op. cit., p. 198; Andrea Giunta, “Una vida susceptible de adoptar todas las formas” en *Tomás Maldonado, un itinerario, an itinerary*, Skira, Milán, 2007, pp. 14-15.

²⁶⁶ Otros comentarios acerca del libro de Wingler fueron publicados por Max Bill, “Eine Stellungnahme zu Hans Maria Winglers Bauhausbuch” en *Form*, n°22, 1963, pp. 48-51; *Der Spiegel*, n° 13, diciembre, 1963; Eckhard Neumann, “Literaturbericht. Hans M. Wingler: Das Bauhaus” en *Das Kunstwerk*, Año 16, Nr. 10, Stuttgart, 1963. Los *Bauhäusler* Itten y Albers enviaron sus respectivas quejas a Wingler expresando su disconformidad con la representación histórica de sus contribuciones. Johannes Itten a H. m: Wingler 5.7.1963; Carta de Josef Albers a H.M. Wingler 3.8.1963, Bauhaus Archiv. Para un resumen de las reseñas del libro de Wingler ver Cfr. Claudia Heitmann, *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland ...*, op. cit., pp. 65-58.

“ya hace mucho tiempo que tengo el deseo de contactarlo personalmente para debatir con Ud. algunos problemas de la educación en diseño [*Design Education*], acerca de los cuales me gustaría adquirir mayor claridad. Estoy seguro que con su gran experiencia me podría dar muy valiosas sugerencias que podrían ser de gran importancia para mi ulterior trabajo en la HfG”.²⁶⁷

Gropius respondió siempre de manera cortés, pero algo distante y, aludiendo una gran cantidad de compromisos y falta de capacidades, los tres intentos distintos de concertar una cita en Estados Unidos y en Europa se vieron frustrados. En 1963, sin embargo, el tono del intercambio epistolar cambió sensiblemente y era el viejo *Bauhäusler* el que se reportaba impaciente por rectificar las objeciones hechas por Maldonado en su reseña y ansioso por obtener una copia del citado artículo de Meyer de la revista mexicana, con el cual no había podido dar en su universidad de Harvard. De un modo astuto, Maldonado había logrado no sólo obtener finalmente la deseada atención de su interlocutor, sino, además, llevarlo a expresarse por primera vez sobre el carácter controversial de un pasado, en cuya tendenciosa representación Gropius había intervenido indirecta, pero muy activamente durante décadas.²⁶⁸ Ambos intercambiaron tres nuevas y extensas cartas a propósito de esta discusión historiográfica, en las cuales la única crítica a propósito del libro de Wingler que el fundador del Bauhaus aceptaba fue la correspondiente a la insatisfactoria evaluación de Albers; la ausencia del constructivismo ruso fue ignorada por completo y las observaciones a propósito de Van Doesburg y Meyer fueron, como era de esperar, vehementemente rechazadas sobre la base exclusiva de desacreditar ambas figuras a causa de sus personalidades dogmáticas, agresivas y oportunistas. Por el contrario, Maldonado demostraba en su réplica una aproximación histórica más sofisticada desde el punto de vista metodológico, a través de la cual insistía en la necesidad de no interpretar el

²⁶⁷ Carta de Tomás Maldonado a Walter Gropius, 27.3.1961, Bauhaus-Archiv. Web: <http://open-archiv.bauhaus.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.moduleBottomContextFunctionBar1.bottomNavigator.back&sp=13&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=12&sp=0> (consultado 21.7.2021)

²⁶⁸ Sobre las omisiones deliberadas de los períodos correspondientes a Meyer y Van der Rohe llevadas a cabo por Gropius en distintas ocasiones, así como de las falsas auto adjudicaciones de trabajos que no habían sido realizados bajo su mandato ver Philipp Oswald, “Verschwiegen ...”, op. cit., p. 508 y ss.

fenómeno Bauhaus desde los resentimientos personales del pasado, sino desde la especificidad del presente:

“no considero oportuno arqueologizar, ni canonizar el Bauhaus; así como tampoco los intentos de transformarlo en una reliquia. El único camino para conferirle a la tradición Bauhaus un contenido vivo consiste en un análisis fundamental de dicha tradición desde el punto de vista actual. [...] No me interesa una toma de partido ante un hecho el cual no he presenciado y sus pormenores que conoce Ud. mucho mejor que yo, sino me importa apoyar el afán que conduzca a una objetivación [*Versachlichung*] de la historia del Bauhaus, en la cual cada uno encuentre su lugar adecuado, así como el significado y el reconocimiento que según él le corresponda.”²⁶⁹

Sin embargo, Gropius no quiso, o simplemente quizás no pudo, abandonar el terreno de las animadversiones a la hora de fundamentar en la contrarréplica sus renovadas críticas a Van Doesburg y Meyer, llegando incluso a hacer declaraciones falsas acerca del artículo de la revista mexicana que había recibido desde Ulm:

“la personalidad de un hombre no se puede separar de su obra. Las falsedades y los abusos de confianza de Meyer manchan su imagen de conjunto. Su artículo en ‘Edificación’ es una nueva prueba de su insinceridad y de su conducta oportunista. La parte mayoritaria de las ilustraciones o bien se remonta al tiempo previo a 1928, o bien es una clara continuación de la producción del período anterior a Meyer.”²⁷⁰

Maldonado eligió estratégicamente renunciar a una nueva contestación y publicar, en cambio, las tres cartas en el próximo número de *Ulm* junto a otros comentarios positivos que había recibido por su reseña de parte de Josef Albers, Reyner Banham y

²⁶⁹ Carta de Tomás Maldonado a Walter Gropius, 1.11.1963, publicada en *Ulm* 10/11, mayo, 1965, pp. 64–65 y 67.

²⁷⁰ Carta de Walter Gropius a Tomás Maldonado, 24.11.1963, publicada en *Ulm* 10/11, mayo, 1965 p. 68. La aseveración acerca de las imágenes es, sencillamente, falsa. Cfr. Hannes Meyer, “Bauhaus Dessau 1927–1930. Experiencias sobre la enseñanza politécnica” en *Edificación. Órgano de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura*, n° 34, julio–septiembre, 1940, México, pp. 13–28.

Gillo Dorfles.²⁷¹ De esa manera, concedía la última palabra del debate a Gropius, pero exponiéndolo, con el aval indirecto del resto de las voces de autoridad involucradas, en su flagrante incapacidad de fundar su opinión en hechos menos subjetivos y parciales:

“si los historiadores tienen una responsabilidad para con los vivos (así como para con los hechos muertos del pasado), ella es levantar semejantes cargas para liberar a las instituciones vivas de los grilletes de la memoria sentimental y los viejos rencores acumulados. [...] Resulta difícil creer que un hombre del temperamento y posicionamiento de Meyer podría verdaderamente representar políticamente un ‘riesgo de seguridad’ para el Bauhaus [...]. Por el otro lado, los nazis estarían, sin dudas, aliviados al ver semejante cabeza dura empujado fuera del país y felices de colaborar con sus enemigos personales dentro del Bauhaus para acelerarlo en su camino. Sobre todo, porque esto tornaría más sencillo demoler toda la institución sobre el final. Semejante interpretación angustiará, sin dudas, a los bienintencionados y a aquellos que siguen viendo en Gropius a un semidiós, a pesar del edificio PanAm.”²⁷²

Que dos años más tarde, cuando las mismas sensibilidades enconadas volvieran a emerger a causa de la publicación del mencionado libro de Schnaidt sobre Meyer, fuera Maldonado la persona convocada a escribir el prefacio de la obra, no hace más que refrendar el rol fundamental que, desde el principio, este último había desempeñado en el desarrollo de toda la operación de revisionismo histórico.²⁷³

²⁷¹ *Ulm* 10/11, mayo, 1965, pp. 62–73. Un claro indicio de la gran importancia que para Maldonado había revestido la discusión con Gropius, lo constituye el hecho de que las tres cartas fueron traducidas al español y reeditadas en “Otra vez el Bauhaus: textos, cartas, respuestas, comentarios” en Aa. Vv., *Bauhaus* Alberto Corazón, Madrid, 1971, pp. 177–192; Tomás Maldonado, “Otra vez el Bauhaus: textos, cartas, respuestas, comentarios (1958, 1963, 1970)” en *Vanguardia y racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 149–163.

²⁷² Carta de Reyner Banham a Tomás Maldonado, 23.12.1963, publicada en *Ulm* 10/11, mayo, 1965, pp. 72–73.

²⁷³ Claude Schnaidt, *Hannes Meyer ...*, op. cit. El prefacio fue reeditado en español en Tomás Maldonado, “Hannes Meyer” en *Vanguardia y racionalidad ...*, op. cit., pp. 165–167. Sobre el interesante conflicto entre el editor y el autor acerca de las modificaciones de los textos de Meyer, del cual aparentemente Gropius volvió a jugar un rol activo ver Philipp Oswald, “Verschwiegen ...”, op. cit., pp. 515–519.

Josef Albers también se había encargado de contactar al vice rector de la HfG luego de que éste publicara su reseña crítica sobre la obra de Wingler. Pero a diferencia de Banham y principalmente a causa de su lealtad para con Gropius, la breve nota de Albers se limitaba a un agradecimiento sobrio, aunque sincero, mediante el cual prudentemente eludía incurrir en el acalorado debate sobre Meyer:

“su cálido reconocimiento de mi trabajo docente en el Bauhaus, representan para mi una satisfacción muy especial. Puesto que ya hace tiempo y recientemente más todavía mi intensivo y amplio esfuerzo por la educación creativa – 10 años en Bauhaus – 16 años en Black Mountain – 10 años en Yale – ha sido diezmado y pasado por alto.”²⁷⁴

El viejo *Bauhäusler* tenía, en realidad, un doble motivo para estar agradecido con Maldonado y el equipo en torno suyo en la HfG. En aquel número de la revista *Ulm* de septiembre de 1963 no sólo había aparecido la polémica reseña del argentino sobre la obra de Wingler que reivindicaba el rol de Albers en la historia del *Vorkurs*, sino que, además, Gui Bonsiepe publicó un breve, pero muy laudatorio comentario de su famoso libro *Interaction of colour*, acompañado por las ilustraciones de los ejercicios más clásicos y amplias traducciones al alemán de distintos pasajes significativos del texto original en inglés que había sido editado ese mismo año en Estados Unidos:

“en la percepción visual un color casi nunca es visto como lo que él es realmente, es decir, como aquello que es físicamente. Esto hace del color el medio más relativo en el arte. [...] Ver implica aquí un contemplar (como en la contemplación del mundo [*Weltanschauung*]) y está unido a la fantasía.”²⁷⁵

Este tipo de afirmaciones, ya analizado anteriormente en la primera etapa de organización de la *Grundlehre* entre los años 1954 y 1957, adquiere un tenor completamente distinto en el nuevo contexto posterior al conflicto con los ‘científicos’ en 1963. Con el desplazamiento de Rittel y las *methodische Übungen* se había generado un espacio para reconsiderar la importancia de una gramática visual, en el cual el abordaje eminentemente práctico del problema de la interdependencia de los colores según

²⁷⁴ Carta de Josef Albers a Tomás Maldonado, 6.10.63, publicada en *Ulm* 10/11, op. cit., pp. 62.

²⁷⁵ Gui Bonsiepe, “Tendenzen”, *ulm* 8/9, op. cit., pp. 62–63.

Albers volvía a cobrar un nuevo sentido en las clases de diseño de producto [*Produktgestaltung*] que estuvieron a cargo de Bonsiepe desde 1963 hasta el cierre de la escuela en 1968.

Interaction of Color representaba un punto de sistematización apoteótico en la carrera artística y pedagógica de Albers, pero referido casi exclusivamente al entrenamiento cromático desarrollado en Black Mountain College y Yale y no mantenía ninguna relación directa con el entrenamiento del dibujo y los materiales practicado anteriormente en Bauhaus, bajo las direcciones de Meyer y Mies. Ese era uno de los principales motivos por los cuales, prácticamente, no existían puntos de contacto que pudieran ser conflictivos entre el contenido de esta obra y la narrativa de Gropius, quien además se había encargado de dejar en claro en una de sus cartas a Maldonado que:

“la única crítica que tengo respecto al libro de Wingler es el hecho que Ud. señala de que él ha puesto demasiado énfasis en Johannes Itten y demasiado poco en Albers, a quien considero el más ingenioso maestro de arte vivo. Sin dudas, Itten sentó los cimientos del curso preliminar en Bauhaus [...] pero Albers ha sido el más exitoso en desarrollarlo más y más, particularmente en este país [EUA].”²⁷⁶

El reconocimiento de Gropius respecto a las contribuciones de su colega era sincero, pero no representaba ningún gesto de lealtad políticamente desinteresado. Se trataba, por el contrario, de un mecanismo para deslegitimar sutil y tácitamente el valor del libro que Johannes Itten había publicado ese mismo año acerca de su carrera como docente de arte y a través del cual se posicionaba, con justicia, como creador absoluto y verdadero lugarteniente de los principios del *Vorkurs*.²⁷⁷ Pero, a diferencia del desarrollo amplio y característico de las distintas etapas de su propia carrera que Itten había elaborado para su teoría del color publicada dos años antes en el ya citado *Kunst der Farbe*, el breve texto editado en esta nueva ocasión explicaba únicamente los principios estéticos y las condiciones históricas de posibilidad de la breve etapa inicial de Weimar, aunque de un modo que notablemente no desentonaba con

²⁷⁶ Carta de Walter Gropius a Tomás Maldonado, 22.10.1963, op. cit., p. 64.

²⁷⁷ Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1963. Con motivo de la segunda edición en 1975 se modificó el título a *Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später*.

la narrativa oficial. Por un lado, el *Vorkurs* era presentado de la manera más habitual, como el producto de un hallazgo intuitivo orientado a detectar las capacidades creativas de los alumnos y a brindarles las herramientas elementales que los ayudaran en la posterior elección de su oficio. Por el otro lado, las ya comentadas diferencias con Gropius de 1923, que con tanta amargura y frustración Itten había rememorado en su diario personal a raíz del encuentro durante la inauguración de la HfG en 1955, eran comentadas en el libro, ocho años después, de una manera tan sobria y sucinta que llevaron al primero incluso a felicitar personalmente al autor por su publicación.²⁷⁸

Itten tenía, evidentemente, muchos menos interés en entablar una disputa historiográfica con Gropius que en aprovechar la seductora oportunidad de adjudicarse la invención de un aspecto importante, quizás el más fundamental, de un pasado legendario que lo haría trascender como una de las figuras de la pedagogía del arte más importantes del siglo XX. Sin embargo, de lo que no se percató en ese momento, es que al presentar la totalidad de su método como la consecuencia lógica y directa de los principios del *Vorkurs*, sin desarrollar la especificidad de las experiencias posteriores al Bauhaus en Berlín, Krefeld y Zúrich, era él mismo el que llevaba agua al molino de Gropius, contribuyendo decisivamente a que toda su producción teórica y los esfuerzos didácticos llevados a cabo en esas tres ciudades por articular la enseñanza artística con el desarrollo técnico y la producción industrial fueran leídos a través de la lente expresionista y esotérica de Weimar.

Si las condiciones de producción del libro de Itten tienen una relevancia para el debate acerca de la relación entre la HfG y el Bauhaus, es por que ellas no responden únicamente al contexto abierto por la publicación de la investigación de Wingler en 1962 y la inminente necesidad de posicionarse frente a ese pasado en claras vías de canonización, sino, además, a una circunstancia en la que los itinerarios de este *Bauhäusler* y Maldonado, luego de diez años de su breve encuentro en Ulm en 1955, volverían a cruzarse una vez más. La primera versión del texto de Itten había sido

²⁷⁸ “Querido Señor Gropius: apenas se puede Ud. imaginar cuánto me ha alegrado su amable carta. ¡Muchísimas gracias! Cuando hoy me pongo a recordar, nuestra corta e intensiva colaboración se me presenta como un lapso de tiempo orgánicamente necesario. [...] Que mi camino haya tomado un curso distinto al suyo y que ambos hayan llegado a que les fuera destinado es estimulante y probablemente lo colmará también a Ud. de confianza y gratitud.” Carta enviada por Itten el 19.8.1964 en agradecimiento a Gropius por las felicitaciones enviadas a causa de la edición en inglés de la obra del primero. Cfr. Willy Rotzler, *Johannes Itten ...*, op. cit., p. 100.

producida, en realidad, en diciembre de 1962 a raíz de una invitación que él recibiera de Gyorgy Kepes a participar con una contribución escrita de uno de los últimos volúmenes de la famosa serie *Vision + Value* que llevaría por título *Educación de la visión*.²⁷⁹ A pesar de que dicha compilación terminaría siendo editada tres años más tarde, es decir, dos años después de la aparición del libro de Itten, el texto fue objeto de pocas modificaciones que no comprometían la interpretación original acerca del sentido pedagógico del *Vorkurs*:

“mi enseñanza estaba diseñada para guiar al estudiante en la adquisición de medios artísticos de expresión a través de apelar a sus talentos individuales y de esa manera desarrollar una atmósfera de creatividad en la cual un trabajo original pudiera ser posible.”²⁸⁰

Lo curioso es que dentro de la muy amplia e ilustre lista de autores involucrados en la compilación de Kepes, el que sucedía inmediatamente a Itten en el índice no era nada más y nada menos que Maldonado con una contribución acerca del problema de la educación en el diseño que postulaba exactamente lo contrario:

“para muchas personas la educación para la creatividad significa educación para la auto representación. Ellos sostienen que la creatividad ha de ser el resultado de un proceso de liberación de los aspectos inhibitorios de la personalidad. En otras palabras, cualquier personalidad capaz de expresarse a sí misma debería ser capaz de crear. Esto no es verdad: ninguna capacidad de expresión puede reemplazar el conocimiento y la experiencia requeridos para la creación de un objeto específico. [...] La creación ciertamente es, sin duda, un acto de disensión, en cierto sentido, un acto de revuelta, pero al mismo tiempo es el

²⁷⁹ Gyorgy Kepes (comp), *Education of Vision*, Georg Braziller Ed., Nueva York, 1965. La obra de marras constituye, en realidad, uno de los últimos volúmenes de la colosal y famosa serie *Vision + Value* para la cual Kepes había convocado a decenas de intelectuales, científicos y artistas con amplia trayectoria en psicología de la *Gestalt*, fisiología, biología, positivismo lógico, cibernética, arquitectura, música, arte y diseño como, por ejemplo, Rudolf Arnheim, John Cage, Buckminster Fuller, Sigfried Giedion, Naum Gabo, Richard Neutra, Bruno Rossi, Norbert Wiener, Charles Morris, entre muchos otros. La ambiciosa empresa de colaboración interdisciplinaria sentó las bases sobre las cuales Kepes fundaría el “Center for Advanced Visual Studies” en el MIT de Cambridge, Massachusetts, en 1967.

²⁸⁰ Johannes Itten, “The Foundation Course at the Bauhaus” en *Education of Vision*, op. cit., p. 105.

resultado de una destreza instrumental adquirida [...]. Además, en la mayoría de los casos el acto de creación no es algo que comienza y termina con el individuo. Es un hecho social.”²⁸¹

A pesar de la diametral oposición de las perspectivas con respecto a la tensión entre lo individual y lo social en el proceso creativo, en lo que importa reparar aquí es la concomitancia de ambas figuras en un volumen de estas características. Profundo conocedor de las experiencias del Bauhaus y el constructivismo ruso, Kepes había colaborado con Moholy primero en Londres y luego en Chicago, donde también él se había dedicado a investigar la productividad de las intersecciones entre la ciencia y arte que contribuyeran a restaurar el balance de la sociedad contemporánea. Esa ambición de restituir una totalidad orgánica [*Gesamtkunstwerk*] a través de una operación estética, mediada en este caso decisivamente por la técnica, puede ser contemplada como una continuidad del proyecto histórico de las vanguardias de entreguerras, revisado en el anterior capítulo de esta investigación, de reconectar formalmente la unidad entre cultura y naturaleza. Si en aquel entonces el desafío estaba representado por el fenómeno de la dispersión [*Zerstreuung*], tan característico de la vida en las grandes ciudades y del nuevo tipo de entretenimiento consumido por la emergente sociedad de masas, para Kepes, en cambio, se traba de explotar las posibilidades de la interdisciplinariedad en pos de un nuevo orden social progresista, aprovechando la gran cantidad de recursos que el gobierno estadounidense había invertido en centros de investigación científica durante la Segunda Guerra Mundial y, luego, la Guerra Fría.²⁸²

En ese contexto histórico específico, la visión representaba, una vez más, el lenguaje común que podía tornar operativo el deseado intercambio entre las ciencias y las disciplinas artísticas:

“nos encontramos en un punto de no retorno. La industrialización y la urbanización, trayendo automatización, están con nosotros. Nuestra tarea es enfrentar el presente con el coraje de un ojo abierto, un corazón abierto y una mente abierta. No podemos renunciar a los nuevos esfuerzos científicos y a los logros tecnológicos del siglo veinte porque ellos fueron adquiridos mediante angustia

²⁸¹ Tomás Maldonado, “Design Education” en *Education of Vision ...*, op. cit. p. 122.

²⁸² John Beck y Ryan Bishop, *Technocrats of the Imagination., Art, Technology, and the Military-Industrial Avant-Garde*, Duke, London, 2000.

humana. [...] Nuestra facultad central al desempeñar esta tarea es, como hemos sugerido, la sensibilidad visual. Por ello, una tarea fundamental de nuestro tiempo es la educación de la visión – el desarrollo de nuestras sensibilidades atrofiadas y descuidadas. [...] Para ello necesitamos, primero, sistematizar nuestro conocimiento acerca del rol de la visión; segundo, encontrar métodos competentes para desarrollarla; y tercero, mapear los territorios concretos donde la visión creativa ha de ser aplicada.”²⁸³

En ese punto, los esfuerzos de Kepes se asimilan a aquellos que figuras tan distintas como Wölfflin, Sitte, Hegemann, Peterhans, Albers y Moholy, cada uno dentro de su ámbito disciplinar y circunstancia histórica específica, hicieron por igual en pos del desarrollo de un entrenamiento que permitiera aguzar la percepción visual. Y es desde esa perspectiva, en realidad, que la decisión editorial de Kepes de hilvanar dos contribuciones tan diametralmente opuestas como las Itten y Maldonado, se torna coherente:

“el primer ensayo aquí es de Johannes Itten, un pionero en su campo, quien relata el desarrollo de sus ideas educacionales durante la primera parte de este siglo como maestro, primero en Viena y luego en el Bauhaus. Allí, con el trabajo de Kandinsky, Klee, Albers y Moholy- Nagy, bajo el liderazgo alentador de Walter Gropius se llevaron a cabo los primeros mayores pasos en reorientar la pedagogía de la visión. El curso fundacional de Itten se concentraba en liberar los poderes expresivos de los estudiantes. Él rompió con las técnicas tradicionales de educación artística en un esfuerzo por abrir los ojos de sus alumnos frente a las leyes fundamentales de la visión, de gran importancia más allá de cual fuera la meta profesional del estudiante. Maldonado, cuyo ensayo sigue detrás, es director de la escuela en Alemania que aspira a continuar el trabajo del Bauhaus. Pero, a diferencia de Itten, él dirigió el proceso educacional hacia la tarea precisa de diseñar productos para nuestra sociedad industrial. [...] A través de desafiar persistentemente las viejas soluciones a los problemas y referirse a nuevas y especializadas áreas de aprendizaje, trató de deshacerse de preconcepciones y llevar a cabo aproximaciones frescas al diseño.”²⁸⁴

²⁸³ Gyorgy Kepes, “Introduction” en *Educaion of vision*, op. cit., p. iv.

²⁸⁴ Gyorgy Kepes, *Ibidem*, p. vi.

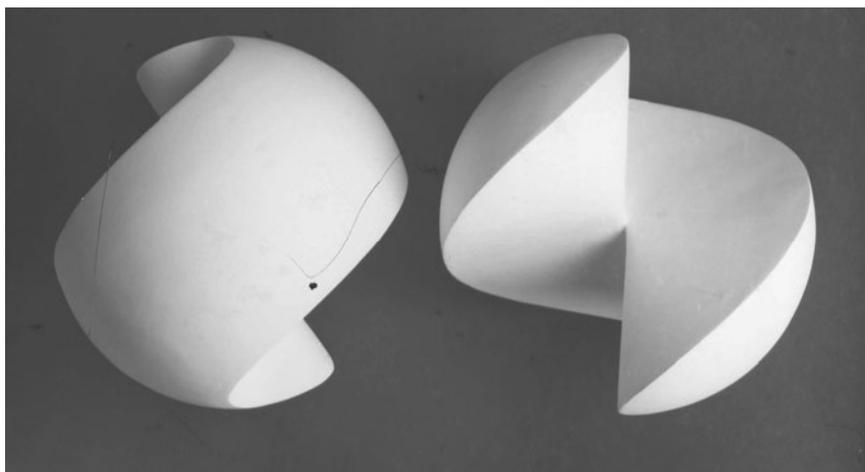
La decepción de Maldonado al leer el prólogo de la compilación que lo presentaba como director de una escuela que aspiraba a continuar con la tradición del Bauhaus, de la cual encima Itten aparecía como uno de los principales iniciadores, no debe haber sido menor. Pero tampoco Kepes debe haber sentido demasiado entusiasmo al recibir una contribución acerca de la formación en el diseño que de ningún modo abordaba los problemas relacionados con la percepción visual sobre los que versaba su volumen, sino que esbozaba un panorama completamente crítico acerca de la especificidad y los límites disciplinares, para el cual se aportaban, en realidad, muy pocas alternativas originales y concretas. En efecto, el nuevo texto era un llamado a la atención acerca de la responsabilidad social de la profesión sobre la base de las críticas ya ejercidas en más de una ocasión anterior al pop de Banham, el esteticismo moral del 'buen diseño' y su desempeño actual en las economías competitivas de las sociedades capitalistas e incluso en aquellas otras de los países soviéticos. Pero a diferencia del modo radical en que las reformas curriculares de la HfG habían enfrentado la misma incertidumbre disciplinar en 1958, el problema de la metodología estaba completamente ausente en la nueva reflexión. En la medida en que el conflicto con Rittel y los docentes 'científicos' en 1962 había demostrado la imposibilidad de reducir la praxis proyectual al lenguaje de la matemática y la racionalidad del método científico, no debería sorprender que en 1965 Maldonado volviera a apelar a la tan denostada noción de la forma en el momento de sentirse curiosamente compelido a brindar una definición de la disciplina:

“el diseño industrial es una actividad cuyo principal objetivo consiste en determinar las propiedades formales de los objetos producidos por la industria. Con 'propiedades formales' no se refiere a las características externas, sino a las relaciones estructurales y funcionales que convierten un objeto en una unidad coherente desde el punto de vista tanto del productor, como del usuario.”²⁸⁵

Que Maldonado se encargara de explicar que la voz forma no aludía al aspecto exterior de los objetos se debe, ante todo, a la incapacidad idiomática de expresar tanto en inglés, como en español el sentido holístico e integral que connota el término *Gestalt*. De esta manera, no sólo se volvía a vincular, como tantas veces en el pasado, la noción de diseño y *design* con las ideas de crear, formar, estructurar, configurar,

²⁸⁵ Tomás Maldonado, "Design Education" en *Education of vision*, op. cit., p. 133

organizar contenidas en la voz alemana *gestalten*, sino que, al mismo tiempo, se relacionaba notable y directamente el propósito de la disciplina con el clásico problema de la percepción activa de los estímulos visuales determinantes de la *Gestalt* en cuestión. Desde la misma perspectiva, las imágenes que ilustraban el texto se destacan como otra manifestación similar de las tensiones y ambivalencias de un Maldonado que se resistía a aceptar la derrota de su embestida positivista en 1958 contra el paradigma visual del arte concreto y las ideas estéticas de Bill. Junto a los diseños abstractos que exploraban los efectos visuales en la bidimensionalidad del *ráster* o las transformaciones geométricas tridimensionales de superficies no orientables con una clara inspiración en las cintas de Moebius de Bill, también se mostraban imágenes de determinados productos, como la icónica serie de vajilla TC-100, cuya apariencia era característica de las colaboraciones más fructíferas que se habían dado entre la HfG y la producción industrial.



*Fig. 109: Eduardo Vargas. División de una esfera en dos mitades iguales, 1957/58.
Curso visuelle Methodik (Maldonado)*

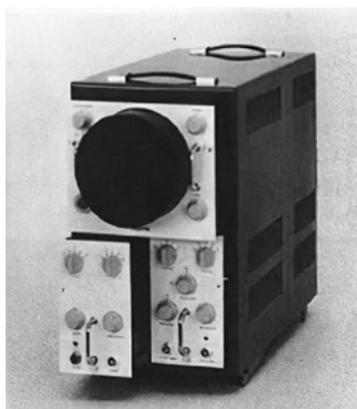


Fig. 110: Hans von Klier. Máquina de expreso y oscilógrafo diseñados en 1956/57 y 1959, respectivamente



Fig. 111: Nick Rörich, TC 100 vajilla apilable diseñada como trabajo final, 1959

Todas las fotos correspondían a trabajos de alumnos de la HfG, pero que habían sido realizados, como a esta altura debería resultar obvio de suponer, bajo la coordinación de los docentes ‘diseñadores’ como Maldonado, Aicher, Zeischegg, Bonsiepe y Georg Leowald, entre otros, y de manera previa a las reformas metodológicas instauradas por los profesores ‘científicos’ como Rittel y Froshaug. Que se eligieran precisamente esos objetos como los más representativos del acervo de la escuela era, entre otras cosas, un adicional indicio de que también al respecto del clásico problema del estilo la HfG había corrido una suerte irónicamente similar a la del Bauhaus. Ya a mediados de los cincuenta, Maldonado se había percatado lúcidamente del paradójal desarrollo que el Bauhaus y otras experiencias de vanguardia del movimiento moderno habían terminado adoptando a propósito de la categoría decimonónica de estilo, frente a la cual habían emergido críticamente al principio:

“la noción de estilo ha tenido una suerte extraordinaria y ambigua en nuestro siglo. Theo Van Doesburg afirmaba, en su época, que ‘la idea de estilo en cuanto anulación de los estilos’ constituía el fundamento de la poética neoplasticista; Walter Gropius, por su parte, recordaba, no hace mucho, que ‘el propósito del Bauhaus no fué nunca propagar un estilo’. Es que, en los años del *De Stijl* y del Bauhaus, apenas se sospechaba lo que nosotros hoy sabemos sobradamente: que el pretendido ‘estilo aestilístico’ proclamado por esos movimientos también concluyó, a la larga, por ser víctima de un proceso de solidificación; que las formas e imágenes nacidas de la rebeldía, terminaron también extraviando su primitiva espontaneidad y vitalidad, calcificándose, en fin, en un estilo, tal vez más atrayente, pero no por eso menos limitado. Y lo más grave todavía es que ese ‘estilo aestilístico’, de evidente inspiración funcional y al servicio de una generosa voluntad de coherencia, puesto en contacto con la gran industria americana, dió origen [...] a un estilismo a ultranza, a un estilismo al servicio, para peor de males, de los designios menos escrupulosos de la política de ventas”.²⁸⁶

Desde la perspectiva de Maldonado, la frustración histórica del movimiento moderno se había debido a las contradicciones internas de una ‘coherencia de estilo’ que le habrían impedido llevar a cabo los objetivos originales de estandarización,

²⁸⁶ Tomás Maldonado, *Max Bill*, op. cit., p. 8.

tipificación de soluciones formales ‘definitivas’ y ‘aestilísticas’ propiciando, finalmente, el simple reemplazo de un repertorio artístico por otro. Frente al modo lineal, sucesivo y mecanicista en que la función había determinado la forma, aún en 1955 las ideas estéticas de Bill conocidas como ‘la buena forma’ [*die gute Form*] representaban para Maldonado una coherencia de nuevo tipo, abierta y dialéctica, a través de la cual los viejos proyectos inconclusos podrían tornarse efectivos. Sabemos que esa actitud optimista ante la *gute Form* cambió en 1958, cuando en Ulm se decidió desecharla a causa de su cuño idealista platónico y apostar en cambio al desarrollo y profundización de la metodología científica experimental, sobre todo, en sus variantes del pragmatismo norteamericano de Charles Sanders Pierce y Charles W. Morris y del positivismo lógico del círculo de Viena. Sin embargo, la riqueza de las rigurosas discusiones teóricas que suscitaron esas transformaciones, incluso altamente valorada por los contrincantes intelectuales más ilustres de la HfG como Reyner Banham, no encontré, curiosamente, un equivalente en el plano de la renovación de las formas de los productos elaborados en Ulm:

“El rigor escéptico del pensamiento en la HfG –el cual provenía en gran parte de la Escuela de Frankfurt que en Inglaterra era aún casi desconocida– era como una ráfaga de un doloroso y fresco viento invernal que soplabla cuesta abajo del nevado Kuhberg. Lamentablemente sólo muy pocos productos de diseño elaborados por los estudiantes y el cuerpo docente pudieron soportar la comparación con la calidad del pensamiento. Más allá de lo bueno que puedan haber sido, todos ellos estaban aún demasiado apresados en la óptica estilizada del Bauhaus que fue adoptada por Max Bill y repetida diariamente a través del ejemplo de docentes como Hans Gugelot. En esta tradición visual de la ‘buena forma’ estaban contenidos valores culturales que eran concebidos como fundamentales y a los que no podía renunciarse sin más [...]”²⁸⁷

Una vez más es necesario señalar que el desplazamiento a los ‘científicos’ en 1962 y la reconsideración de algunos de los principales elementos del paradigma visual sobre el cual se había erigido la idea de un *basic design*, no significó que en la HfG se abandonara por completo la investigación de los métodos cuantitativos y los modelos

²⁸⁷ Reyner Banham, “Retrospektive” en *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*, op. cit., p. 27.

matemáticos. Ellos siguieron desempeñando un importante en distintos departamentos de la escuela.

Lo que en realidad iluminan la cita de Banham y las imágenes que ilustraban el artículo de Maldonado en el volumen de Kepes es una doble frustración histórica: en primer lugar, la de las expectativas acerca de que en el diseño de formas y productos, el método científico podría sustituir los mecanismos de un paradigma visual estético basado en el rol activo de la contemplación; en segundo lugar, la de las esperanzas abrigadas originalmente acerca de las posibilidades emancipatorias que la producción industrial de esas formas y productos representaría para la sociedad de la segunda posguerra. Y a mediados de los sesenta, cuando la euforia generalizada del milagro económico alemán que había hecho parecer factibles muchas de esas expectativas emancipatorias, ya había sido suplantada por las claras pautas de una sociedad de consumo, Maldonado era perfectamente consciente de ambos límites:

“en los últimos diez años, en la República Federal Alemana se ha instaurado la sociedad del bienestar [...]. Para los que hemos actuado como proyectistas en esta fase expansiva y agresiva de la prosperidad [...] no cabe duda de que estos diez años han sido años de éxitos profesional, aunque también –debemos reconocerlo– de desazón para nuestra conciencia profesional. [...] Creíamos que los productos ‘bien diseñados’ podían bastar, por sí solos, para aviar un orden –un orden contagioso– en medio del desorden inenarrable del mercado capitalista. Nos engañábamos. Nuestros productos, contrariamente a lo que imaginábamos, se revelaban eficientísimos agentes de proliferación: introducían en el mercado, de hecho, nuevos arquetipos sin sustituir los ya existentes. De pronto, descubríamos los vicios ocultos de los productos ‘bien diseñados’, y también de la filosofía que les había servido de fundamento. De pronto, constatábamos, no sin embarazo, que nuestra actividad como proyectistas contribuía a la devoción irracional por las mercancías, cuando nuestro designio originario había sido muy otro: conferir estructura y contenido al entorno humano.”²⁸⁸

²⁸⁸ Tomás Maldonado, “Nosotros y el mundo de las mercancías. [1965]” en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos (1946–1974)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 187–188.



Fig. 112: Otl Aicher, en colaboración con Tomás Gonda, Fritz Querengässer, Hans G. Conrad y Nick Roehricht. Logo, tipología para folletos



Fig. 113: vajilla de a bordo para Lufthansa. Fte.: Hfg-Archiv



Fig. 114: Hans Gugelot, máquina afeitadora 'Braun Sixtant' (1961), Proyector 'Carousel S' Kodak (1963)



Fig. 115: Maldonado y Ettore Sottsass trabajando en el prototipo de la 'Tekne 3' Olivetti, 1965

Es, entonces, en la tensión que describe esa aporía tan estética, como histórica donde se inscriben los motivos que a partir de 1963 condujeron a Maldonado a reactivar un vínculo de identificación entre el Bauhaus y la HfG que él mismo había cancelado activamente cinco años antes. A todas luces, esa operación no puede reducirse a los límites del oportunismo político, ni representa tampoco una incoherencia absoluta con su forma de entender la relación histórica entre ambas instituciones. En realidad, él había sido desde el comienzo mismo de su etapa en Ulm plenamente consciente tanto del carácter ambivalente de ese vínculo de sentido, como del hecho que el significante Bauhaus sólo podía dotarse de significado histórico desde la clave específica de un presente determinado:

“en algunos casos particulares, entre continuar una tradición y superarla, entre coincidir con un pasado y volverse contra él, puede no haber una diferencia muy clara. La ‘Escuela Superior de Diseño’ es, precisamente, un buen ejemplo. En un sentido, continúa la tradición espiritual ‘Bauhaus’; en otro, la supera. La continúa en la medida en que intenta prolongar una actitud con respecto al trabajo creador que, hace treinta y cinco años, el manifiesto inaugural del ‘Bauhaus’ formuló por primera vez; la supera en la medida en que esa misma actitud debe afrontar ahora circunstancias radicalmente diferentes a las de

entonces. [...] En otras palabras, si es verdad que la actitud persiste, no lo es menos que su significado histórico no puede ser ya el mismo”.²⁸⁹

Por esa razón, si el posicionamiento de Maldonado respecto al legado Bauhaus en 1955 había sido distinto en 1958 y, nuevamente, otro en 1963, era porque las coyunturas habían cambiado sensiblemente en cada uno de esos tres momentos. La agudeza de la sensibilidad histórica de este singular personaje consistió, entonces, en maniobrar los clivajes de la reflexión disciplinar que el conflicto con los ‘científicos’ había reabierto hacia el interior de la HfG acerca de la relación entre el diseño, el arte, la ciencia y la técnica, para instalar muy oportunamente a Ulm en el famoso debate sobre el Bauhaus. Justo en el preciso momento en que las voces de autoridad más importantes como Gropius, Wingler, Albers e Itten comenzaban a pronunciarse sobre aquel pasado legendario, Maldonado se apoderó de la palabra para decir la contribución de la HfG al respecto: una particular versión de esa historia de la modernidad en la que su propia experiencia y perspectiva como intelectual y artista latinoamericano de vanguardia del siglo XX representaban un componente central.

La canonización y arqueologización del Bauhaus frente a las cuales Maldonado había expresado sus reservas en una de las cartas a Gropius citadas anteriormente, se manifestaron con su mayor crudeza cinco años más tarde en un episodio final que se destaca como epílogo sintomático de la forma irónica y espiralada según la cual las historias del Bauhaus y de la HfG, una como tragedia y la otra como farsa, supieron intersectarse hasta el triste desenlace en 1968. En mayo de ese año y en el contexto generalizado de las revueltas estudiantiles, las deliberaciones en el parlamento regional que condujeron a la suspensión del financiamiento de la escuela coincidieron con la inauguración en Stuttgart de la exposición que celebraba los cincuenta años de fundación del Bauhaus. En vano acudieron los jóvenes estudiantes a las puertas del *Kunstverein* esperando que Gropius se solidarizara con su causa y de alguna manera interviniera en contra del inminente cierre de la HfG. Como era de esperar, el *Bauhäusler* recordó en tono paternalista que el Bauhaus no hubiera sobrevivido su primer año de vida en 1919 si la política y sobre todo esas formas antidemocráticas mediante las cuales los ulmianos pretendían imponer su voluntad, no hubieran sido

²⁸⁹ Tomás Maldonado, “La Escuela Superior de Diseño de Ulm. Primera etapa” en *nueva visión*, n° 7, Buenos Aires, 1955, p. 5.

por él mantenidas siempre al margen.²⁹⁰ Las imágenes que documentan este acontecimiento transmiten un aspecto de fatiga y leve intranquilidad en el rostro del anciano Gropius, quien no quiere –o quizás ya no puede– sostener siquiera el megáfono con el cual se dirige a una multitud enardecida que frente a él sostiene carteles con mordaces consignas como “resurrección del Bauhaus, ascensión de la HfG”, “¡loren por el Bauhaus y conserven la HfG!”, “las palabras para el Bauhaus están bien, los hechos para la HfG son mejor” y “50 años de represión: Weimar, Dessau, Berlín, Ulm”. Los contratos docentes en Ulm terminarían en septiembre de ese año y la vida de Gropius, sólo ocho meses después. Pero afortunadamente las ideas cultivadas en Ulm se difuminarían por todo el globo, articulándose de una forma interesante, sobre todo, en los incipientes discursos sobre la arquitectura y el diseño en el Tercer Mundo en India y más especialmente en Latinoamérica, es decir, en aquellos rincones del globo de donde uno de sus impulsos más fundamentales había proveniendo.



Fig. 116: Gropius frente a los estudiantes de Ulm en las puertas del Kunstverein Stuttgart, mayo 1968

²⁹⁰ El discurso de Gropius fue editado en un CD que acompaña la revista *Form+Zweck 20 HfG Ulm*, op. cit. Cfr. Joaquín Medina–Warmburg, *Walter Gropius Proclamas ...*, op. cit., pp. 81–82.



Fig. 117: Gropius frente a los estudiantes de Ulm en las puertas del Kunstverein Stuttgart, mayo 1968

Conclusiones preliminares

El análisis histórico del entre espacio que representa el proceso de modernización disciplinar del diseño protagonizado por Maldonado en la HfG a mediados del siglo XX, ha demostrado la importancia central que al respecto desempeñó la sintaxis de percepción visual y empática. Como elementos constitutivos de un lenguaje que era necesario dominar para proyectar exitosamente cosas tan distintas como una imagen, un objeto de uso, una máquina o un edificio, el entrenamiento y la educación de las capacidades visuales en la HfG fueron impartidos en el marco de una institución legendaria, inventada cuatro décadas antes, como la formación preliminar. La idea de un primer grado de la formación artística común, donde los talentos creativos del

individuo se descubren y potencian a través de la experimentación subjetiva y espontánea, de manera previa a la incorporación de conocimientos disciplinares más específicos durante etapas posteriores de los estudios, había sido inventada en 1919 en el seno de una experiencia de vanguardia que condicionaría, de principio a fin, absolutamente toda la existencia de la HfG: el Bauhaus.

De ese modo, la presente investigación ha mostrado que ese pasado sirvió, durante los primeros años de la escuela de Ulm, para justificar una continuidad histórica que la presentara como heredera legítima de los valores estéticos y morales de aquella tradición heroica en el nuevo contexto histórico de la segunda posguerra. Sin embargo, en las páginas anteriores se ha visto que los seminarios impartidos por los viejos maestros en Ulm estaban mucho menos relacionados con la versión del *Vorkurs* bauhausiano original que con los diversos contextos educativos y los itinerarios profesionales particulares que cada uno de ellos había recorrido posteriormente a su exilio de Alemania. Sobre ese conjunto heterogéneo fue nada más y nada menos que Maldonado el encargado de operar una selectiva apropiación y redefinición de metodologías para reconfigurar la *Grundlehre* de la HfG. De esa forma, recuperó el problema de la expresividad del espacio y de las formas geométricas elementales no figurativas en el *Visual Training* de Peterhans y el análisis objetivo y riguroso de los contrastes cromáticos en las teorías del color de Albers, Itten y Nonné-Schmidt. Todos esos aspectos se correspondían, en mayor o menor medida, con los principales puntos de un programa estético con el cual Maldonado se había familiarizado previamente a su llegada a Ulm, durante la década del cuarenta, en el contexto de los círculos de arte de concreto de vanguardia en Buenos Aires y profundizado, luego, en las distintas colaboraciones realizadas no sólo con Bill a la distancia, sino, también, con arquitectos, urbanistas y diseñadores argentinos durante los primeros años del decenio siguiente.

Pero en el marco de esas experiencias previas, Maldonado había desarrollado su propia interpretación de la tradición del Bauhaus, ponderando aspectos y figuras distintas de esa historia, cuyo sentido manipularía en función de sus propios intereses. De ese modo, se ha visto cómo en 1958 logró transformar el significado de la herencia bauhausiana y la formación preliminar en el sinónimo de una metodología artística perimida para desplazar a Bill de la dirección de la escuela y legitimar su proyecto de modernización disciplinar, mediante el cual procuró transformar el diseño en una ciencia objetiva y emancipada del carácter intuitivo y subjetivo del modelo de

percepción empático. Sin embargo, relativamente rápido se tornó evidente que la implementación de la metodología racional de la matemática y las ciencias experimentales no se condecía con las expectativas originales abrigadas por Maldonado y el resto de los docentes nucleados en torno suyo, quienes se apresuraron a reinstalar diversos aspectos del entrenamiento con las herramientas de la sintaxis visual y a reactualizar determinados aspectos de identificación crítica con la herencia que había sido cancelada. De esta forma, la investigación ha demostrado que paralelamente al proceso de reconsideración de las premisas estéticas del diseño, Maldonado impulsó a comienzos de los años sesenta un debate historiográfico involucrando a las principales figuras protagónicas del Bauhaus, pero ya no desde un lugar que procuraba establecer una continuidad directa o un rechazo absoluto con ese pasado legendario, sino la propia perspectiva histórica que al respecto él había podido configurar en el seno del entre espacio disciplinar y geográfico analizado.

Conclusiones generales

Desde la perspectiva analítica que representan las ideas estéticas de la empatía y la visión, esta investigación ha procurado reconstruir históricamente, algunos principales rasgos de los procesos de profesionalización disciplinar y renovación de formas, contenidos y metodologías que el urbanismo, la fotografía y el diseño experimentaron tanto en Alemania, como en Argentina, durante la primera mitad del siglo XX.

El marco específico de los tres entre espacios analizados ha servido para demostrar que semejantes procesos de modernización no fueron fenómenos de un desarrollo lineal y coherente con la lógica de las fronteras tradicionales de las disciplinas, ni de los estados nacionales, así tampoco como el mero efecto de una adaptación automática de ideas provenientes del exterior. Por el contrario, a través de los itinerarios artísticos y personales de cada uno de los protagonistas de esas instancias intersticiales, se han podido reconstruir el sentido multidireccional y los distintos puntos de articulación local, regional, nacional e internacional dentro un proceso circulación de prácticas y saberes de características globales. Desde esa perspectiva, el principal rasgo en común que arrojó la comparación de los muy diversos trayectos biográficos de Werner Hegemann, Grete Stern y Tomás Maldonado es la extranjería y la tendencia a habitar constantemente una doble frontera. Por un lado, se mostró el modo según el cual razones históricas distintas que oscilan entre el desplazamiento forzado por la persecución política y el abandono voluntario del entorno familiar por mejores oportunidades profesionales en contextos ajenos, contribuyeron a que el desempeño de los tres personajes se produjera siempre en los márgenes geográficos y culturales de espacios diferentes que ellos procuraron conectar a través de sus ideas y obras. Desarraigo, separación y distanciamiento crítico a propósito del entorno desconocido fueron componentes determinantes del valor y la originalidad de las tres miradas foráneas sobre los procesos de circulación analizados. Por el otro lado, también se ha visto que los distintos puntos de esa trama no urdían fronteras exclusivamente geográficas entre Berlín, Buenos Aires, Rosario y Ulm, sino, además, los contornos disciplinares del urbanismo, la fotografía y el diseño y de otras prácticas proyectuales como la arquitectura y las artes plásticas que cada uno de estos tres personajes contribuyó decisivamente a reconfigurar.

Las superposiciones, desfasajes e incongruencias del triple proceso histórico de modernización disciplinar han sido estudiados en esta investigación a través de la

lente analítica que constituyen la figura de la empatía y la experiencia de la visión. Hacia fines del siglo XIX, ambas supieron devenir en un modelo de percepción basado en la transmisión o proyección de sentimientos y estados anímicos que suponía no sólo la construcción proyectual del espacio observado, sino, además la capacidad de transformarlo y modificarlo activamente. Ese modelo manifestó, a pesar de las drásticas rupturas y conmociones típicas de las experiencias estéticas revolucionarias del agitado y corto siglo XX, una continuidad histórica notable que le ha permitido a esta investigación enhebrar los distintos episodios de la modernización con sus condiciones de posibilidad decimonónicas, de un modo alternativo al de la temporalidad eferescente de las subjetividades y cronologías políticas tan a menudo utilizada en otros análisis sobre el período de marras. Pero esta propuesta de narrar las historias de Hegemann, Stern y Maldonado desde una perspectiva estética de larga duración no se tradujo en un único y gran relato sobre la experiencia modernidad. Por el contrario, la empatía y la visión representan sólo una de las dimensiones de lo moderno, entre tantas otras posibles, en la cual esta investigación ha vislumbrado la posibilidad de elaborar una estrategia narrativa capaz de reinstalar los fragmentos de los tres episodios analizados en un marco de sentido integral, sin por ello subsumirlos a lo lógica lineal de una diégesis teleológica. Por esa razón, se ha hecho énfasis en señalar que la empatía y la visión no son dos ideas abstractas y autónomas de los contextos históricos que hayan significado exactamente lo mismo a lo largo de todo el período analizado, sino que su sentido plural y diverso ha sido explicado en función de las articulaciones específicas de los préstamos y debates intelectuales que se produjeron en el seno de cada uno de los entre lugares determinados.

De ese modo, la figura de la empatía operó en el primer capítulo de la investigación, principalmente, como una proyección visual de estímulos físicos sobre las formas del espacio construido. Sobre la base del carácter activo y dinámico de esa predisposición del individuo a configurar, distribuir, jerarquizar, modelar y conferir una forma [*gestalten*] a su entorno, la espacialidad y el movimiento fueron formuladas, hacia fines del XIX, como dos experiencias clave para la emergencia histórica de la teoría de la arquitectura moderna y el urbanismo en las obras de August Schmarsow y Camillo Sitte respectivamente. Esos mecanismos de percepción permitieron arrojar una nueva luz explicativa sobre el saldo de la visita de Hegemann en Argentina en 1931, reconectando aspectos determinados de sus enseñanzas en ese país con experiencias previas de su itinerario profesional en Berlín y otras ciudades norteamericanas. En

los contornos de esos espacios geográficos, Hegemann apeló a la empatía y la visión para elaborar una muy aguda y original lectura de la forma reticular característica de las ciudades americanas, en la cual las herramientas técnicas para controlar su crecimiento como el Plan Regulador, la articulación metropolitana y el *zoning* coexistían con criterios estéticos para percibir y diseñar las formas del espacio urbano. De ese particular modo según el cual arte y ciencia se entreveraban como dos dimensiones en un único campo de práctica y conocimiento acerca de la ciudad, la investigación ha ponderado la recepción de las ideas del experto visitante en los intersticios disciplinares que entre la arquitectura y el urbanismo perfilaban los proyectos urbanos de Ángel Guido, las tipologías de Jorge Kálnay y el plan Noel. A su vez, se demostró que el entre espacio de la modernización del urbanismo no fue una instancia de recepción pasiva, sino que, por el contrario, determinados rasgos locales característicos como la expansión suburbana horizontal de casas unifamiliares, la autoconstrucción y el autoabastecimiento se transformaron en argumentos a los cuales Hegemann apeló posteriormente en Berlín para legitimar su intervención en el debate acerca de la expansión de esa ciudad europea.

Pero si la empatía y la visión fueron consideradas aquí como un modelo de percepción paradigmático de la experiencia estética moderna es porque esa figura de proyección implicaba algo más que una transmisión unidireccional de información sensible por parte del sujeto hacia el objeto de contemplación. En efecto, se ha visto que la empatía también consiste en un doble movimiento que evoca el modo contradictorio y paradójico a través del cual la modernidad genera no sólo un impulso positivo de identificación y reconocimiento estático con lo observado, sino, al mismo tiempo, la tendencia negativa a desestructurar la estabilidad del sentido inmanente de las cosas, ponderando su carácter efímero, provisional y contingente. En tanto forma de conocimiento por extrañeza equiparable a las nociones de *ostranenie* según el formalismo ruso, lo siniestro en el psicoanálisis o el *Verfremdungseffekt* brechtiano, la empatía ha permitido explicar que la sensación de abstracción y distanciamiento no implicaba una cancelación de los impulsos dinámicos y activos por parte del espectador, sino que, por el contrario, ella era antes bien una consecuencia de estos últimos: sólo *a posteriori* de la proyección de sentimientos, deseos y contradicciones en el objeto de contemplación, puede emerger la autoconsciencia acerca de la distancia objetivante que separa al individuo de la obra.

La dinámica dialéctica de auto objetivación que describe semejante concepción de la empatía sirvió para entender el modo en que las imágenes producidas por Grete Stern en Berlín y Buenos Aires contribuyeron al proceso de modernización y autonomía de la fotografía con respecto al resto de las disciplinas artísticas. Tanto sus diseños publicitarios elaborados en Berlín, como los montajes y fotografías urbanas de Buenos Aires funcionaban de acuerdo a los principios de una sintaxis eminentemente visual que ponderaba las representaciones técnicas, minuciosas y neutrales de objetos reales, pero sustrayendo o tergiversando la información provista por los contextos familiares y entrañables de las cosas y así lograr generar un efecto de extrañeza sobre ellas, distanciándolas para mostrarlas y entenderlas de un modo distinto al habitual. Frente a otras perspectivas que conciben la trayectoria de Stern en Berlín durante los veinte como un mero efecto del tipo social establecido de la *neue Frau*, esta investigación ha demostrado que, mediante la operación de enrarecimiento llevada a cabo sobre los productos promocionados en su estudio, la fotógrafa interpeló críticamente muchas de las pautas de consumo y formas tradicionales de representación de lo femenino en la sociedad de consumo de la República de Weimar, recuperando determinados aspectos de los debates intelectuales más significativos del período acerca del problema de la relación entre el arte y la técnica. El mismo efecto de extrañeza de su mirada se posó sobre el espacio y las formas de una ciudad que, luego del exilio de Alemania, se vio obligada a adoptar como propia. A través del doble movimiento empático de acercamiento y distancia, reconocimiento y extrañamiento, la artista extranjera enrareció la célebre mirada nativa de su marido y colega Horacio Coppola sobre Buenos Aires y logró generar, en la interacción con un grupo de jóvenes artistas plásticos, arquitectos y urbanistas, una mirada propia sobre esa ciudad y sus principales rasgos culturales. De esa manera, la trayectoria de Stern sirvió para demostrar que un episodio significativo del proceso de modernización de la cultura visual en Argentina no se produjo únicamente en los espacios intersticiales de ciudades como Berlín y Buenos Aires, sino, también, en los entre lugares disciplinares de la fotografía, la arquitectura, el urbanismo y el incipiente campo del diseño.

Y es precisamente el carácter auto objetivante de la empatía lo que permitió explicar las razones por las cuales la sintaxis visual devino en un lenguaje común a todas esas técnicas y discursos proyectuales en las décadas centrales del siglo XX. En el marco de esa estructura, se ha explicado que lo abstracto y lo concreto no eran polos que se excluían mutuamente, sino que, por el contrario, como el efecto de una

interacción dialéctica, la sensación de distancia y la abstracción en el espectador surgen precisamente a causa de una ponderación de las facetas concretas y específicas del objeto que demandaban un tipo de percepción visual activa, dinámica e incluso háptica de las formas en el espacio.

Los límites de esa tensión fundamental del modelo de percepción empático fueron sometidos a una exploración radical en el contexto del proceso de modernización del diseño protagonizado por Tomás Maldonado. Con el objetivo de transformar esa disciplina en un discurso científico y racional, libre del carácter ilusorio y subjetivo de la empatía y los resabios estéticos que la vinculaban a la arquitectura y el resto de las artes aplicadas, él introdujo en el currículo de la HfG diversas metodologías emparentadas con las matemáticas y las ciencias experimentales. Pero frente a otras perspectivas historiográficas que han concebido ese proceso de reformas como el punto clave de la evolución lineal de un modelo disciplinar estable que va desde la intuición artística hacia la metodología científica, el análisis de las distintas etapas de la formación preliminar de la HfG desarrollado en el tercer capítulo de esta investigación, demostró que ese proceso condujo a una supresión de determinadas herramientas pedagógicas que no era compatible con las expectativas originales de Maldonado y el resto de los docentes nucleados en torno suyo. Desde esa perspectiva, se ilustró la reintroducción de una muy diversa serie de técnicas orientadas al entrenamiento de una percepción visual dinámica, activa e incluso háptica de los estudiantes que recuperaba la tensión entre lo abstracto y lo concreto característica de una sintaxis visual común de todas las disciplinas proyectuales. Ese repertorio de ejercicios para educar la vista, fundado en la metodología no representativa del arte concreto, había sido pergeñado por Maldonado con anterioridad no sólo en los entre espacios geográficos de Ulm y Buenos Aires, sino, también, en la interacción disciplinar con los viejos maestros del Bauhaus que habían sido invitados a enseñar en Ulm.

Mucho menos como el resultado de una línea o programa curricular coherentes, la presente investigación ha concebido y analizado la formación preliminar de la HfG y los consecuentes debates que en torno a ella se libraron como el resultado del ensayo y la exploración de distintas soluciones, que a menudo se desechaban rápidamente en la circular búsqueda de resultados nuevos y superadores. En el seno de esa indagación en espiral, la HfG se ha perfilado como una instancia donde no sólo volvían a intersectarse los trayectos de determinados personajes clave de la historia del Bauhaus que se habían separado treinta años atrás, sino, también los de una figura

como Maldonado, que a pesar de no haber participado directamente de ese legendario pasado común, intervino decisivamente en la disputa historiográfica por su significado. Y fue, una vez más, la perspectiva analítica de la empatía la que permitió interpretar el especial vínculo de identificación enrarecida que él había logrado establecer con esa experiencia durante su formación en Buenos Aires, a través del contacto con testimonios diferidos y materiales indirectos que al respecto habían proporcionado distintos artistas emigrados como Grete Stern. En el seno de ese vínculo ambivalente de distancia y reconocimiento se perfila la gran capacidad que Maldonado tuvo no sólo de apropiarse de determinados aspectos del patrimonio de una de las experiencias de vanguardia europea más paradigmáticas del siglo XX, sino, además, de formular su propia contribución latinoamericana en el epicentro de los debates historiográficos librados al respecto.

Allí, en las mismas latitudes donde casi una centuria antes la figura de la empatía y la experiencia de la visión se habían configurado como un paradigma de la percepción, culmina el análisis de al menos una de las derivas significativas del proceso histórico de modernización global del urbanismo, la fotografía y el diseño, cuyo carácter eminentemente circular se ha procurado restablecer en esta investigación.

Bibliografía

Bibliotecas y archivos consultados

Archivo Grete Stern: Galería Jorge Mara – La Ruche, Buenos Aires

Archivo Werner Hegemann: Colección de Arquitectura de la Berlinische Galerie, Berlín

Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung, Berlín

Biblioteca de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Técnica de Berlín

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario

Biblioteca Estatal de Berlín

Biblioteca Museo de Arte Moderno en Buenos Aires

Biblioteca Museo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe

Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires

Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires

HfG-Archiv, Ulm

Instituto Iberoamericano de Berlín

Revistas y publicaciones periódicas

Arturo (Buenos Aires)

Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción (Buenos Aires)

Block (Buenos Aires)

Edificación. Órgano de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (México)

Idilio (Buenos Aires)

Form (Frankfurt am Main)

Nuestra Arquitectura (Buenos Aires)

Nueva visión. Revista de cultura visual (Buenos Aires)

Revista de Arquitectura (Buenos Aires)

Ulm (Ulm)

Fuentes primarias

- Albers, Josef. *Interaction of color*, Yale University Press, New Heaven and London, 1963.
- Barr, Alfred. *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" en *Gesammelte Schriften* Band I, Werkausgabe Band 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, pp. 431-469.
- . "Pequeña historia de la fotografía" en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Bill, Max. "Eine Stellungnahme zu Hans Maria Winglers Bauhausbuch" en *Form*, n°22, 1963, pp. 48-51.
- Brecht, Bertolt. *Kriegsfiabel*, Eulenspiegel, Berlin, 1983 [1955].
- . "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst [efectos de extrañamiento en el teatro chino]" en Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Tomo 22.1, Schriften 2, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1993, pp. 200-210.
- Comisión Estética Edilicia. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*, Talleres Peuser, Buenos Aires, 1925.
- Coppola, Horacio. *Buenos Aires: visión fotográfica*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- . *Buenos Aires; Campo Grafico* 5, n.º 3 (1937).
- . *Esculturas de O Aleijadinho*. Buenos Aires: Ediciones de la Llanura, 1955.
- . *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la llanura, 1994.
- El Lissitzky y Hans Arp (comp.), *Die Kunstismen, Les Ismes de l'art, The isms of Art*, Eugen Rentsch Verlag, Zürich, 1925.
- María Della Paolera, Carlos, Adolfo P. Farengo, Ángel Guido, *Plan Regulador y de Extensión de Rosario*, Municipalidad de Rosario, Rosario, 1935.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche" en *Imago* n° 5-6, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien-Leipzig-Zürich, 1919, Jahrgang 5, pp. 297-324.
- Guido, Ángel. *Monumento a la bandera. Gran parque nacional de la bandera*, Club de Leones, Rosario, 1957.
- . *Reargentización edilicia por el urbanismo*, Amigos de la ciudad, Buenos Aires, 1939.
- . *La machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, 1930.
- . *Catedrales y rascacielos*, CLES, Buenos Aires, 1936.
- . *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.
- . *La arquitectura hispanoicaica a través de Wölfflin*, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.
- Hegemann, Werner. *Der Städtebau nach den Ergebnissen der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin nebst einem Anhang: Die internationale Städtebau-Ausstellung in Düsseldorf*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1911.

- . *Amerikanische Architektur & Städtebau. Ein Überblick über den heutigen Stand der amerikanischen Baukunst in ihrer Beziehung zum Städtebau*, Wasmuth, Berlin, 1925/26.
- . *Das steinerne Berlin. 1930, Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*, Gustav Kiepenhauer, 1930.
- . “La vivienda barata en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo”, (conferencia dictada el 2 de octubre de 1931), *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, tomo XVII, Buenos Aires, 1932, pp. 277 a 289.
- . “Mar del Plata. El balneario y el urbanismo moderno”, Ed. Comisión pro Mar del Plata, Buenos Aires, 1931.
- . “Problemas urbanos de Rosario”, Ed. Ángel González Theyler, Rosario, 1931.
- “Als Städtebauer in Südamerika I” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 3, 1932, pp. 141–48.
- . “Gemeinnützige Kleinwohnungsbauten in Buenos Aires” y “Als Städtebauer in Südamerika II” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 4, 1932, pp. 185–96.
- . “Als Städtebauer in Südamerika III: Der Sieg der Randsiedlung über die Mietskasernen” *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 5, 1932, pp. 247–51.
- . “Schinkelscher Geist in Südamerika” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 16, n° 7, 1932, pp. 333–41.
- . “Südamerikanische Verkehrsnote” en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 17, n° 2, 1933, pp. 89–94.
- . “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika. Wohnt man besser in Buenos Aires als in Berlin?” en *Berliner Tageblatt*, 02.08.1932.
- . “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika” en *Berliner Tageblatt*, 5 de Julio, 1932.
- . “Ein deutscher Städtebauer in Südamerika, III: Argentinien am Scheideweg: Paris oder Berlin?” en *Berliner Tageblatt*, 8 de Agosto, 1932.
- Hegemann, Werner y Elbert Peets. *The American Vitruvius: An architect's Handbook of Civic Art*, Ed. The Architectural Book Publishing Co., New York, 1922.
- Itten, Johannes. *Kunst der Farbe.*, Otto Maier Ravensburg, Ostfildern, 1961.
- . *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1963.
- Kálnay, Jorge. “Zoning y reglamento funcional” en *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo II, Buenos Aires, 1937.
- Kepes, Gyorgy (comp). *Education of Vision*, Georg Braziller Ed., Nueva York, 1965.
- Klappenbach, Horacio Raúl. *Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires 1956.
- Kracauer, Sigfried. “Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser” en *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1963, pp. 311–317.
- Maldonado, Tomás. *Escritos preulmianos*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1997.
- . *Max Bill*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.
- . *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Einaudi, Turín, 1970.

- Meyer, Hannes. "Bauhaus Dessau 1927–1930. Experiencias sobre la enseñanza politécnica" en *Edificación. Órgano de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura*, n.º 34, julio–septiembre, 1940, México, pp. 13–28.
- Moholy-Nagy, László. *Malerei, Photographie, Film*, Bauhausbücher n.º 8, Albert Langen Verlag, München, 1927 [ed. orig. 1925].
- Le Corbusier. "Plan director para Buenos Aires". *La Arquitectura de Hoy*, n.º 4, 1947, pp. 4–53. *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo III, Buenos Aires, 1938.
- Peterhans, Walter. "Fotografie Peterhans" en *Gebrauchsgrafik* 8, no. 6, 1928, p. 79.
- Renger-Patzsch, Albert. "Ziele" en *Das Deutsche Lichtbild*, 1927.
- Schlacher, Traugott. "Fotostudien/Camera Studies: ringl + pit (Ellen Auerbach, Grete Stern)" en *Gebrauchsgrafik* 8, no. 2, 1931.
- Schmarsow, August. "Das Wesen der architektonischen Schöpfung" discurso catedrático inaugural en la universidad de Leipzig pronunciado el 8 de noviembre de 1893, s/p. Web: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm>
- . "Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde" en *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, tomo 48, Leipzig, 1895.
- Schnaidt, Claude. *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften*, Ed. Arthur Niggli, Teufen, 1965.
- Sitte, Camillo. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Ed. Carl Graeser, Viena, 1889.
- Sitte, Camillo y Theodor Goecke. *Der Städtebau; Monatsschrift für die Künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*, "An unsere Leser", 1er año, Ed. Ernst Wasmuth, Berlin, 1904.
- Stern, Grete. *Arquitectura de Buenos Aires: Los Patios*, Ed. Arte, Buenos Aires, 1967.
- Tucholsky, Kurt. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky mit vielen Fotografen. Montiert von John Hartfield*, Ed. Rowohlt, Berlin, 2016.
- Von Rentzell, Ilse. *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, Ed. López, Buenos Aires, 1935.
- Williams, Amancio, "Casa habitación en Mar del Plata" en *La arquitectura de hoy*, n.º 2, Buenos Aires, febrero de 1947, pp. 75–89.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper, München, 1921 [ed. orig. 1908].
- Wölfflin, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Universitäts-Buchdruckerei, München, 1886.

Literatura secundaria

- Adagio, Noemí. "Una historia de ilusiones y prestaciones. Perspectivas encontradas en la prensa en torno al Concurso para el Monumento a la Bandera (1927–1928)" en *Primeras Jornadas de Estudio sobre Rosario y su región. Viejos problemas. Nuevas perspectivas*, Rosario, 2003.
- Alba, Carlos, Marianne Braig, Stefan Rinke y Guillermo Zermeño. *Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización*, Ed. Tranvía, Berlín, 2013.

- Aliata, Fernando. "Casa chorizo", en J. F. Liernur y F. Aliata, Diccionario de Arquitectura en la Argentina, Agea, Buenos Aires, 2004, tomo C/D, pp. 29-32.
- Ballent, Anahí. Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2005.
- Ballent Anahí y Jorge Francisco Liernur (Comp.), La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna. FCE, Buenos Aires, 2014.
- Bajac, Quentin. "The Age of Distraction: Photography and Film" en Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hambourg (comps.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf>.
- Banham, Reyner. Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, London, 1960.
- Beck, John y Ryan Bishop, Technocrats of the Imagination., Art, Technology, and the Military-Industrial Avant-Garde, Duke, London, 2000.
- Ben Plotkin, Mariano. "Tell Me Your Dreams: Psychoanalysis and Popular Culture in Buenos Aires, 1930-1950" en *The Americas*, vol. 55, n° 4, Cambridge University Press, Abril 1999.
- Benito, Felicidad París. "Werner Hegemann en Mar del Plata" en *Alemanes en la arquitectura rioplatense*, CEDODAL, Buenos Aires, 2005, pp. 151-154.
- Bermann, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Siglo XXI, Madrid, 1988 [1982].
- Bernard, Sophie. "Chronologie" en Grete Stern, Berlin-Buenos Aires, Emmanuel Guigon y Sophie Bernard (comp.), *Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie*, Besançon, 2008, pp. 160-163.
- Bertúa, Paula. La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista *Idilio* (1948-1951), Ed. Biblos, Buenos, Aires, 2012.
- Bill, Max. "Bauhaus-Chronik" en *Deutsche Universitätszeitung*, 23/24, 1952. Pp. 14-15.
- Bohl, Charles C. y Jean-François Lejeune (comp.), *Sitte, Hegemann and the Metropolis: Modern Civic Art and International Exchanges*, Routledge, 2009.
- Borchardt Hume, Achim. *Albers and Moholy-Nagy: from the Bauhaus to the New World*, Tate, Londres, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994 (ed. orig. 1928).
- . "Buenos Aires" en *Inquisiciones*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994 (ed. orig. 1925).
- . Evaristo Carriego, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1930.
- Brewster, Ben. "From Shklovsky to Brecht: A Reply" en *Screen*, vol. 15, n° 2, verano de 1974, pp., pp. 82-102.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006 [ed. orig. 2004]
- Büttner, Frank. "Das Paradigma 'Einführung' bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung", en Christian Drude (comp.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik, 1780-1980*, Deutscher Kunstverlag, München, 2003, pp. 82-93.
- Calibi, Dontella. "Werner Hegemann, o dell'amiguità borghese dell'urbanistica" en *Casabella* n° 428, Septiembre de 1977, Año XLI;

- . “Werner Hegeman: Der gerettete Christus” en *Casabella* n° 437, Junio de 1978, Año XLII.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1996 [ed. orig. 1989].
- Collins George R. y Christiane Crasemann Collins. *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*, Dover, New York, 1986.
- Conrad, Sebastian. *What is Global History?*, Princeton University Press, Princeton, 2016.
- Costa, María Eugenia. “La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935–1950)”. *Caiana*, n.º 12, 2018, pp. 156–172.
- Crary, Jonathan. *The techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Cambridge, 1990.
- . *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.
- Crasemann Collins, Christiane. *Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism*, W.W. Norton & Co., New York, 2005.
- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias de arte concreto–invención, Argentina y Chile, 1940–1970*, Ed. UNQ, Buenos Aires, 2011.
- . “Las teorías del Buen Diseño en Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia”, *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, N° 74, Buenos Aires, fadu-uba, diciembre de 1996.
- . “Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre diseño industrial en la Argentina” en *Block*, N° 1, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, agosto de 1997.
- Curtis, Roben y Gertrud Koch (comps.), *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.
- D’Amelio, Raúl. “Avatares de un monumento” en *VV. AA. Ciudad de Rosario*, Ed. Municipal de Rosario, 2010.
- Deambrosis, Federico. *nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 2011.
- Del Olmo, Carolina et al. *Sueños*. Grete Stern, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2015.
- Devalle, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*, Paidós, Buenos Aires, 2009;
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bertolo, A. Machado, Madrid, 2018.
- Domer, Dennis. “Walter Peterhans and Visual Training at Illinois Institute of Technology.” *The Structurist*, on *Structure and Color in Space*, no. 31/32, pp. 44–51.
- . “Walter Peterhans and the Legacy of Visual Training” en *Reflections. The Journal of the School of Architecture University of Illinois at Urban–Champaign. Teaching in architecture*, no. 5, 1987, pp. 18–27.
- . “Walter Peterhans and Visual Training at Illinois Institute of Technology.” *The Structurist*, on *Structure and Color in Space*, no. 31/32, pp. 44–51.
- Duberman, Martin. *Black Mountain. An Exploration in Community*, Wildwood House, Londres, 1972.

- Eskildsen, Ute. "Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–1933" en *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Wekbundausstellung "Film und Foto" 1929*, Ed. Gerd Hatje, Stuttgart, 1979, pp. 8–25.
- . "A chance to participate: A transitional time for women photographers" en *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Marsha Meskimmon y Shearer West (comp.), Scholar Press, Brookfield, 1995, pp. 62–76.
- Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, La Azotea, Buenos Aires, 1995.
- Fedele, Javier. *El río en la ciudad del plan*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2011.
- Fernández, Horacio. "Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern". En *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936–1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2017.
- Fernández Campos, Ángel Luis. *Atlas propedéutico. El curso básico de la Hochschule für Gestaltung Ulm*, Tesis doctoral (inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2018.
- Fernández Campos, Ángel Luis y María Dolores Sánchez Moya. "Tono vs. Código. El color en el curso básico de la Hochschule für Gestaltung Ulm" en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 26, n.º 41, Valencia, 2021, pp. 178–189.
- Fernández Campos, Ángel Luis, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya, "De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm" en *Rita. Revista de textos académicos*, n.º 4, octubre, 2015, pp. 110–117.
- Ferreira Martins, Carlos. "Bajo aquella luz nació arquitectura. Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña". *Block*, n.º 2, mayo 1998, pp. 76–87.
- . *Razón, ciudad y naturaleza. La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1992.
- Finnan, Carmel. "Images and Image-Making: Modernity and the Female Photographer" en *Berlin–Wien–Prag. Modernity, Minorities and Migration in the Inter–War Period*, Suanne Marten–Finnis y Mathias Uecker (comp.), Ed. Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a/M, New York, Oxford, Wien, 2001, pp. 107–124.
- Flick, Caroline. *Werner Hegemann (1881–1936). Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA*, K.G. Saur, München, 2005.
- Flierl, Thomas y Philipp Oswalt (comp.) *Hans Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Spector Books, Leipzig, 2018.
- Foster, David William. "Dreaming in Feminine: Grete Stern's Photomontages and the Parody of Psychoanalysis". *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n.º 10, 2003, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/foster.htm>
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche". *Imago* 5, n.º 5–6, 1919, pp. 297–324.
- García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, pp. 158–185, feb. 2016. ISSN 2172–9506. Disponible en: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718>.

- García, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- . “La ilusión concreta: un recorrido a través de nueva visión. Revista de Cultura Visual, 1951–1957” en *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878–1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Buenos Aires, 2002.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time, Architecture*, Harvard University Press, 1941.
- . *Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York, 1948.
- Gleiter Jörg y Friedrich Thomas (comp.). *Einleitung en Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, LiT, Berlin, 2007.
- González, Valeria. *Light of modernity in Buenos Aires*, Alexander Gallery, Nueva York, 2012.
- Gorelik, Adrián. “Nostalgia y Plan: el Estado como vanguardia” en *Correspondencias. Arquitectura, ciudad, cultura*, Nobuko, Buenos Aires, 2011, pp. 93–133.
- . “Ciudad” en Carlos Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 12–21.
- . “Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires” en Horacio Coppola, *Fotografía*, Fundación Telefónica, Madrid, 2008.
- . “Werner Hegemann” voz en *Diccionario del Diccionario de Arquitectura en la Argentina en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comps)*, Clarín, Tomo e/h, Buenos Aires, 2004.
- . “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola” en *Punto de Vista*, n.º 53, noviembre 1995.
- . *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887–1936*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.
- . “Historia de la ciudad e historia intelectual” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n.º 3, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999, pp. 213–223.
- . “La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925–1936” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, núm. 9, 1er semestre de 1994, pp. 41–73.
- . “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola” en *Punto de Vista*, n.º 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.
- Gradowczyk, Mario. (comp.) *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, Eduntref, Buenos Aires, 2008.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*, Beacon Press, 1961.
- Heitmann, Claudia. *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1968 – Etappen und Institutionen –*, tesis doctoral, Universität der Künste, 2001, <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/year/2003/docId/1>
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, 1984.
- Herz y Bruns, Hof-Atelier Elvira 1887–1928. *Ästheteten, Emanzen, Aristokraten*, Cat. Exp. Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum, München, 1985.

- Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson. *Modern Architecture: International Exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1932.
- Huyssen, Andreas. "Mass culture as a woman: Modernism's Other" en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, University of Indiana Press, Bloomington, 1986, pp. 44-62.
- Kentgens-Craig, Margret. *Bauhaus-Architektur: Die Rezeption In Amerika, 1919-1936*, Bauhaus Dessau Stiftung, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt, 1993.
- Koss, Juliet. *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2010.
- Krampen Martin y Günther Hörmann. *Die Hochschule für Gestaltung / The Ulm School of Design: Anfänge eines Projektes der unnachgiebigen Moderne / Beginnings of a Project of Unyielding Modernity*, Ernst & Sohn, Berlin, 2003.
- Krochmalny, Syd y Marina Mariasch, comps. *Los sueños. Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- Lauría, Adriana. *Arte concreto en Argentina*, Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires, 2003.
- Lavin, Maud. "Ringl + Pit: The Representation of Women in German Advertising, 1929-1933" en *The Print collector's Newsletter*, Vol. 16, n° 3, Ed. Art in Print Review, Jul-Ago de 1985, pp. 89-93.
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions Altamira, París, 1998.
- Lucena, Daniela. *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Biblos, Buenos Aires, 2015.
- Lettau, Reinhard. (comp.), *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik*, Neuwied, 1967.
- Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit: 1924-1932; Studien zur Literatur des "weissen Sozialismus"*, J.B. Metzger, Stuttgart, 1970.
- Liernur, Jorge Francisco y Pablo Pschepiurca. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.
- Liernur, Jorge Francisco. "Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay" en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas 'Mario Buschiazzo'* n° 25, Buenos Aires, 1988.
- Ludwig Andreas y GernotScaulinski. *Metropole Berlin. Traum und Realität 1920-2020*, Berliner Landeszentrale für politische Bildung, Berlin, 2020.
- Mallgrave, Francis y Eleftherios Ikononou. *Empathy, Form, and Space. Problems in german aesthetics*, Getty center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1994.
- Manieri-Elia, Mario. "Por una ciudad 'imperial'. D. H. Burnham y el movimiento City Beautiful" en *Girgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Ella y Manfredo Tafuri, La ciudad americana. De la guerra civil al New Deal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Marcoci, Roxana y Sarah Hermanson Meister. *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola. Traducido por Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015.
- Márquez Miranda, Fernando. *Huacos. Cultura chancay*, Ediciones de la Llanura. Cuadernos de Arte Americano, Buenos Aires, 1943.

- Marechal, Leopoldo. *Historia de la calle Corrientes*, Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1937.
- Marx, Karl. "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto" en *El capital: el proceso de producción del capital*, Tomo I, Siglo XXI, Buenos Aires, 2010.
- Medina-Warmburg, Joaquín (comp). *Walter Gropius Proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1943*, Reverté, 2018.
- . "Hausanbau. Wachstum als moderne Wohnutopie" en *Arch+*, 2010, no. 198/199, pp. 122-127.
- . "8,66 - Buenos Aires como sistema arquitectónico" en Juan Calatrava, Carmen Díez Medina, Salvador Guerrero (eds.), *Otra historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*, Lampreave Editores, Madrid 2015, pp. 410-423.
- Mitchell, Stanley. "From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism" en *Screen*, vol. 15, n° 2, verano de 1974, pp. 74-81.
- Monzó, Joseph Vicent. *Sueños. Grete Stern*, Institut d'Art Modern, Valencia, 1995.
- Moyn, Samuel, Andrew Sartori, *Global Intellectual History*, Columbia University Press, New York, 2005.
- Müller, Helmut. "Der 'dritte Weg' als deutsche Gesellschaftsidee" en *Aus Politik und Zeitgeschichte*, n° 27, 1984, pp. 27-38.
- Müller-Tamm, Jutta. *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Rombach, Freiburg im Breisgau, 2005.
- Nerdinger, Winfried. "Kunst und Technik, eine neue Einheit" en *Das Bauhaus. Werkstatt der Moderne*, C.H. Beck, München, 2018.
- Neumann, Eckhard. (comp), *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse*, DuMont, Köln 1985.
- . "Literaturbericht. Hans M. Wingler: Das Bauhaus" en *Das Kunstwerk*, Año 16, Nr. 10, Stuttgart, 1963.
- Niedermaier, Alejandra. "Significación de la serie Sueños de Grete Stern en la memoria colectiva". En *Memoria del 7.º Congreso de Historia de la Fotografía, 1839-1960: las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*, Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación, Buenos Aires 2003.
- Novick, Alicia. *Foreign Hires: French Experts and the Urbanism of Buenos Aires, 1907-1932*, en Joe Nasr y Mercedes Volait (orgs.), *Urbanism: Imported or exported?*, Chichester, Wiley-Academy, West Sussex, 2003, pp. 265-289.
- Oechslin, Werner. "Between America and Germany. Werner Hegemann's Approach to Urban Planning" en *Berlin New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 19870 to the Present*. Edited by Josef Paul Kleihues and Christina Rathgeber, Rizzoli Ed., New York, 1993, pp. 280-295.
- Olivier, Luon. "'Photo-Inflation': Image Profusion in German Photography, 1925-1945" en *History of Photography*, Vol. 32, n° 3, otoño, 2008, pp. 219-234.
- Otayek, Michel. *Photography, Mobility and Collaboration: Kati Horna in Mexico and Grete Stern in Argentina*, Tesis doctoral (inérita), New York University, 2019.
- Pacioli, Luca. *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946.

- Pérez Barreiro, Gabriel. (Ed.) *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* catálogo de exposición, Blanton Museum of Art-Fundación Cisneros, Austin, 2007.
- Peterhans, Walter. *Walter Peterhans. Elementarunterricht und photographische Arbeiten*, Catálogo, Bauhaus-Archiv, Darmstadt, 1967.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Museum of Modern Art, New York, 1949.
- Piccoli, Lucio. “Ángel Guido y la Einfühlungstheorie: nuevas claves para reflexionar en torno al pensamiento territorial a partir del problema de la percepción de la forma y el espacio” en Alicia Megías (comp.), *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales, 1850–1950*, UNR Editora, Rosario, 2017, S. 59–85.
- . “Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido” en *Cuadernos de Historia del Arte*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 2017.
- . “Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido” en *Separata*, n°23, año XVI, Rosario, Diciembre, 2018, pp. 77–111.
- Porfyriou, Heleni, “Camillo Sitte: optically constructed space and artsitic city building” en Kirsten Wagner y Jasper Cepl (comps.), *Images of the body in Architecture. Anthropology and built space*, Tübingen/Berlin, Ed. Ernst Wasmuth, 2014, pp. 166–188.
- Pozzi-Harris, Ana Jorgelina. “Marginal Disruptions: Concrete and Madi Art in Argentina, 1940–1955.” Tesis doctoral, UT Austin, 2007.
- Príamo, Luis. *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina* Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- . “Anatole”. En Saderman. *Secretos del jardín, Vasari*, Buenos Aires, 2009.
- Gabriele Reiterer. *Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*, Ed. Anton Pustet, 2003.
- Rigotti, Ana María. “Le Corbusier’s Plan for Buenos Aires. Useful Explanations on the Birth of the Cities”, *Journal of Architecture and Urbanism* 40, 2016, pp. 121–130.
- . *Las invenciones del urbanismo en Argentina 1900–1960: inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*, UNR Editora, Rosario, 2014.
- . “La escuela de Rosario como foco de innovación del urbanismo (1929–1930)” en Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. *90 años, FAPyD*, Rosario, 2013, pp. 59–75.
- . “Monumento a la Bandera en Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina” en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad: Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910–1980)*. Historia, estética y teorías de la arquitectura, UTDT, Buenos Aires 2011.
- . “Werner Hegemann en Rosario. Una visita perdurable” en Gabriela Mardones Miranda (comp.), *Aportes del urbanismo alemán a la planificación de las ciudades latinoamericanas (1896–1940)*, Universidad Austral de Chile ediciones Valdivia, 2022.
- . *Un faro cosmopolita. El Plan Noel 1922/1925*, Asociación de Amigos del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 2019.

- Ringer, Fritz. *El ocaso de los mandarines alemanes. La comunidad académica alemana, 1890–1933*, Ed. Pomares–Corredor, Barcelona, 1995 [ed. orig. 1968].
- Rinker, Dagmar. Marcela Quijano, Brigitte Reinhardt, (comp.), *ulmer Modelle – modelle nach ulm. Hochschule für Gestaltung 1953–1968*, Ed. Hattje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003.
- Roberts, Jodi. “Horacio Coppola and Grete Stern: Defining the Modern in Argentine Photography, 1930–1956”, tesis doctoral (inédita), New York University, 2015.
- . “Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935–1943”. En *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2015.
- Rossi, Attilio. *Cómo se imprime un libro*, Imprenta López, Buenos Aires, 1942.
- Rossi, Attilio et al. *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936–1950*. Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Imprenta López. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2017.
- Rotzler, Willy. Johannes Itten. *Werke und Schriften*, Willy Rotzler (ed.), Ed. Orell Füssli, Zürich.
- Saer, Juan José. *La grande*, Seix Barral, 2009 [ed. orig. 2005], Buenos Aires.
- Sánchez Moya, María Dolores. “Helene Nonné-Schmidt y el legado Bauhaus en Ulm” en Laura Martínez de Guereñu y Carolina B. García-Estévez (comps), *Bauhaus ind and out. Perspectivas desde España*, Ahau, Madrid, 2019, pp. 104–115.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Schöttker, Detlev. “Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde” en *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress 1992*, Tomo II, Klaus Garber y Ludger Rehm (comp), Fink, München, 1999, pp. 745–773.
- Schwarz, Roberto. “Las ideas fuera de lugar”. En *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 45–60.
- Schwarzer, Michael. “The emergence of the architectural space: August Schmarsow’s Theory of ‘Raumgestaltung’” en: *Assemblage*, n° 15, Agosto 1991, MIT PRESS.
- Sibbald, K. M. “Through a Glass Darkly: Techniques of Feminist Irony in Grete Stern’s ‘Sueños’”. *Hispanic Journal* 26, n.º 1/2, 2005, pp. 243–258.
- Spitz, René. *HfG Ulm. Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung 1953–1968*, Stuttgart/London 2002. Versión digital disponible en: <https://renespitz.de/>
- . “Design Is Not a Science: Otl Aicher’s Constitutional Putsch at the HfG Ulm and His Credo for the Social Responsibility of Designers” en *DesignIssues*, Volume 31, Number 1, Winter 2015, Massachusetts Institute of Technology, pp. 7–17.
- Stetler, Pepper. *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015.
- Sudhalter, Adrian. “Self-reflectivity of Photomontage: Writing on and Exhibiting the Medium, 1920–1931”. En *Photomontage between the Wars (1918–1939)*, Fundación Juan March, Madrid, 2012.
- Tafuri, Manfredo. *La esfera y el laberinto*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984 [1971].
- Tartarini, Jorge. “Apuntes sobre la visita de Werner Hegemann, 1931” en *DANA. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n° 37/38, Buenos Aires, 1995, pp. 54–63.

- . “El Plan Bouvard para Buenos Aires (1907–1911). Algunos antecedentes” en *Anales del Instituto de Arte Americano*, núm. 27–28, Buenos Aires, FADU-UBA, 1992.
- Thönnissen, Karin. Johannes Itten. *Leben in Form und Farbe*, Ed. Weimarer Verlagsgesellschaft, Weimar, 2016.
- Tubbesing, Markus. *Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910 Die Entstehung einer modernen Disziplin Städtebau*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin, 2018.
- Uecker, Matthias. “The Face of the Weimar Republic Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany”, *Monatshefte*, vol. 99, n.º 4, invierno, 2007, pp. 469–484.
- Uslenghi, Alejandra. “A Migrant Modernism. Grete Stern’s Photomontages”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, n.º 2, 2015, pp. 173–125. DOI: 10.1080/13569325.2015.1040747.
- Valdivieso, Mercedes. “La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad: el estudio fotográfico ringl+pit (1929–1933)” en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Vol. I, Universitat de les Illes Balears, 2008.
- Vezzetti, Hugo. “El psicoanálisis y los sueños en Idilio”. En *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie Completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948–1951)*, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2003.
- Von Osten, Marion y Grant Weston (ed.). *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2019.
- Von Seckendorff, Eva. *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949–1953) und Ära Max Bill (1953–1957)*, Jonas Verlag, Marburg, 1989.
- Von Rentzell, Ilse. *Maravillas de nuestras plantas indígenas*, López, Buenos Aires, 1935.
- Wachsmann, Christianne. *Vom Bauhaus beflügelt. Menschen und Ideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm*, Ed. avedition, Stuttgart, 2018.
- Wachsmann Christiane y Marcela Quijano. *Bauhäusler in Ulm. Grundlehre and HfG 1953–1955*, Ulmer Museum/HfG-Archiv, Ulm, 1993.
- Wachsmann, Christiane, Sabine Hanslovsky, Friederike Kitschen y Thomas Vogel. “Fangen wir an, hier in Ulm” *Hochschule für Gestaltung – Die frühen Jahre*, catálogo de exposición, Ulmer Museum/HfG-Archiv, Ulm, 1996.
- Wagner, Kerstin. “Vom Leib zum Raum. Aspekt der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive” en *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, Themenheft: *Wolkenkuckucksheim*. *Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 9. Jg. Heft 1, zus. m. Cornelia Jöchner, Cottbus 2004. [versión online: http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm#_ednref58]
- Ward, Janet. *Weimar Surfaces, urban visual culture in 1920s Germany*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2001.
- Weber, Nicolas Fox y Jeannette Redensek, Josef Albers. *Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid, 2014.
- Wechsler, Diana B. “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Daia* 3, n.º 25, Buenos Aires, 2007, pp. 187–200.

- White, Geoffrey. "Worringer's Abstraction and Empathy: Remarks on its reception and on the rhetoric or its criticism" en *Invisible cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1995, pp. 13–40.
- Wick, Rainer K. *La pedagogía de la Bauhaus*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1993 [ed. orig. 1982].
- Wieczorek, Daniel. *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Ed. Pierre Mardaga, Bruselas, 1981.
- Wingler, Hans Maria. *Das Bauhaus 1919.1933*, Weimar, Dessau, Berlin, Ed. Bramsche, 1962.
- Williams, Amancio. "Casa habitación en Mar del Plata" en *La Arquitectura de Hoy*, n.º 2, febrero 1947, pp. 75–89.
- Witkovsky, Matthew S. *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Ed. Peter Demetz/National Gallery of Art, Washington, 2007.
- Yannis, Tsiomis (editor). *Le Corbusier: Rio de Janeiro, 1929–1936*, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1953.

Este libro narra una historia cultural sobre los principales rasgos de los procesos de profesionalización disciplinar y renovación de formas, contenidos y metodologías que el urbanismo, la fotografía y el diseño experimentaron tanto en Alemania como en Argentina, durante la primera mitad del siglo XX. Lucio Piccoli argumenta que la figura de la empatía y la experiencia de la visión contribuyeron, hacia fines del siglo XIX, a la fundación de un nuevo paradigma de la percepción, a través del cual es posible reinterpretar conjuntamente la circulación histórica de ideas modernistas durante el siglo XX.

Lucio Piccoli (Rosario, 1986) es docente e investigador en el departamento de historia del Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin. Se especializa en la historia cultural del modernismo y las vanguardias artísticas del período de entreguerras, así como en la planificación urbana y regional en América Latina durante la Guerra Fría.

ISBN 978-3-534-64200-7



www.herder.de