



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ INTERCAMBIOS SOBRE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO EN LA ARGENTINA DESARROLLISTA. EL CASO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Martín Carranza

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Carranza, M. (2013). Intercambios sobre la enseñanza del Diseño en la Argentina desarrollista. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata. *Anales del IAA*, 43 (2), 183-200. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/117/105>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

INTERCAMBIOS SOBRE LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO EN LA ARGENTINA DESARROLLISTA. EL CASO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA¹

INTERCHANGES ABOUT TEACHING DESIGN IN THE DEVELOPMENTAL ARGENTINA. SCHOOL OF FINE ART CASE AT THE NATIONAL UNIVERSITY IN LA PLATA

Martín Carranza *

Anales del IAA #43 - año 2013 - (183-199) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 8 de noviembre de 2013 - Aceptado: 31 de marzo de 2014.

■ ■ ■ A partir de la relación entre la Hochschule für Gestaltung de Ulm, Alemania (HfG Ulm) y América Latina nace la idea de recorrer la historia institucional de la enseñanza del Diseño en la Argentina a fin de poder interpelar la carrera homónima creada en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (ESBA-UNLP). El planteo del problema centra sus hipótesis en tres núcleos clave: 1) la relación con el modelo económico desarrollista impulsado por la presidencia del Dr. Arturo Frondizi (1958-1962), desde el que se ejecutó un plan sistemático para la industria local; 2) las acciones concretas de valiosos profesores poco reconocidos que dejaron su impronta en algunos centros de enseñanza del ámbito local, nacional e internacional, y 3) los debates en torno a la definición del "diseño" en sus diversas áreas, distinguiendo esta categoría respecto de la arquitectura. En definitiva, se busca articular una "microhistoria" muy específica, que entrelace problemáticas mayores en el campo del Diseño, en un intento por evitar que las distancias entre lo general y lo particular constituyan contrastes inviables.

PALABRAS CLAVE: Intercambios. Enseñanza. Diseño. Argentina. La Plata.

■ ■ ■ From the relationship between Hochschule für Gestaltung in Ulm, Germany (HfG Ulm) and Latin America came the idea to check the institutional history of teaching Design in Argentina, in order to analyze the homonymous career at the Superior School of Fine Art in La Plata's National University. The problem's explanation focuses its hypotheses on three key points: 1) The relationship with the developmental economic model of Dr. Arturo Frondizi's presidency (1958/62), which included a systematic plan in favour of local industry; 2) The concrete actions of valuable, anonymous professors that left their imprint on some local, national and international teaching centres; 3) The discussions about the meaning of the word "design" in its different areas, distinguishing it from Architecture. Finally, this work tries to articulate a very specific "micro-history" which interlinks major topics in the Design's field, trying to avoid that the distances between the individual and the general make unworkable contrasts.

KEY WORDS: Interchange. Education. Design. Argentine. La Plata.

* Instituto de Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata

Introducción

La historia del Diseño en Argentina –que ya superó los 50 años– estuvo marcada por un periodo transformador de orden cultural e ideológico, siendo fundamentales ambas esferas para poder comprender la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, en términos historiográficos resulta aún hoy ser un campo de estudio poco explorado. En tal sentido, este milenio nos viene sorprendiendo gratamente con nuevos y valiosos materiales que, de forma paulatina y con diferente signo, comienzan a atenuar dicha demanda con enfoques socioculturales desde múltiples perspectivas y campos disciplinares, tales como el diseño industrial y la comunicación visual, la sociología o la arquitectura. De algún modo estos aportes y avances sobre el problema en cuestión han sido un gran estímulo para el desarrollo de este trabajo.² Ahora bien, sobre las décadas del 60 y 70 existe una profusa bibliografía acerca de las políticas económicas adoptadas en los países periféricos del continente americano, apoyadas en la sustitución de las importaciones y el desarrollo de la industria. Esta situación no solo suscitó un cambio en las condiciones de exportación, sino que el Diseño estuvo inserto en este proyecto a través de una fluida conexión entre la HfG Ulm y América Latina (Fernández, 2002, pp. 39-74). En consecuencia, se consolidó el fuerte rol del Estado y, en lo particular, la acción directa de algunos profesores de Ulm que promovieron las escuelas de diseño en varios de estos países según las ideas “cepalinas”, encargadas de investigar los problemas del desarrollo (Fernández, 2006, pp. 3-19). Cabe señalar que permanentemente y desde su origen, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) interpeló al respecto tres ejes clave: “crecimiento y progreso técnico, pobreza e inequidad social, desarrollo sustentable y democracia y ciudadanía” (Hofman y Torres, 2008, p. 9). Siguiendo esta idea, merece destacarse un importante “abanderado” en esta empresa: Tomás Maldonado –aunque Gui Bonsiepe, uno de sus alumnos, representó ulteriormente mejor estos preceptos–, quien incidió y mucho en su etapa “pre” y “postulmiana” como puente cultural entre dos “mundos antagónicos”. Por último, poco se sabe de otros actores de valía que, como cuadros universitarios contemporáneos, también fueron “motores” en la modernización cultural de la enseñanza del Diseño en Argentina, haciendo contribuciones a los debates internos en la construcción de un campo todavía en estado embrionario. De algún modo, estos sujetos menos espectaculares son el hilo conductor de la “trama inorgánica” que intentamos construir.

Origen de la enseñanza del Diseño en Argentina

A efectos de sortear esquemáticas caracterizaciones sobre las políticas de Estado que permitieron los cruces que nos proponemos demostrar, en el caso específico de Argentina debe atribuírsele al controvertido gobierno peronista (1946-1955) la personificación del “Estado benefactor”, e influjo de un fuerte movimiento industrial en la producción nacional. No solo por la articulación “sociedad de masas, vanguardia y proyecto moderno”, sino como “fundamentos para la avanzada del diseño” (De Ponti, 2002, pp. 75-89), además de encauzar el inicio de una modernización cultural en los centros de enseñanza de arquitectura y urbanismo, con especial incidencia en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Subsiguientemente, otro gobierno argentino, conducido por el Dr. Arturo Frondizi (1958-1962), impulsó lo que se dio en llamar el “Desarrollismo” como “receta” económica en los países emergentes, en un intento

de profundizar el camino iniciado por el peronismo a través de la “sustitución de importaciones”, forzando un cambio de condiciones con respecto a las exportaciones.

Como hemos señalado, en la esfera universitaria este proceso tuvo su antesala en 1947, cuando se proyectó una Escuela de Arquitectura en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), junto con la Escuela Superior de Artes (ex Academia de Bellas Artes) que entonces contempló un Departamento de Artes Aplicadas. Para este proyecto se invitó al arquitecto César Jannello, quien –con suerte dispar– dio su impronta en el campo del Diseño. Egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1945, con su mujer, Colette Boccara, integró el estudio de Amancio Williams. Enrolado en el grupo de Arte Concreto, y muy próximo a Tomás Maldonado, ya asomó como un diseñador notable. También fue integrante de la célebre Organización de Arquitectura Moderna (oam), otro relevante grupo en la historia de la arquitectura y el diseño argentino entre 1940 y 1960, donde diseñó la silla W en 1943 junto a otro gran profesional, Gerardo Clusellas. También presidió la Sociedad de Arquitectos mendocina, y fue responsable de la Feria Internacional de 1954, en Mendoza. En 1956 fue docente de Plástica III y IV en La Plata, y en 1960 fue jefe de proyecto en la Exposición del Sesquicentenario. Junto a otros docentes de la FAU-UBA introdujo importantes variantes en la enseñanza de las plásticas, que pasaron a llamarse “Visión”. Finalmente, su actividad en la docencia y en la investigación alcanzó particular relevancia tras introducir en nuestro país la semiología en la enseñanza de la arquitectura como conocimiento necesario en el Diseño, trabajando muy cerca del polifacético Oscar Masotta (Vallejo, 2004, p. 28; Longoni y Fonseca, 2010, pp. 17-18).

Los primeros pasos de Jannello como docente no fueron una tarea fácil. Una vez creada la Escuela de Arquitectura cuyana, esta retrasó su inicio. Sin embargo, esto no fue un impedimento ya que “comenzó a dictar clases en la Escuela Superior de Artes Plásticas y en la Escuela de Cerámica [donde] desarrolló el concepto de Diseño vinculado a la producción de objetos utilitarios” (Devalle, 2009, p. 335) (Figs. 1 y 2).



Figura 1 (arriba): Arq. César Jannello, Buenos Aires, 1918 - Íd, 1985. Título de la entrada del post [Diseño Argentino: César Jannello. La reedición de un icono] Disponible en: <http://noticiasarquitecturablog.blogspot.com.ar/2011/09/disenio-argentino-cesar-jannello-la.html>.

Figura 2 (derecha): Silla W, 1944-1951. Título de la entrada del post [DISEÑO-ARGENTINO-Silla-Jannello-Milan_CLAIMA20130219_0155_14] Disponible en: http://blog.ediliciasuez.com.ar/disenio-argentino-en-brasil/disenio-argentino-silla-jannello-milan_claima20130219_0155_14.



No obstante, las “diferencias pedagógicas” con las concepciones más tradicionales motivaron el retorno de Jannello a Buenos Aires en 1955, y al poco tiempo fue convocado para integrar el nuevo Departamento de Visión en la FAU-UBA, siendo su legado una fuerte huella para las generaciones futuras.

Visión [...], educaba ante todo la capacidad perceptiva del alumno, ligada íntimamente a la posibilidad de representar, como un instrumento cognoscitivo capaz de prefigurar lo nuevo. Para ello, se utilizaron nuevas técnicas y procedimientos que establecían puentes precisos entre razón y creación. Los modelos de la New Bauhaus o de Ulm se ampliaban con aportes científicos, como los trabajos de Rudolf Arnheim, en particular *Art and Visual perception. A psychology of the creative Eye*, pilar de la psicología de la percepción. Las investigaciones morfológicas se ampliarían en los años sucesivos: profesores como César Jannello se dedicaron a la semiología de las formas, en la búsqueda de una objetivación de los principios de configuración arquitectónica y de su trascendencia retórica (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2004, p. 37).

Retomando a la UNCUYO, el “vacío” que dejó Jannello fue ocupado por otros actores que continuaron su derrotero, en especial mediante las “nuevas visiones” del pensamiento moderno. Nos referimos al pintor Abdulio Giudice –traductor de obras de N. Pevsner y G. Argan, además de admirador de Le Corbusier–, quien había conocido a Jannello en 1949, aunque tuvieron que pasar casi diez años para que se impulsara la creación de la primera carrera de Diseño del país. En 1958 se “creó el Departamento de Diseño y Decoración en la Facultad de Artes, en el que colaboraron el arquitecto Gerardo Andía y el pintor Julio Ochoa” (Blanco, 2005, p. 142). Es muy posible que esto motivara a Giudice para viajar a Ulm en 1959 “con el propósito de visitar a una becaria de la carrera –María Fraxedas–, [donde conoció] allí personalmente a Max Bill y Tomás Maldonado” (Devalle, 2009, p. 336). Los esfuerzos por buscar contactos y asesoramiento externos se debieron a la configuración de un plan de estudios. Este comprendió “un curso preparatorio de tres años (en reemplazo de los estudios secundarios correspondientes) y un curso superior de cinco años. Pero el Departamento creado “no pudo funcionar debido al desnivel de preparación del alumnado inscripto y a la carencia de profesores especializados” (Méndez Mosquera, 1969a, p. 35). Consecuentemente, el déficit inicial suscitó que dos años después, en 1961, se designara una nueva Comisión de Estudios a fin de reestructurar y formular nuevos planes para los establecimientos dependientes de la Escuela de Artes Plásticas, nombrando y encomendando para esta labor al arquitecto Samuel Sánchez de Bustamante, un miembro del grupo Austral. Su tarea como Director del Departamento de Diseño fue elaborar un proyecto de enseñanza consistente en un ciclo de cuatro años, más uno de especialización en Diseño Industrial. La única condición para el ingreso era la posesión de cualquiera de los títulos de enseñanza media exigidos en los establecimientos universitarios. Cumplidos los primeros cuatro años:

Los alumnos podían egresar con el título de “diseñador”, que los habilitaba como profesionales independientes para servir a las necesidades locales en los temas de amueblamiento, instalaciones comerciales, exposiciones, diseño semiartesanal de unidades de producción limitada, y diagramación gráfica. El ciclo siguiente, de un

año, comprendía estudios de diseño industrial orientados a servir a las posibilidades manufactureras locales (Méndez Mosquera, 1969a, p. 35).

Siguiendo la crónica de Méndez Mosquera, el perfil de enseñanza adoptado “surgió de un estudio previo sobre la capacidad de absorción profesional local en el campo del diseño, y del análisis de las necesidades específicas de este servicio, también en el ámbito local” (1969a, p. 35). Evidentemente, Sánchez de Bustamante interpeló el potencial real que tenía entonces la industria cuyana –básicamente era de alimentación o agropecuaria– deduciendo que su alcance de aplicación era limitado en la región salvo para el diseño de envases, embalajes, etiquetas y/o propaganda impresa. Propedéuticamente, este plan de estudios estuvo signado por una “política operativa” tendiendo a crear una conciencia en las instituciones oficiales y privadas, diseñándose algunos productos industriales, colaborando en la instalación de diversas exposiciones o diagramación de folletos para organismos públicos, comerciales e industriales. De forma paralela, si bien la carrera de Diseño en la UNCUYO comenzó “a funcionar recién en 1962” (Devalle, 2009, p. 36), con anterioridad tuvo una próspera recepción, al emerger de varios institutos de investigación, asociaciones corporativas y/o nuevas escuelas de diseño. Por ejemplo, cuando se escindió la Universidad del Litoral (UNL) (1947) y se creó la Universidad Nacional de Rosario (UNR), la inquietud de un grupo de profesores produjo una reestructuración en la Escuela de Arquitectura entre 1955 y 1956, iniciándose un proceso de gestación que permitió tiempo después crear un Instituto de Diseño Industrial (IDI) en la Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, aprobándose su creación el 14 de julio de 1960. Es cierto que este proyecto no incluyó la formación de alumnos, pero se presentó de valía al haber sido dirigido hasta 1962 por otro pionero en el Diseño y los Sistemas de Comunicaciones, el arquitecto Gastón Breyer (Lienur y Aliata, 2004, p. 182), y “luego por el profesor Jorge Vila Ortiz, quien propuso el Plan denominado *Experiencia conjunta universidad-industria, para el establecimiento de datos concretos sobre el diseño industrial en acción*” (Blanco, 2005, p. 142). De todas formas, tampoco la tarea del IDI estuvo centrada en la promoción y difusión del Diseño, considerándolo como algo secundario y anti-económico, función que en última instancia asumió el Centro de Investigación del Diseño Industrial (CIDI) (Rey, 2009), donde se organizaron una serie de exposiciones.

Exposición Alemana, Primera Exposición Anual del IDI; Exposición Sociedad Rural 1964; Exposición Volante; Exposición Sociedad Rural 1965; Muestra del Diseño Industrial 1966. [Promovió] en 1963, la realización de las Primeras Jornadas de Diseño Industrial a las que concurren especialistas de todo el país, y [organizó] una serie de charlas y cursillos, entre los que se [destacaron] el Curso de Apreciación del Diseño Industrial, dictado en Rosario en 1965, y otros similares dictados en Córdoba y en Mendoza (Méndez Mosquera, 1969b, p. 34).

Posteriormente, los avances efectuados en materia de desarrollo y promoción del Diseño fueron crear institutos, centros, laboratorios y escuelas, transformándose paulatinamente en novedosos espacios de enseñanza y propagación de un campo en crecimiento y con importantes investigaciones de carácter científico, lo que llevó a una necesidad “corporativa” entre los diseñadores argentinos al fundarse, el 7 de septiembre de 1962, un espacio de pertenencia: la Asociación Diseñadores Industriales Argentinos (ADIA) (Méndez Mosquera, 1969c, p. 32).

La Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

En el territorio bonaerense, mientras presidió la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) el Dr. Benito Nazar Anchorena (1921-1927), se proyectó la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) en búsqueda de “jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocaciones para presentarlas en el arte, lo cual significa fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos [...] una de las finalidades que debe cumplir la universidad” (Nessi, 1982, pp. 148-149). Institucionalmente, fue creada por ordenanza del 13 de diciembre de 1923, produciéndose por primera vez la incorporación del arte en la currícula de la enseñanza universitaria argentina.

Es cierto que la Escuela Superior de Bellas Artes también recogió aspectos de la institución que en 1921 creó Ernesto De la Cárcova en Capital Federal, funcionando primero en el jardín Botánico, después en el Parque Lezama y finalmente desde 1923 en el pabellón en desuso de lo que había sido el antiguo Lazareto ubicado en calle Brasil y Florencio Sánchez. Sin embargo, su creación y puesta en marcha en 1924 se considera la primera institución de su tipo incluida dentro del sistema universitario argentino (Vallejo, 2007, p. 349).

Tiempo después, con la intervención en la década de 1930 en todas las universidades argentinas, la Escuela descendió en su categoría institucional. Esto sucedió en la sesión del Honorable Consejo Superior (HCS), el 26 de diciembre de 1935, cuando se elevó un informe sobre su situación y por moción del consejero, Dr. Antonio Pepe, se pasaron las actuaciones a estudio de una comisión especial, que estuvo integrada, entre otros, por el Dr. Enrique V. Galli, quien manifestó una falta de organización en la Escuela además de ineficacia en el desenvolvimiento; por ende, se argumentó no ser merecedora de un rango mayor. Fue recién en 1948, bajo la dirección de César Sforza, que la Escuela recuperó su categoría de “Superior” con mayúscula. Siguiendo este *íter*, a partir del año 1956 se produce la intervención a cargo del pintor Néstor Raúl Picado, quien se ocupó en dotar las cátedras con profesores de la más alta jerarquía. Ingresaron Héctor Cartier en Visión, Aurelio Macci en Escultura, Carlos Alberto Aschero en Pintura Mural, Julio Payró en Historia del Arte, Rosa Giuliano en Canto Individual, Adolfo De Ferrari en Dibujo, Fernando López Anaya en Grabado. También se puso en vigencia el Bachillerato en Arte y la Carrera de Cine, cuyo fundador fue Cándido Moneo Sanz (1956). Ya en 1958, bajo la dirección del Dr. Noel Sbarra, se reestructuraron los cursos básicos para niños, de plástica y música, cuya aprobación habilitó el ingreso directo al Bachillerato Especializado. Ulteriormente, convocados por el Director Carlos Aragón, se produjo un importante debate entre profesores, graduados y estudiantes (1959-1960), deviniendo en una profunda reestructuración. El plan de estudios cambió en 1961 y dio excelentes resultados, considerado por muchos como el período más fecundo de la ESBA.

El destacado artista plástico César López Osornio, quien fue profesor en la cátedra de Visión (1963-1975) como en otras universidades extranjeras –Venezuela y España– y quien en la actualidad (desde 1999) es el Director General del Museo de Arte Contemporáneo (MACLA) (Feinsilber, 2008), rememora en perspectiva histórica este particular proceso transformador en el seno interno de la Escuela:

Después del 55 hubo una revolución en el arte debido al anquilosamiento en que la Escuela se encontraba. La impronta de Picado en la dirección de la misma permite el acercamiento de grandes profesores como Cartier. Este señor, en Bellas Artes, hizo la revolución y comienza la enseñanza de la materia Visión pero desde otro punto de vista. La ciudad de La Plata fue el epicentro pero en Bellas Artes lo de Cartier fue el origen y la clave total de la transformación. Trajo y enseñó la teoría gestáltica de la nueva objetividad alemana y también la teoría de la percepción de Maurice Merleau-Ponty (...). Creó como un lenguaje poético, ya que estábamos acostumbrados a dibujar la cara de Platón, las famosas hojas de acanto, etc. Con Cartier se produce una revolución intelectual, conceptual y de aprendizaje absolutamente diferente de lo que se venía enseñando hasta ese entonces (López Osornio, entrevista 2006).

Recordemos que estos cambios fueron en paralelo con la emergencia de una nueva generación que, en la esfera universitaria local, se caracterizó por estar integrada por jóvenes estudiantes con una gran avidez por el conocimiento y un gran atrevimiento para forzar el statu quo del orden institucional. En este sentido, fueron notables los cruces que se dieron entre los "bellaarteanos" y sus pares de Arquitectura y Humanidades.

Al romperse con todos los esquemas que había en la enseñanza, se incorporan un montón de estudiantes y aparece en la Escuela el grupo de Paternosto, Ambrossini, Soubielle [que luego conformó el Grupo sí], entre otros. Recuerdo que en Bellas Artes era el momento en que venía gente de Arquitectura, de Humanidades, de otras disciplinas (...). Incluso fue muy interesante la mezcla que se empieza a dar entre arquitectos y plásticos. Estaba un "loco" llamado Vicente Krause, también estaba Tulio I. Fomari, que tenían otra visión del mundo de la arquitectura (...). Era gente que estaba abierta a otras circunstancias (López Osornio, entrevista 2006).

Sumado a esto, nuestros informantes coinciden en señalar la importancia en La Plata de los aportes teóricos y bibliográficos del profesor Héctor Cartier en la materia Visión (1956-1965) –legado que continuó el profesor César López Osornio– y los cruces con la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, destacándose al respecto el pintor Rodolfo Castagna (1952-1955) y los arquitectos Rafael Onetto (1954-1956), César Jannello (1956-1957) y Alfredo J. Kleinert (1957-1969) –todos profesores de Plástica– (Carranza, 2011). Otra fuente, en este caso bibliográfica, nos aporta una valiosa aclaración:

El acercamiento al lenguaje plástico propuesto por Kleinert en la Facultad [Departamento] de Arquitectura tenía como principal objetivo su aplicación en la práctica de la profesión; sin embargo, su enfoque estaba suficientemente abierto a las transformaciones planteadas por las vanguardias de comienzos del siglo XX [...] Asimismo, todos los sábados en la Escuela Superior de Bellas Artes, la cátedra de visión de Cartier reunía a un importante número de alumnos (algunos regulares y muchos otros en calidad de oyentes). Estos cursos, articulados alrededor de la comprensión del proceso creativo como una experiencia vital, no sólo representaban una apertura hacia un nuevo uso del repertorio plástico sino hacia otro modo de concebir el arte. En aquellas clases se desplegó un abanico temático que podía

recorrer desde las experiencias de la Bauhaus hasta los recursos estéticos de los últimos estrenos cinematográficos (Rossi, 2001, pp. 3-4).

El interés de este apartado es dar cuenta de que estos actores “de reparto” constituyeron o fueron parte importante de una red de profesionales que dejó su marca por décadas en variados y disímiles escenarios.

El Departamento de Diseño (ESBA-UNLP)

La ESBA de la UNLP fue una institución pionera en la formación de diseñadores del país. El prólogo de este proceso se produjo en la década de 1940, cuando un puñado de estudiantes del Bachillerato de Bellas Artes encabezado por Daniel A. Almeida Curth, Casenave, Alberto José Cunioli Blache, Nelba Luisa Benítez, entre otros, le habían solicitado al Rector (interventor) de la UNLP, Dr. Carlos I. Rivas (1948/1949), la creación de una carrera de arquitectura en La Plata (Carranza, 2007), cuestión que a fines de 1951 llegó a concretarse. Sin embargo, lo interesante del caso fue que diez años después se dio una especie de *deja vu* en esto de crear nuevas carreras en la UNLP, con la paradoja de que también nació del esfuerzo de jóvenes profesores y estudiantes avanzados. De nuevo, aquí aparece la figura de Daniel A. Almeida Curth, formador de varias generaciones de arquitectos platenses además de ser un adelantado introductor en el ámbito local de ciertas “pautas fundantes de la Arquitectura Moderna a través de obras precursoras, con una gran elaboración proyectual y una poco común calidad técnico-constructiva” (Gandolfi y Vallejo, 2004, pp. 33-34) (Figs. 3, 4 y 5).

Pero en este caso, lo oportuno y valioso de su gestión fue la creación de una nueva carrera de Diseño en el país.

El Departamento de Diseño de la Universidad de La Plata nació por una necesidad de la ESBA. Como en el subsuelo del edificio había una carpintería y también estaba la parte de escultura y mosaico, tomando como ejemplo algunas escuelas europeas de Londres y Alemania que tenían al lado de la Facultad de Arquitectura una Escuela de Diseño. En combinación con Moneo Sanz [Director de la Escuela de Cine] juntamos todas esas cosas y pusimos todo nuestro esfuerzo en fundar la nuestra. La pregunta latente que queda en el aire es: ¿Por qué no se creó dicha carrera en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Plata, a la usanza europea? La respuesta es simple: no existía aún como tal. Recién en 1958, cuando se gradúan los primeros arquitectos platenses, se inició un extenso proceso administrativo, político e institucional que llevó cinco años hasta la inauguración oficial de esta unidad académica (Almeida Curth, entrevista 2006).

En el ínterin de este proceso también fue importante la colaboración de estudiantes, docentes y jóvenes graduados en disciplinas proyectuales, tales como los destacados profesores “Osvaldo Nessi y Renán Bordenave, los arquitectos Tulio I. Fornari y Leonardo Aizenberg, y los por entonces señores Roberto Rollié, Mario Casas, Alberto José Cunioli Blache y la señorita Nelba Luisa Benítez, entre otros” (Almeida Curth, entrevista 2006). Lo cierto es que para el mes de noviembre de 1958:



Figura 3: Fotografía del Arq. Daniel A. Almeida Curth. Fuente: Gentileza del Arq. Eduardo Gentile.



Figuras 4 y 5: Edificios en propiedad horizontal, La Plata, 1956 y 1969, respectivamente. Fuente: Fotografías del autor.

El Consejo Académico y el interventor de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) aprueban la creación de una Comisión Especial para el tratamiento de las posibles nuevas carreras [Diseño Industrial y Comunicación Visual], integrada por el Arq. Daniel Almeida Curth, el Prof. Cartier, el Ing. Edgardo Lima, el Agrimensor Manuel Souto, el Prof. Enrique Besozzi y Rodolfo Morzilli –alumno del Bachillerato– [Sin embargo, será] el Arq. Daniel Almeida Curth quien, en particular inicia el trámite, estudia los antecedentes, confecciona las propuestas y sigue el expediente (Devalle, 2009, p. 342).

La razón para su creación fue el elevar a un nivel universitario una formación específica que hasta entonces era encarada como extensión de otras profesiones, como en el caso de arquitectos e ingenieros. Entre otros argumentos, se sostuvo también que la ausencia de soluciones para la industria fue lo que impuso la necesidad de crear nuevos centros de estudios que preparasen personas para hacer posible su incorporación en forma activa al desarrollo del país. Estos centros fueron institutos adecuados para potenciar esta posibilidad, y fueron denominados “Institutos de Diseño”.

Los Institutos de Diseño preparan al material humano que está en un plano de trabajo con el ingeniero, la industria, el economista y en general las fuerzas vivas, adecuadas sobre la base del conocimiento profesional. Ello debe ser, sobre todo, con conocimiento de la situación social y cultural alrededor de la cual se desenvuelve su actividad (Devalle, 2009, p. 343).

Si bien en el caso platense esta propensión no devino ni en centro ni en un instituto, en el año 1961, tres años después de que se proyectó la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) en Río de Janeiro (Brasil), Almeida Curth fundó la Carrera de Diseño organizada como Departamento en la ESBA dentro de la UNLP con dos especialidades bien definidas: Diseño Industrial (DI) y Diseño en Comunicación Visual (DCV).

Fue una lucha bastante grande. Lo tratamos en la reunión del Honorable Consejo Académico (HCA) de la ESBA donde estaba como Director el pintor Aragón (...). Lo elevamos al Honorable Consejo Superior (HCS) de la Universidad de La Plata para ser aprobado. El ingeniero Gray, entonces Decano de la Facultad de Ingeniería (Ciencias Fisicomatemáticas) y encargado de la parte económica en el HCS nos negó la aprobación argumentando una ausencia de recursos. En realidad, una de las discusiones por las que Gray se oponía a la Escuela de Diseño eran del tipo: “cómo se iba a enseñar a diseñar una plancha si no lo sabíamos hacer”. La respuesta no se hacía esperar y retrucábamos: “se les consultaría a los técnicos”. De hecho: “¿Como hacíamos nosotros (los arquitectos) para diseñar un quirófano si no sabíamos de cirugía? Respuesta: consultando a los técnicos apropiados (médicos especialistas) (...) De todas formas nosotros decidimos iniciar las clases. Estuvimos un año con los profesores trabajando ad honorem y así, luchando y luchando, junto al apoyo del profesor Lunasi –miembro del HCS– se terminó aprobando (Almeida Curth, entrevista 2006).

A partir de este valioso registro testimonial podemos afirmar que la primera carrera de grado académico encargada de enseñar de forma sistematizada el Diseño en Argentina se crea en la UNLP. De hecho, a finales del año 1961 una comisión formada en el ámbito de la ESBA recomienda la apertura de una nueva carrera a título experimental. Esta funciona durante todo el año 1962 hasta el 3 de octubre, cuando por último el HCS de la UNLP aprueba la creación del Departamento de Diseño (DD) en la ESBA y de las dos carreras mencionadas: DI y DCV. Al término de la experiencia se le solicita a la UNLP que se las incluya oficialmente a partir de 1963 (Nessi, 1982, p. 126). De nuevo, en esta laboriosa etapa fundacional (1960-1962), quien asumió las riendas como profesor “oficial” del taller fue el arquitecto Daniel Almeida Curth, junto a las ganas y calidad de quienes lo acompañaron.

Ellos (los estudiantes) querían la carrera, querían estudiar diseño. Roberto Rollié, por ejemplo, fue un alumno muy activo para la creación de la carrera. Se anotaron varios. Entre ellos recuerdo uno muy capaz, Hugo De Marziani, que había estado en la Escuela de Ulm y otro chico –posiblemente Mario Casas– que había presentado un trabajo muy interesante sobre “el color por vibración”, que tenía un eje y un cartón con distintas figuras en blanco y negro con distintas rayas –unas más gruesas y otras más finas– y que al girarlas aparecía un arcoíris. Entonces yo le decía: “Para qué viene usted a estudiar si sabe más que los profesores acá” (Almeida Curth, entrevista 2006).

Pero la organización de esta empresa no fue una actividad menor y hubo que darle forma a un plan de estudios consistente, “*producto de ejemplos de varias Escuelas de Diseño Industriales de Europa, entre ellas, la de Ulm*” (Almeida Curth, entrevista 2006). En este sentido, las carreras de DI y la de DCV se organizaron en un ciclo de cinco años, compartiendo un primer año común o curso básico en el que se impartieron principios generales comunes con el objeto de nivelar culturalmente a los alumnos, iniciándose en paralelo un adiestramiento cultural y técnico mediante ejercitaciones afines. En los cursos subsiguientes se realizaron trabajos de aplicación, para intentar resolver problemas de diseño cuya complejidad fue aumentando en la medida que se avanzaba en los niveles formativos.

Por ejemplo, a partir del tercer año, cada materia incluía, a su vez, la realización de seminarios en los que participaban distintos especialistas y que tenía por objeto desarrollar en profundidad una serie de temas planteados previamente en términos generales. En simultáneo, la metodología de la investigación se haría más rigurosa. De hecho, en el último año de cursada, estaba previsto concentrar la actividad del estudiantado en un único trabajo de diseño que constituía la tesis final vinculada con un centro productivo (Méndez Mosquera, 1969a, p. 37).

Por otro lado, dentro de los talleres de diseño el trabajo se desarrolló en forma teórica, práctica y de investigación, un sistema de ideas que permitiese ubicarlo dentro del campo de las restantes actividades humanas y determinar, al mismo tiempo, cuáles eran sus ramas, sus leyes particulares y generales, los diversos factores (físicos, tecnológicos, económicos, psicológicos, ergonómicos, etc.) que incidieron en su desarrollo. También se estudiaron los métodos y procesos de diseño y de producción, así como los de programación y toma de decisiones. Además, se revisaron las teorías vigentes y analizaron los resultados y tendencias

evolutivas. En la práctica se resolvieron temas concretos de diseño con mensajes visuales partir de dos ejes:

1.- La instrumentación básica en el manejo de componentes del mensaje: tipografía, fotografía y sus técnicas derivadas, estudio de diagramación según las modalidades visuales del mensaje. 2.- Los temas concretos de diseño de mensajes para medios gráficos y electrónicos, sistemas de señalización, etc. Durante el transcurso de la carrera se vincula la actividad pedagógica con los medios públicos y privados de producción a través de una temática apropiada que permite también una interrelación de contenido entre las distintas materias que componen las carreras (Méndez Mosquera, 1969a, p. 37).

Paradójicamente, en el tránsito de esta embrionaria experiencia pedagógica, Almeida Curth renunció a su cargo por problemas políticos al ser acusado de “católico reaccionario” (Devalle, 2009, p. 344). Es probable que cierta simpatía con la Democracia Cristiana contribuyera a su desplazamiento en paralelo al crecimiento de los movimientos de izquierda –en especial estudiantiles– a escala planetaria. Si bien la revocación de Almeida Curth provocó algunas turbulencias, la reorganización de la carrera para el año 1963 se resolvió con la elección de un cuerpo de profesores que dieron comienzo al ciclo lectivo de primer año. Se nombró al profesor Roberto Rollié –ya graduado– para los Talleres de Diseño en Comunicación Visual y al arquitecto Leonardo Aizenberg para los Talleres de Diseño Industrial. Al año siguiente, Aizenberg renunció y fue reemplazado por el arquitecto Tulio I. Fomari hasta el año 1966. Si bien Fomari era un joven graduado ya tenía un importante *back ground*, tanto en la práctica como en trabajos de investigación sobre el Diseño Industrial. Egresado en 1959 como arquitecto, Fomari junto a su mujer, la arquitecta Chel Negrin, desarrolló una descollante actividad profesional y académica en los campos del diseño arquitectónico, industrial, gráfico y artístico en La Plata, entre 1960 y 1974. Como bien adelantamos, fue Jefe del Departamento de Diseño Industrial en Bellas Artes (1964-1966) y Profesor Titular de un Taller vertical de Arquitectura (1966) en la FAU-UNLP. Tiempo después, llegó a ser Decano Interventor (1973-1974) en la misma unidad académica, gestión desde la que formuló junto a otros un “revolucionario” plan de estudios que por cuestiones coyunturales de la política argentina tuvo corta vida.

En resumen, el Departamento de Diseño creado en la ESBA de la UNLP careció de antecedentes en Argentina, proceso que se inició en 1958 y culminó con la modificación y adaptación de sus planes de estudio en 1965. Recién entonces se encaró una revisión y modificación del plan original con un perfil más “funcional”, asignando materias para el Taller básico, como Tecnología, Visión, Fisicomatemáticas, etc. Además, si bien quedaron incluidas las anteriores materias, se profundizó en campos que no se veían previamente; también se incorporaron una serie de seminarios que permitieron la especialización de temas. En definitiva, los cursos del primer ciclo contribuyeron a la formación de diseñadores conscientes de su responsabilidad profesional y del papel que debían cumplir frente a la sociedad. Por ello se impartió a los estudiantes una enseñanza tanto técnica como cultural, propendiendo a que esto se tradujera en capacidad para programar, diseñar y evaluar productos técnicos en un proyecto de país que intentó espejarse en el modelo desarrollista imperante.

Ulm, Maldonado y el desarrollismo

En el campo general del diseño existe un corpus teórico tan interesante como extenso. A fin de precisar y buscar conexiones directas sobre la esencia del término, recurrimos al prestigioso arquitecto-diseñador porteño Rafael E. J. Iglesia, quien afirma de una forma didáctica que:

El diseño está íntimamente relacionado con la técnica. El uso de cosas naturales (el mono que en *2001 Odisea del espacio*, descubre el manejo de un hueso como masa) supone y despierta una imagen que será la base de la técnica, como un hacer y como un medio para fines (Heidegger) y en consecuencia, el diseño (Iglesia, 2010, p. 84).

Además, detecta un acuerdo tácito entre diversos especialistas sobre el tema:

Todos coinciden en que el diseñador no sólo soluciona problemas, sino que, y esto es un tema principal, los descubre. Esto lo aseguran Vitruvio, Villard de Honnecourt, Leonardo Da Vinci, Lázló Moholy-Nagy, Max Bill, Tomás Maldonado, y los norteamericanos como George Nelson; Walter Dorwin Teague, Charles Eames, Raymond Loewy, Henry Russell, Wright, Van Doren y muchos más. Y como el lector habrá notado, en esta enumeración hay arquitectos, teóricos y diseñadores industriales (Iglesia, 2010, p. 85).

Esta breve caracterización y listado de nombres "con mayúscula" permite introducirnos en nuestra reflexión final. Al respecto, si bien podemos afirmar que los debates en torno a la definición del "diseño" en sus diversas áreas distinguen la autonomía de campo en relación a la arquitectura, la historia en tránsito que nos ha marcado el itinerario recorrido a través de las experiencias pedagógicas descritas, da cuenta de una compleja trama de relaciones institucionales y/o profesionales que pone al menos en tensión cualquier afirmación taxativa. No obstante, creemos divisar en Tomás Maldonado el punto de encuentro y desencuentro para desentrañar esta madeja, ya que "probablemente [haya sido] la figura más influyente de arte concreto argentino [y quien luego desplazó] su interés [...] al campo de los objetos técnicos de uso diario y a la práctica y la teoría del diseño industrial" (Crispiani, 2011, p. 23). De hecho, "en 1954 Tomás Maldonado, fundador y principal impulsor de *NV (nueva visión)*, dejó la Argentina para trasladarse a Ulm y participar del proyecto educativo dirigido por Max Bill" (Deambrosis, 2011, p. 22). En definitiva, verificamos específicamente en la Carrera de Diseño de la UNLP que si bien resultó visible su influencia "bauhausiana" persiste más aún la fuerte presencia "ulmiana".

En los programas de estudio, en las discusiones preliminares, en los considerandos de creación de ambas carreras [Diseño Industrial y Comunicación Visual], estaba presente la HfG de Ulm, en particular las figuras de Tomás Maldonado y Max Bill [...]. De hecho, algunos profesores y estudiantes lograron viajar a Alemania, entre ellos, Mario Casas y la estudiante María Luz Agriano. [Además] este contacto *in situ* se complementaba con el fluido intercambio [...] que sostuvo Leonardo Aizenberg (Devalle, 2009, p. 344).

Este diálogo entre lo local y lo global nos permitió construir redes de profesores "ulmianos", encontrando herramientas valederas para sostener que la penetración de las ideas-fuerza vertidas por Maldonado tuviera mucho peso en La Plata, especialmente entre 1964 y 1965. Se refuerza nuestra tesis cuando "en 1964 Tomás Hamm (estudiante argentino en Ulm) traduce y edita –a través del Centro de Estudios Visuales y de Diseño Industrial de la Plata– Tomás Maldonado 4 conferencias, como material de circulación interno". Incluso hasta se llegó a afirmar que "La Plata miraba a Buenos Aires de costado y a Ulm de frente" (Devalle, 2009, pp. 344-345), expresión que un documento "copia-papel" lo demuestra cuando Maldonado visitó la UNLP en 1964, al ser recibido como huésped oficial (Figs. 6, 7 y 8).

Siempre polémico, Maldonado dictó una conferencia denominada "La formación del diseñador", en la cual cuestionó severamente la inscripción del Diseño dentro de una Escuela de Artes. Su crítica central reveló dos cuestiones:

La primera y más visible vinculada a la necesidad de deslindar el Diseño del Arte, la segunda articulada a las posibilidades de enseñanza del Diseño en un contexto universitario masivo. Maldonado concebía la enseñanza del Diseño en una escala más pequeña y concentrada que la que podía llegar a ofrecer una Universidad Nacional. Ese había sido el modelo de Bauhaus y era –en aquel entonces– la dinámica que Ulm promovía interna y externamente (Devalle, 2009, pp. 345-346).

Abriendo un paréntesis, cabe señalar que el objetivo inicial de Max Bill como Director de la HfG fue conformar una comunidad de arte al estilo Bauhaus, posición intransigente que obligó su renuncia. Lo curioso del caso es que nunca existieron críticas sobre la restricción del ingreso y perfil académico de sus "exclusivos" alumnos (Jacob, 2002, pp. 14-15). En esta clave, nos aventuramos a pensar importantes signos de distinción, tal vez "invisibles" por entonces en la carrera platense, trayendo a colación supuestas contradicciones en las que ya estaba subsumida el ala reformista de las universidades públicas argentinas. Como bien señala Devalle:

Los incipientes desafíos que planteaba La Plata estaban vinculados mayoritariamente a responder cómo y de qué manera se diseña para la industria en un país de perfil agroexportador, si era posible la real sustitución de importaciones, y de los alcances y límites de un crecimiento económico de raíz desarrollista que combinase –sin asimetrías– capitales propios con recursos externos. Estos planteos eran a su vez inscriptos en una institución que, en principio, tenía pocas restricciones en el ingreso y que tarde o temprano caminaba hacia una enseñanza antes bien orientada a sectores medios que a una elite técnico-productiva. Era definitivamente, una proyección distinta a la planteada por las instituciones de enseñanza de Diseño (Devalle, 2009, pp. 347).

En conclusión, si bien la Carrera de Diseño de la UNLP buscó tener en los contenidos programáticos de su estructura curricular una impronta "ulmiana" se diferenció de los modelos "ecuménico-elitistas" europeos al pensar el plan de estudios en una clave situada, ya que "no sólo se fundamentó en su primera versión en las estrategias planteadas por la Hochschule für Gestaltung de Ulm y el Royal College of Art de Londres, [sino] también en el contexto nacional y local". De hecho, ha sido señalado que "en 1960 la ciudad de La Plata tenía una

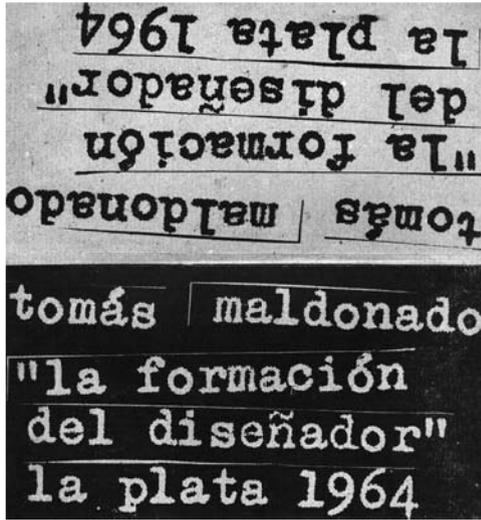


Figura 6: Díptico elaborado para la conferencia de T. Maldonado en La Plata, 1964. Fuente: Gentileza del DG Jorge Pereira.

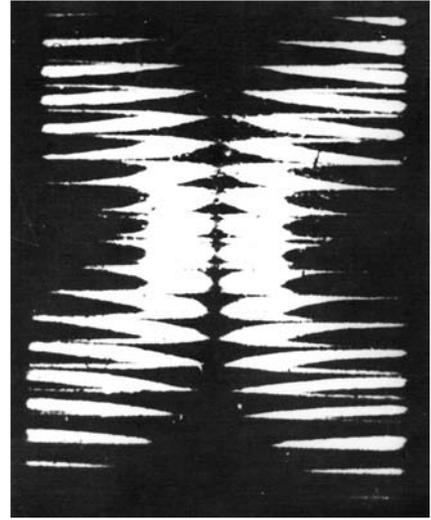


Figura 7: Fotografía cinética "Cine Club", 1967. Fuente: Gentileza del DG Jorge Pereira.



Figura 8: Fotografía de Tomás Maldonado. Título de la entrada del post [Tomás Maldonado] Disponible en: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com.ar/2013/11/tomas-maldonado.html>.

población superior a los 400.000 habitantes, con dos componentes de altas posibilidades para un desarrollo dinámico: el puerto y el sector privado y un sector industrial encabezado por la Destilería La Plata” (Gaudio, 2002, p. 124). Esta última apreciación deja entrever que el modelo económico desarrollista fue un factor muy importante para entender la emergencia de estos centros, institutos o carreras universitarias, a fin de robustecer una economía en ascenso que promovió la modernización del sistema productivo en materia de innovación tecnológica en paralelo a la económica primaria y secundaria del país. En suma, este “proyecto moderno” buscó entrelazar –con luces y sombras– los nuevos contratos petroleros, el puerto y el sector privado industrial con una política universitaria basada en los principios fundamentales de la Reforma.

NOTAS

1 Este trabajo es una parte de mi Tesis de Maestría titulada: “Cultura arquitectónica, formación universitaria y emergencia de arquitectos modernos en La Plata (1955-1966)”, defendida en septiembre de 2012, MAHCADU, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por el Arq. Juan M. Molina y Vedia y el Dr. Arq. Gustavo G. Vallejo. En relación a este artículo, agradezco las importantes sugerencias vertidas por mis evaluadores para su publicación.

2 En este sentido, vienen produciéndose importantes aportes sobre esta temática como es el caso de Fernández *et al.* (2002), Liemur y Aliata (2004), Blanco (2005), Fernández (2006), Devalle (2009), Rey (2009), Iglesia (2010), Crispiani (2011) y Deambrosis (2011), por citar las últimas y más recientes publicaciones de carácter individual o colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, N. (2005). *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: FADU-UBA.
- Carranza, M. (2007). La “pre-Facultad” de Arquitectura y Urbanismo en la UNLP (1952/63). Aportes para la reconstrucción de su historia. Consultado el 15/11/2011 en http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_html/ebec07/pdf/carranza.pdf.
- ----- (2011). *Vanguardias, arte y arquitectura. El barrio de los pintores, City Bell, Argentina*. (Tesina inédita para la CEHCAU en la FADU-UBA).
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina-Chile, 1940-1970: la escuela de arquitectura de Valparaíso y las teorías de diseño para la periferia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires, Argentina: Prometeo 30/10; Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ, p. 23.
- De Ponti, J. (2002). A raíz de los años cuarenta en Argentina. Sociedad de masas, vanguardia y proyecto moderno: fundamentos de avanzadas de diseño. En: VV.AA., *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata: Los autores, pp. 75-89.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires, Argentina: Infinito, p. 22.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Feinsilber, L. (2008). César López Osornio. Geometría libre. Consultado el 28/02/2012 en http://www.arteldiaonline.com/Argentina/Periodico/156_Julio_2008/Cesar_Lopez_Osornio.
- Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. *Design Issues*, vol. 22, N° 1. Massachusetts, USA, Institute of Technology, Winter, pp. 3-19.
- Fernández, S. *et al.* (2002). Hfg ulm: en el origen de la enseñanza de diseño en América Latina. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, pp. 48 y 52.
- Gandolfi, F. y Vallejo, G. (2004). Almeida Curth, Daniel Adolfo. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, pp. 33-34.
- Gaudio, A. (2002). Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata. Orígenes, realidad y utopía. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, p. 124.

- Hofman, A. y Torres, M. (2008). El pensamiento cepalino en la *Revista de la CEPAL* (1976-2008). En Hofman, A. (Dir.), *Revista de la CEPAL* 96. Santiago de Chile, Chile: Editorial Osvaldo Sunkel, p. 9.
- Iglesia, R. E. J. (2010). *Habitar, diseñar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, pp. 84-85.
- Jacob, H. (2002). HfG: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño. En VV.AA. *Diseño. hfg ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos*. La Plata, Argentina: Los autores, pp. 14-15.
- Liemur, J. F. y Aliata, F. (2004) (compils.). Breyer, Gastón. En Liemur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 182.
- Longoni, R. y Fonseca, I. (2010). La enseñanza de la arquitectura y el Urbanismo en el Primer Gobierno peronista. En *2º Congreso Red de Estudios sobre el Peronismo*. Buenos Aires: UNTRRef. Consultado el 5 de septiembre de 2011 en <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Longoni.pdf>.
- Méndez Mosquera, L. (1969a). Departamento de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. *Summa* 15. Buenos Aires, Argentina: Summa, pp. 35, 37.
- ----- (1969b). Instituto de Diseño Industrial de la Universidad Nacional del Litoral. *Summa* 15, Buenos Aires, Argentina: Summa, p. 34.
- ----- (1969c). ADIA-Asociación Diseñadores Industriales Argentinos. *Summa* 15, Buenos Aires, Argentina: Summa, p. 32.
- Nessi, O. (1982). Diseño Industrial (enseñanza). En Nessi, O. A. (Dir.), *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata, Argentina: IHA-FBA-UNLP, pp. 125-128; 140-150.
- Rey, J. A. (2009). *Historia del CIDI, un impulso de diseño en la industria argentina*. Buenos Aires, Argentina: Red Amigos CMD.
- Rossi, C. (2001). *Grupo SI. El informalismo platense de los '60*. La Plata, Argentina: MLP-CCB, pp. 3-4.
- Schmidt, C., Silvestri, G. y Rojas, M. (2004). Enseñanza de arquitectura. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 37.
- Vallejo, G. (2004). Jannello, César. En Liernur, J. F. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: AGEA, p. 28.
- ----- (2007). *Escenarios de la cultura científica argentina. Ciudad y universidad*. Madrid, España: CSIC.

ENTREVISTAS

- Almeida Curth, D. A. (2006). *Entrevistado por el autor el 16 de agosto en La Plata*.
- López Osomio, C. (2006). *Entrevistado por el autor el 20 de junio de en La Plata*.

Martín Carranza

Arquitecto, UNLP. Especialista y Magister en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo, FADU-UBA. Doctorando en Historia, FAHCE-UNLP. Investigador y docente en el área de Arquitectura (Teoría) e Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP. Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HITEPAC), FAU-UNLP. Colaboración permanente en la Cátedra Libre "Espacio Público y Sociedad", UNLP.

Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad
 Facultad de Arquitectura y Urbanismo
 Universidad Nacional de La Plata
 Calle 47 N° 162
 La Plata, República Argentina

mcarranza73@hotmail.com