

Josef Albers



Cartografía del curso preliminar
Josef Albers y Chile.

Hugo Palmarola Sagredo

Hugo Palmarola Sagredo (Santiago de Chile, 1977)

Diseñador P. Universidad Católica de Chile (PUC), ha sido profesor e investigador en PUC, U. Andrés Bello y U. Mayor, en los cursos de Taller de Diseño e Historia del Diseño. Ha realizado estudios de biología cognitiva y lenguaje con Humberto Maturana y de historia del arte en CEPE-UNAM y en el Instituto de Estética PUC.

Es investigador de la PUC y estudiante de la Maestría en Diseño Industrial UNAM, Área Teoría e Historia. Es becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACY) 2007-2009. Miembro invitado becario de la Society for the History of Technology de EE.UU (SHOY), 2007-2008.

Actualmente sus investigaciones sobre historia del diseño tratan sobre el consumo, la vida cotidiana y la interacción con la tecnología doméstica durante la primera mitad del siglo XX en Chile; la importación de arquitectura industrializada Soviética a Latinoamérica en el contexto de la Guerra Fría; y sobre el reciente tránsito del diseño formal de productos al diseño de experiencias en el contexto latinoamericano.

Ha publicado: "Productos y Socialismo: Diseño Industrial Estatal en Chile", pp. 225-295., en: 1973, La vida cotidiana de un año crucial, VV.AA. (Claudio Rolle Coord.), Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2003; "Cartografía del Curso Preliminar. Josef Albers y Chile", pp. 148-163, en: Anni y Josef Albers, viajes por Latinoamérica, VV.AA., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006 (Publicado en asociación con Museo San Ildefonso - UNAM, México, noviembre 2007); "Die Kartografie des Vorkurses - Josef Albers und Chile", pp. 170-183, en: Anni und Josef Albers, Begegnung mit Lateinamerika, VV.AA., Bottrop, Josef Albers Museum Bottrop, 2007 (edición paralela en inglés); y, (en imprenta) "Chile. Diseño Industrial.", en: Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía, VV.AA. (Gui Bonsiepe y Silvia Fernández Coord.), Editorial Ed-

Josef Albers

Cartografía del curso preliminar
Josef Albers y Chile.

Hugo Palmarola Sagredo

Esta publicación es un proyecto de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional Andrés Bello.

Créditos Edición

Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse sin previa autorización de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Andrés Bello.

Publicaciones UNAB serie Diseño N° 2

Textos

Hugo Palmarola

Director Responsable

Javier Cancino Díaz

Diseño Gráfico y Maquetación

Fauna Diseño

Impresión

Imprenta Quickprint Ltda

Esta investigación ha sido financiada por el "Fondo Impulso a la Investigación", Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile (2005) y por la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Andrés Bello (2003-04). Gran parte del material de las fuentes ha sido facilitado por The Josef and Anni Albers Foundation (Connecticut) y por Nicolás Piwonka (Santiago). / El presente artículo forma parte de un libro sobre las experiencias del matrimonio Albers en América, publicado por el Centro Nacional de Arte Museo Reina Sofía, Madrid, España, con motivo de una exposición sobre dicho tema realizada en el mismo museo en noviembre 2006.

I.S.B.N.: N° 978-956-7247-48-6

© Universidad Andrés Bello. Todos los derechos reservados.

"Quiero destacar que mi enseñanza apunta a una formación en la observación y la articulación. Éstos, en mi opinión, son el medio que conduce hacia el arte"

Josef Albers

Contenidos

PRÓLOGO INTRODUCTORIO

/ pag. 06-07 (Alberto Sato)

CARTOGRAFÍA DEL CURSO PRELIMINAR. JOSEF ALBERS Y CHILE

/ pag. 10-14 (Por Hugo Palmarola)

Antecedentes y proyecciones del curso preliminar

/ pag. 10-14

Arquitectura. Nueva pedagogía para la reforma moderna

/ pag. 14-17

Albers en Chile. Estadía y Trabajo

/ pag. 17-23

Arte. El proceso de abstracción y la autonomía local

/ pag. 24-28

Diseño. La interpretación generalista-formalista y el estancamiento del discurso

/ pag. 28-32

Conclusiones. El Curso Preliminar bajo procesos disciplinares diferenciados

/ pag. 32-35

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

/ pag. 36-37

Prólogo

/ Alberto Sato

Uno de los principales propósitos de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Andrés Bello es la producción de conocimiento. Esta afirmación puede resultar obvia en el sistema universitario, sin embargo conviene insistir que es parte de su razón más profunda, y por ello y más allá de cualquier formalización, la tarea de investigar es un propósito que subyace en todas nuestras actividades: en la de nuestros académicos, y en la experiencia proyectual de los estudiantes construyendo conocimientos: son rasgos que caracterizan a nuestras disciplinas creativas. Sin duda, los procesos creativos deben apoyarse en un sólido conocimiento de lo que se realiza y se ha realizado; de lo que se piensa y lo que se ha pensado, porque es el modo de superar el mito de la invención. De este modo, promover el conocimiento de los orígenes, de sus actores, de sus realizaciones, determina el marco dentro del cual la experiencia del diseño resulta fructífera.

En esta tarea estuvo ocupado Hugo Palmarola, historiador y crítico de la cultura del diseño, profesor en nuestra Escuela de Diseño, quien se ocupó en investigar las razones y significado de la presencia del profesor Josef Albers. Sin duda, la visita de uno de los maestros del Curso Preliminar de la Bauhaus, el célebre Vorlehre debería sacudir los cimientos de un saber que en Chile -como en el resto del continente- se mantenía amarrado a la tradición de las artes y oficios.

Investigar sobre la experiencia de Josef Albers en Chile, primer alumno de la Bauhaus que fue reconocido como Jungmeister, significa además interrogar acerca del desarrollo de los procesos pedagógicos en los ámbitos de la arquitectura y del diseño, que abonan a las reflexiones actuales sobre la enseñanza y el aprendizaje de nuestras disciplinas. Después de cincuenta años de su visita, no deja de tener actualidad un método, siquiera uno, capaz de comprometerse con la enseñanza de las técnicas desde una visión artística: a eso se había dedicado la pedagogía de Josef Albers.

Cartografía del curso preliminar. Josef Albers y Chile

/ Hugo Palmarola Sagredo

La presente investigación se enmarca en la historia de la pedagogía del proyecto moderno en las disciplinas artísticas y proyectuales. Su objetivo es ampliar el conocimiento sobre el Curso Preliminar realizado por Josef Albers en Chile, durante 1953, en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), y sobre la posterior influencia de este curso en la creación y proyección de las Escuelas de Arte y Diseño PUC.

El Curso Preliminar Bauhaus, históricamente ligado al debate sobre la modernización y a los vínculos entre las disciplinas artísticas y proyectuales, tendrá con Albers una particular inserción en Chile al desarrollarlo desde un filtro estadounidense (Black Mountain College, Yale), transitando desde el reformismo pedagógico y el arte abstracto, hasta llegar a los estudios de percepción visual y color.

El largo recorrido de dicho curso en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes PUC, nos permite reconstruir transversalmente la historia de la modernización pedagógica en Chile dentro de las disciplinas de arquitectura, arte y diseño. Este proceso, caracterizado por un casi unívoco planteamiento inicial común bajo la figura del Curso Preliminar, tendría muy variadas consecuencias, bien facilitando, bien impidiendo el proceso de modernización esperado dentro de cada una de estas disciplinas.

Albers contrastará además con Tibor Weiner (discípulo de Hannes Mayer), único otro Bauhaus que trabajó en Chile, poniendo de manifiesto la diferencia entre discursos formalistas y productivistas en el contexto local moderno.

Antecedentes y proyecciones del Curso Preliminar

El legado pedagógico de Albers representa uno de los procesos menos visibles pero de mayor influencia en el seno de la Bauhaus. Su trabajo consolidó el llamado *Vorkurs* (Curso Preliminar), uno de los aspectos más innovadores del modelo Bauhaus, destinado a una preparación introductoria, generalista y abstracta previa a la especialización de los talleres. Se convertiría, al asumir el puesto, en el maestro más joven de la Escuela y fue el personaje que mayor tiempo permaneció en ésta. Lideraría además una de las diásporas Bauhaus más importantes dentro de EE.UU.

Las primeras aproximaciones hacia un Curso Preliminar, como hacia las ideas generales de la Bauhaus, habían sido ya esbozadas en los movimientos de reforma a las artes y oficios de la segunda mitad del siglo XIX y de reforma a las escuelas de bellas artes a comienzos del siglo XX. Aunque inicialmente este curso en la Bauhaus fue creado para acoger provisionalmente a los alumnos con interés artístico, y luego consolidado debido a la necesidad pragmática de retrasar el ingreso inmediato en los talleres ante los escasos resultados y el gran consumo de material de éstos, su institucionalización se convertiría en una de las principales herramientas para la síntesis estético-social propuesta por Walter Gropius, iniciada en este curso obligatorio y proyectada luego con la posterior elección de los talleres superiores especializados.

1)

Véase Lupton, E. y Miller Abbott, J. (eds.), *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*, 2.ª ed., Neocalpan, Gustavo Gili, 2002, pp 4-21 (Ed. original en inglés, Nueva York, 1993).

Curso Preliminar se informaría especialmente desde la herencia de las reformas pedagógicas progresistas de comienzos del siglo XIX, popularizadas luego por el modelo de *Kindergarten* de Friedrich Froebel y consolidadas más tarde en el área artístico-proyectual por parte de las vanguardias artísticas y el movimiento moderno¹. Ideas que priorizaban un aprendizaje experiencial y democrático basado en el lenguaje abstracto de formas geométricas básicas. En su contexto la

Con el objetivo de producir un recambio efectivo de la tradición académica del *Beaux Arts* la propuesta del modelo Bauhaus se tradujo en una propuesta de modificación de la pedagogía y sus métodos. A partir de esta necesidad su

Bauhaus y el movimiento moderno asumieron estos principios como propios al convertirse en una oportunidad metodológica para el cambio de paradigma, objetivos que coincidían esta vez con desensañar lo aprendido, en un rechazo que iba desde el historicismo hasta la guerra; superar la tradición y la historia, tanto formal como valóricamente, a partir de un nuevo lenguaje elemental de proyección universal; y, lograr mediante éste una síntesis estético-social destinada a democratizar la producción.

La estructura del Curso Preliminar sería desarrollada por tres de las personalidades más influyentes de la Escuela. Johannes Itten, ideólogo de la fase místico-expresionista e iniciador del curso (1919-1923), dará a los ejercicios un carácter trascendente y desde la pedagogía artística de Adolf Hölzel buscará conciliar en éstos experimentación subjetiva y conocimiento objetivo; Lázlo Moholy-Nagy, reemplazante de Itten que introduce el constructivismo (1923-1928), y, junto a De Stijl, el primer giro racionalista de la Bauhaus, con ejercicios destinados a hacer más explícito el vínculo con la industria y los materiales modernos. Profundizará además en la sistematización sensorial, en la construcción tridimensional y en el equilibrio asimétrico por tensión; y Albers, alumno de Itten y luego ayudante y co-profesor con Moholy-Nagy, asumirá la dirección del curso con la renuncia de éste, conservando su puesto hasta el cierre de la Escuela (1920-1933). Su metodología puede entenderse como una síntesis de sus predecesores que sistematizó los ejercicios y el modelo pedagógico. Tuvo una especial preocupación por el rigor en el ahorro de material y por su utilización completa, fomentando para esto soluciones creativas destinadas a racionalizar eficazmente las restricciones impuestas por la economía de medios. Fomentó además un estudio de la percepción centrado en la conclusión autónoma del alumno². (Fig. 1)

La esencia del Curso Preliminar se estructuró entonces desde su carácter experiencial, el trabajo a partir de los materiales comunes, la agrupación de elementos plásticos abstractos simples y la

2)

Schmitz, N., «El curso preliminar de Josef Albers: escuela de creatividad», en Fiedler, J. y Feierabend, P. (eds.), *Bauhaus*, Madrid-Barcelona, Könemann, 2000 (ed. original en alemán, Colonia, 1999), pp. 374-381; Itten y Albers eran profesores de escuelas primarias para niños antes de su ingreso a la Bauhaus, lo que los familiarizaba con la mencionada pedagogía básica reformista.



Fig. 1

educación de los sentidos, todos estos factores orientados a la formación de un «potencial básico» para el diseño. Esta idea central fue fundamentada por Albers, tanto como herramienta necesaria para enfrentar de manera flexible el constante cambio de las condiciones industriales, como por un diagnóstico realista sobre la incapacidad de la Escuela para iniciar aproximaciones más pragmáticas a la industria, factor suplido con visitas a talleres y fábricas³.

Pero sería también este carácter generalista uno de los elementos más criticados del curso, en especial los vínculos que la abstracción plástica, destinada al trabajo de "la forma", mantuvo con el lenguaje derivado de la tradición artístico-pictórica. Pese a sus diferencias, tanto el lenguaje académico *Beaux Arts* como el lenguaje moderno Bauhaus habían sido originados teóricamente desde dicha influencia, manteniendo ambos en su discurso la búsqueda del equilibrio a partir de una correcta composición aplicada⁴. En la Bauhaus, a diferencia de lo ocurrido con la influencia pedagógica progresista, en el ámbito del lenguaje artístico no se producirá un reemplazo radical del modelo anterior sino cierta continuidad de éste. Sería, entre otras, esta idea de «composición» tratada dentro del Curso Preliminar lo que lo llevó a convertirse en blanco principal de las críticas nacidas de la orientación pragmática de la dirección de la Bauhaus de Hannes Mayer. Incluso, en 1930 un grupo de estudiantes comunistas pediría la suspensión del curso por considerar que su preocupación formalista se desvinculaba de las necesidades industriales. En medio de esta controversia Albers lideraría junto a Kandinsky la oposición contra Mayer, y entonces, una inminente destitución se transformaría luego con la llegada de Mies van der Rohe en la confirmación de sus respectivos trabajos.

3) *Ibid.*, pp. 376 -377.

4) Riesco, H., «Beaux Arts y la Bauhaus», en Strabucchi, W. (ed.), 1894-1994. Cien años de arquitectura en la Universidad Católica, Santiago, Ediciones ARQ (PUC), 1994, pp. 102-103.

Con la diáspora Bauhaus, Albers se convertiría en protagonista de dos hechos relevantes del legado del curso, primero, desde la característica fusión de post-guerra entre idealismo europeo y pragmatismo estadounidense, integrándose a la Black Mountain College (1933-1949) y luego a la Universidad de Yale (1950-1959), y más tarde, dentro del segundo impulso funcionalista del diseño alemán,

5)

El portafolio fue enviado como regalo al decano Sergio Larrain, el que luego, con sus láminas, formaría parte de la primera exposición individual sobre Albers en Chile, organizada por la Sala de Arte de la Compañía de Teléfonos de Chile en 1978 (un año después de la primera exposición sobre la Bauhaus realizada en el Museo de Bellas Artes); En la Bauhaus y en EE.UU. las teorías de Albers fueron especialmente influenciadas por la Gestalt.

y el Minimal Art. Será entonces bajo este «filtro estadounidense» cuando Albers visitará y trabajará en Latinoamérica, reiteradamente en México motivado por el interés en las culturas precolombinas mesoamericanas, además de pequeñas estadias en Cuba, así como en Perú y Chile, donde conoció la cultura precolombina andina.

Arquitectura. Nueva pedagogía para la reforma moderna

Las reformas en pos de una enseñanza de la arquitectura moderna iniciadas en la Universidad de Chile (U.Ch) en 1933 y 1946, y en la PUC en 1947, 1949 y 1952, tomarán como referente principal el modelo Bauhaus y las ideas de Le Corbusier, iniciando diversos cursos preliminares de taller, plástica, composición, dibujo y color, entre otros, así como la reformulación de los cursos y talleres superiores. Pero en la década de los cincuenta, a la llegada de Albers, la Bauhaus ya se presentaba en Chile con su «filtro estadounidense», dando paso a una mayor complejidad metodológica y a la preocupación por criterios sociales y tecnológicos, superando en el país una primera fase caracterizada por la asimilación acrítica de los principios modernos europeos y la prioridad sobre criterios estético-formales.

como profesor visitante en los inicios de la Hochschule Für Gestaltung de Ulm (HfG Ulm) (1954-1955).

La maduración de Albers en EE.UU. lo lleva a profundizar en el campo de la percepción visual, en especial sobre la ambivalencia de la forma y en la relatividad del color, idea que se verá reflejada tanto en su obra, con la serie *Hommage to the Square* (1949 en adelante), como en su pedagogía, con el libro *Interaction of Color* (1963) y el portafolio *Formulation: Articulation* (1972)⁵, que influyeron el Op Art

En el debate de transición al modernismo el curso de taller del primer año se convertiría en uno de los puntos más relevantes del currículum. En la Escuela de Arquitectura PUC este cambio comienza en 1945 cuando Miguel Venegas deja de dictar el Taller de Composición Arquitectónica, curso que se venía desarrollando a partir del modelo clásico de *Beaux Arts* desde los inicios de la Escuela, en 1894. De acuerdo a los principios modernos se impondrá sobre este el curso de Composición Pre-Arquitectónica iniciado por Alberto Cruz en el contexto de la reforma de 1947⁶, basado en las ideas del movimiento *De Stijl* y parcialmente en el modelo Bauhaus. Luego Cruz, después de viajar algunos meses a Europa, estructurará en 1949 junto a Alberto Piwonka un programa de forma más definida, ahora bajo el nombre *Composición Pura*. Se fundamentará en éste el carácter intuitivo y abstracto de la composición del espacio tridimensional desde el material, la forma y el color, como habilidad análoga, previa y necesaria a la futura realización arquitectónica⁷. El proceso de estos trabajos individuales de ejecución rápida seguía la secuencia de: planos, maqueta, crítica, levantamiento de la maqueta desde los planos y crítica grupal (fig. 2). La principal diferencia de este curso con el de Albers era la composición de los ejercicios en espacios predeterminados.

Paralelamente y desde una posición estratégica coincidente la U.Ch consolidaba su segunda reforma a partir del mismo tipo de Cursos Preliminares. Entre éstos el curso de Plástica de Ventura Galván⁸, similar al de Albers, y el curso Taller de Análisis Arquitectural del arquitecto húngaro Tibor Weiner⁹ quien fue junto a Albers el único otro Bauhaus que visitaría el país (1939-49), pero su orientación pragmática, prioridad arquitectónica y tendencia política derivadas de su trabajo con Mayer lo distanciaban de la escuela del pedagogo alemán.

6)

Ballacey, D. y Méndez, R., «Evolución del Curso de Composición Arquitectónica», en Strabucchi, W. (ed.), op. cit., pp 86-87; Programa de curso y ejercicios publicados por primera vez en Cruz, A., «Composición Pre-Arquitectónica», Pinto, Santiago, nº 1, pp. 10-11, octubre de 1947.

7)

Cruz, A. y Piwonka, A., «Curso de Composición Pura», *Arquitectura y Construcción*, Santiago, nº 16, p. 20, septiembre de 1949.

8)

Obras similares a los ejercicios de un Curso Preliminar en Parraguéz, W., «Ensayo sobre plástica moderna», *Arquitectura*, Santiago, nº 1, pp. 11-13, agosto de 1935; Galván publica ejercicios de alumnos en un catálogo universitario en 1947.

9)

Galván y Weiner dictaban también talleres superiores; Véase Talesnik, D., «Tibor Weiner en Chile» (inédito), Santiago, 2005.

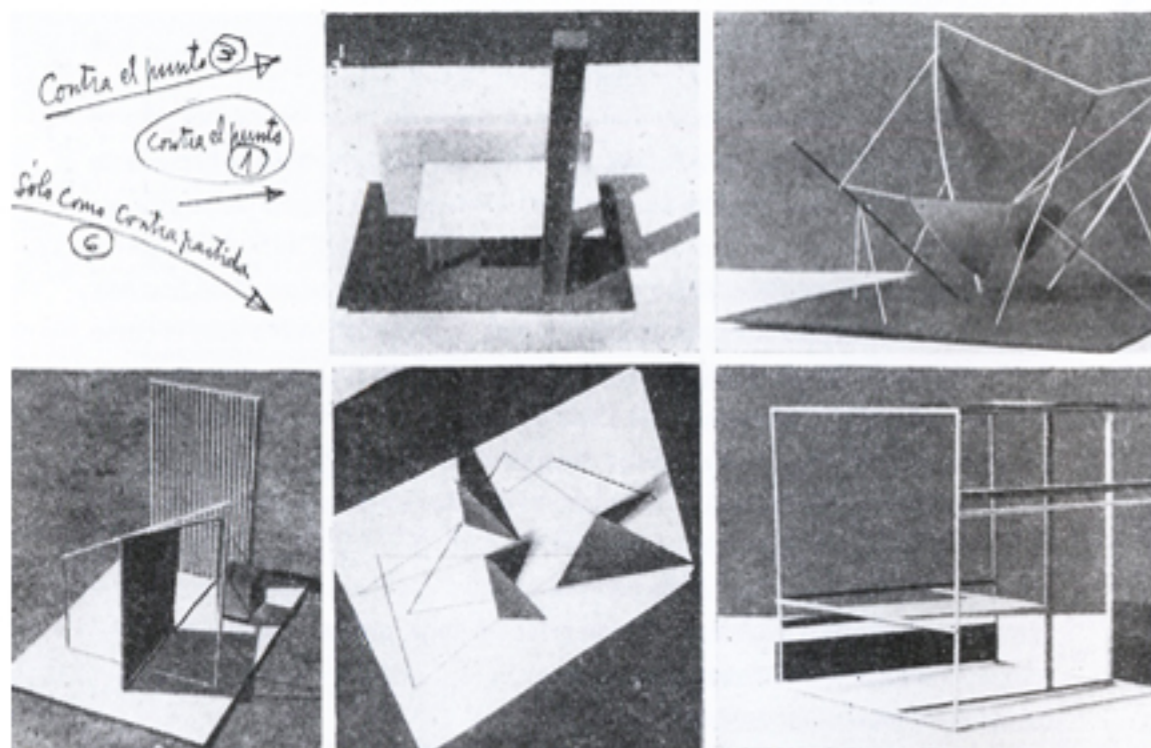


Fig. 2

A comienzos de la década de los cincuenta se consolidará en la PUC el modelo del Curso Preliminar. En este proceso la polémica renuncia de Cruz, en 1952¹⁰, permitirá a Piwonka asumir Composición Pura (llamada Plástica). Más próximo al modelo Bauhaus, normalizado luego a partir del trabajo de Albers en Chile, en 1953. De acuerdo a estos principios Piwonka dictará el curso hasta 1967 cuando este sea sustituido por el Taller de Arquitectura para primer año dirigido por Octavio Sotomayor, más orientado hacia el contexto del proyecto.

La estructura del Curso Preliminar de Albers afectaría no solamente a la Escuela de Arquitectura, sino también a las escuelas de Arte y Diseño PUC al heredar éstas dicho modelo a partir del trabajo de Piwonka.

La influencia del alemán se haría notar también en el quehacer arquitectónico de Piwonka a partir de su nuevo proyecto para el Colegio San Ignacio El Bosque, iniciado en 1958 conjuntamente con Patricio Schmidt. La construcción se convertiría en una de las pocas iniciativas locales que incluyeron en su programa arquitectónico una aproximación básica al ideal moderno de "integración de las artes"¹¹. (fig. 3)

Albers en Chile. Estadía y trabajo

La estadía de Albers en Chile se gesta en 1952 iniciado el decanato de Sergio Larraín en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes (1952-1967), mismo quien encargará a Emilio Duhart, uno de los arquitectos modernos más importantes en Chile, contactar a un profesor de prestigio internacional para dirigir intensiva pero momentáneamente el curso de Composición Pre-Arquitect-

10) Traslándose con un grupo de profesores a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso donde fundan una línea más autónoma, sudamericana y poética nacida de la crítica al funcionalismo.

11) Equipamiento de Piwonka, murales de Mario Carreño, esculturas de Eduardo Castillo, capilla de Matías Vial y paisajismo de Luis Nakagawa, en Molina, C., -Alberto Piwonka Ovalle y las ideas de la modernidad: El Colegio San Ignacio de El Bosque-, pp. 47-59, en Actas. Patrimonio Moderno. 1er Seminario Docomomo Chile (FADEU-PUC, Santiago, 5-7 de octubre de 2006).

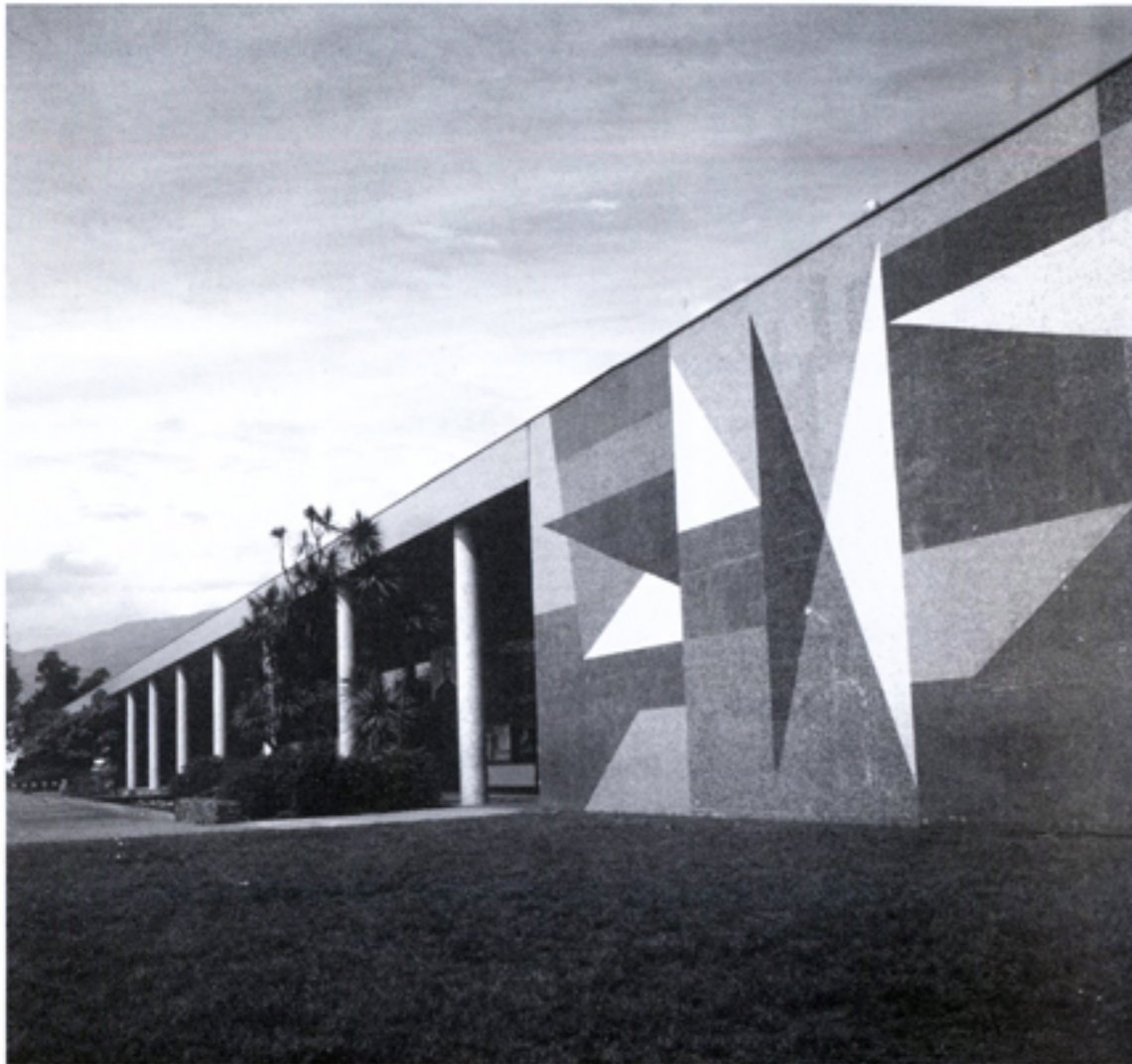


Fig. 3

tónica (o Composición Pura) impartido por Piwonka¹². El 14 de junio de 1953 el alemán llegará al país junto a su esposa Anni Albers, desarrollando un curso de doce horas semanales durante aproximadamente mes y medio.

La propuesta de Albers: «(...) me gustaría particularmente dictar un curso con ejercicios básicos de construcción, combinación y dibujo (de una naturaleza general, no profesionalmente especializada). También, me gustaría incluir estudios prácticos acerca de la interacción del color. (...) Esto puede indicar que yo no separo, como se suele hacer en la enseñanza, diseño de tres y dos dimensiones, de los cuales el último depende del primero. También quiero destacar que mi enseñanza apunta a una formación en la observación y la articulación. Éstos, en mi opinión, son el medio que conduce hacia el arte, el cual no podemos enseñar directamente de otro modo, nuestros estudios se ocuparán de la ejercitación de dos aspectos, a saber, uno perceptual y otro conceptual.»¹³.

12)

Véanse los textos inéditos escritos en la PUC, Santiago: Duhart, E., «Josef Albers. El Bauhaus y su influencia» (años cincuenta), Pérez, F., «Entrevista a Emilio Duhart» (años ochenta) y Piwonka, A., «Influencia del Bauhaus en la enseñanza de la arquitectura en nuestra escuela» (años ochenta).

13)

Carta de Albers a Piwonka (Connecticut), 12 de diciembre de 1952 (en inglés). Propiedad de Nicolás Piwonka.

14)

Carta de Piwonka a Albers (Santiago), 10 de enero de 1953 (en inglés). Propiedad de Nicolás Piwonka.

Como respuesta Piwonka le describe las características con las que él realiza su curso, destacando, además de las evidentes coincidencias del modelo pedagógico, la secuencia de objetivos en ejercicios de observación y crítica; organización espacial en un solo plano; y de relaciones de volúmenes¹⁴. Basado en dichos principios la clase de Albers trató finalmente de un Curso Preliminar que incluía el trabajo de experimentación y análisis en tres áreas: dibujo, priorizando una representación objetiva que primaba sobre el automatismo simbólico; color, trabajando sobre la relatividad de su contexto a partir de papeles; y estructuras, descubriendo en papeles y cartulinas potenciales instrumentos. Realizó además asesorías curriculares y conferencias al interior de la Universidad.

Hospedado en una residencial de la Plaza de Armas, Piwonka lo acompañaba caminando hacia y desde la Casa Central PUC. En el trayecto Albers tomaba apuntes y dibujos para futuros trabajos de clases y, en la conversación, éste no se mostraba mayormente interesado en responder sobre su pasado en la Bauhaus sino más bien en hacer preguntas sobre situaciones cotidianas de diseño que observaba en el momento¹⁵.

15) Piwonka A., «Josef Albers: Retrato y recuerdo de una visita», Revista Universitaria, Santiago, PUC, n° 24, p. 62, abril-junio de 1988.

16) Ibid.

17) Piwonka, A., «Josef Albers: Retrato y recuerdo de una visita», op. cit., p. 60.

18) Pérez, F. y García-Huidobro, C., «Entrevista a Sergio Larraín G-M. El Bauhaus o como aprender a ver», Revista Universitaria, Santiago, PUC, n° 24, p. 66, abril-junio de 1988.

llamaron profundamente su atención: primero fue un aseo en la plaza de armas, quien con una larga rama de palmera en forma armoniosa barría las hojas. Luego, los anillos metálicos entrelazados que se colocan para evitar el tránsito en los prados, y también el trabajo de un albañil que instalaba con gran cuidado una caja de cristal contra un muro de piedra sin labrar. Después de observar esta última situación me comentó entusiasmado la riqueza que había en este contraste de materiales: lo frágil y traslúcido del cristal junto a la aspereza y tosquedad de la piedra»¹⁶.

En el ambiente de una austera Facultad su curso comenzaba a las 14:30 horas en una sala del cuarto piso de la Casa Central. Albers enseñaba en inglés y contaba con la traducción simultánea de León Rodríguez, que egresaba ese mismo año como arquitecto y con Piwonka como ayudante.

En este curso para primer año muy pocos alumnos estaban informados sobre la Bauhaus, excepto algunos de cursos superiores y profesores que se sumaron voluntariamente a éste¹⁷, en un contexto general en el que además el referente moderno de mayor difusión local era Le Corbusier.

Al iniciar la primera clase Albers escribió con letra caligráfica su nombre diciendo a dos o tres personas que hicieran lo mismo, luego copió exactamente su nombre al revés, pero al pedir que lo repitieran nadie pudo seguirlo. El objetivo de este ejercicio inaugural era demostrar que todos escribían automáticamente de forma preestablecida y que en realidad no dibujaban¹⁸: «*Hacia cosas elementales.*

A alumnos y profesores nos hacía dibujar, por ejemplo, una chaqueta que colgaba descuidadamente. Cuando le mostrábamos el dibujo, normalmente lo encontraba mal: "Ustedes no han visto que aquí hay un doblez decía, un pliegue y una serie de cosas que parecían imperceptibles...". Nosotros habíamos dibujado más bien nuestra idea de chaqueta colgada; en cambio, Albers quería que dibujáramos la visión real de la chaqueta. Es innegable que había un mundo de diferencia entre ambas cosas»¹⁹. Con su especial preocupación por la percepción del color, Albers solicitó desde antes de su llegada recolectar una gran cantidad de papeles de colores lo más diversos posible tomados de papeles de uso cotidiano. Ya en el país realizaría, entre otros, ejercicios destinados a igualar colores distintos o lograr extraer dos colores diferentes de un mismo color a partir de la modificación de su fondo.

Los fines de semana el matrimonio Albers realizaba por lo general viajes en auto a los alrededores o fuera de Santiago junto a algunos de los profesores (fig. 4). En estas ocasiones Josef Albers tomó muchas fotografías de arquitectura colonial en adobe (fig. 5), interés coincidente con una década en la cual retomaba su trabajo de aproximación arquitectónica a partir del diseño de muros-esculturas que privilegiaba la percepción de figura y fondo (luz y sombra) mediante la combinación de ladrillos²⁰, trabajo inspirado principalmente en los muros precolombinos que fotografió en México y Perú. En Chile fotografió además textiles precolombinos aparecidos en una publicación, probablemente debido al interés de su esposa Anni, que había estudiado textil en la Bauhaus.

Recordado en su labor como un hombre sobrio y disciplinado pero a la vez profundo y vivaz, Albers mantuvo posteriores vínculos académicos con la Facultad y una relación de amistad con Larraín.

19) Ibid.

20) Trabajo inaugurado en EE.UU. con su obra America, de 1950, encargada por Gropius para su edificio Graduate Center de la Universidad de Harvard construido el mismo año.



Fig. 4



Fig. 5

Arte. El proceso de abstracción y la autonomía local

La visita de Albers coincidirá con el inicio de una década en la que el arte chileno abandonará la figuración, ya de manera decidida, para adherir a la abstracción. Proceso en el que constituirá un hito la formación del Grupo Rectángulo en 1953, haciendo evidente en el país, tanto la asimilación tardía de la renovación artística, como las infructuosas aproximaciones del discurso artístico local al campo de

la producción arquitectónica y de diseño.

21)

Fundado en 1956 con influencia del Atelier 17, de Stanley Hayter.

22)

Mellado, J., *La novela chilena del grabado*, Santiago, Economía de Guerra, 1995, p. 74.

En la PUC la modernidad pictórica abstracta se iniciará a partir de la clausura de su Escuela de Bellas Artes, fundada en la tradición académica. Era dirigida por Venegas, antiguo director del reemplazado Taller de Composición Arquitectónica, quien, por discrepancias con el Decano Larraín, renuncia. En este contexto, y ante la creación de una nueva Escuela de Arte de orientación moderna, Larraín recurrirá nuevamente a Albers en

1958 para solicitar su asesoría pedagógica. Contacto además fomentado por la artista textil Sheila Hicks, alumna de Albers que se encontraba en Chile trabajando dentro del área textil del taller Huaquén.

La nueva Escuela será fundada a partir de dos referentes, por un lado, desde la influencia de los postulados de Albers, iniciada ya al asumir Piwonka en junio de ese año como Director Interino, además de dictar el curso Taller de Plástica (llamado luego Diseño Básico). Posteriormente, al gestionar el alemán, por un lado, la llegada de un grupo de docentes de Yale; y, por otro lado, la estructuración a partir de un equipo docente compuesto por integrantes del Taller 99 liderado por Nemesio Antúnez²¹. Estos referentes significaron la adhesión conjunta por la abstracción y el abandono de la representación figurativa de carácter realista y popular²².

La relevancia de los cursos preliminares y el vínculo con la Escuela de Arquitectura fueron también parte integral del programa fundacional al mantener el primer año en común para los alumnos de ambas escuelas, fundamentando para éstos el aprendizaje de una orientación general artística, del entrenamiento visual y de las técnicas representativas²³. La Escuela de Arte concentró inicialmente los esfuerzos en dichos cursos, ante la experiencia previa en éstos, así como por la urgente necesidad de su ubicación temporal en el currículum²⁴.

En una larga y detallada carta Larraín solicitó la asesoría de Albers confiando incondicionalmente en el juicio de éste sobre las directrices modernas que el currículum de la Escuela debía seguir, teórica, pedagógica y administrativamente. Considerando lo utópico de la propuesta incluso ofreció a Albers convertirse en Director de ésta²⁵. La extensa petición se tradujo finalmente en el envío de una secuencia de profesores estadounidenses de Yale de la confianza del pedagogo alemán, financiados por la Comisión Fulbright y destinados a la realización de clases y asesorías para la organización de la Escuela. El primero en llegar y el más importante de éstos sería el pintor Sewell Sillman, mano derecha de Albers que desarrolló los cursos preliminares de Diseño Básico, Dibujo Básico y Color, enseñando cuatro meses y medio, de mayo a octubre de 1959²⁶. Luego, el escultor Norman Carlberg y el diseñador gráfico Wilson Wright, todos trabajando, al igual que Sillman, principalmente en la línea de los cursos preliminares de Albers.

23)

Piwonka, A., «Circular dirigida a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica», Santiago, PUC, 1958.

24)

Carta de Larraín a Albers (Santiago), 20 de agosto de 1958 (en inglés). Archivo The Josef and Anni Albers Foundation; En Arquitectura PUC sucedió lo contrario, el Curso Preliminar se consolida después de la aplicación de los principios modernos desde la segunda mitad de la carrera.

25)

ibid.

26)

Sillman se basaba explícitamente en Albers, véase Carta de Sillman a Larraín (Connecticut) de 16 de diciembre de 1958 (en inglés). Propiedad de Nicolás Piwonka, y Sillman, S., «Suggestions from Profesor Sewell Sillman for the New School of Art in the Catholic University of Santiago de Chile», Santiago, PUC, 1 de julio de 1959.

La Escuela será iniciada otorgando el título de Bachiller en Artes con Mención en Pintura o Escultura, pensando luego incorporar las de Artes Gráficas y Diseño Industrial. Iniciaré actividades en abril de 1959 asumiendo como director Mario Valdivieso.

27)

Swinburn, D., «Eduardo Vilches. La memoria transparente de un artista», Cuadernos de Arte (especial sobre Vilches), VV.AA., Santiago, Escuela de Arte PUC, n° 10, pp. 18-22, noviembre de 2004.

28)

Ibid., p. 23.

29)

EE.UU. envía una selección de 29 grabados, la serigrafía de Albers Variation VIII y la litografía White line square (ambas de 1966), siendo este último grabado el ganador.

color, dictando desde 1964 a la fecha dicho curso en la PUC (además de cursos de Grabado y Dibujo) (fig. 6). En la U.Ch. el destacado arquitecto y escenógrafo Bernardo Trumper tendría en Yale una experiencia similar a la de Vilches, tomando, entre otros, el curso de Color con Albers en 1956 y 1957. La influencia del alemán en Chile se sellaría en torno a los encuentros de la Bienal Americana de Grabado realizada en Santiago. En el tercer evento realizado en 1968 Albers obtendría el primer lugar y Vilches el segundo²⁹, luego en la cuarta y última bienal de 1970 Albers participaría exponiendo sus obras en una sala especial además

El vínculo de la Escuela con la ideas de Albers ejerció una fuerte influencia y proyección en Eduardo Vilches, uno de los grabadores más relevantes del país. Sillman, como su profesor de Color en la PUC patrocinó una beca para que éste, ya integrante del Taller 99, se perfeccionase en Yale entre 1960-1961. Y, si bien Vilches estuvo pocas veces con Albers (ya retirado dictaba sólo cursos como profesor invitado), su escuela en Chile y EE.UU. marcaría su trabajo de forma decisiva. En su obra, incluirá la abstracción y el color, pero, a diferencia de Albers, a Vilches le interesaba reducir la interacción de éstos para concentrarse en las formas sin mayor distracción;²⁷ y, en su pedagogía, adoptará una metodología planificada de enseñanza,²⁸ convirtiéndose en uno de los principales difusores de sus teorías del color,



Fig. 6

de diseñar el afiche del certamen, iniciativas propuestas por Emilio Ellena, uno de los organizadores³⁰. (fig. 7)

Si bien el programa de Albers tuvo una influencia determinante en el currículum fundacional dentro de los cursos preliminares de Diseño Básico, Dibujo y Color, solo este último curso lograría una proyección efectiva ya que el espíritu racionalista de herencia Bauhaus no será completa-

30)

Se exponen en cuatro salas especiales obras de José Guadalupe Posada, Grabado Popular Chileno, Rufino Tamayo y Albers, de este último las serigrafías «Homage to square: Hard edge / Soft edge», 10 obras (1965) y «Variants», 10 obras (1967). Luego, en 1978, se realiza su primera exposición individual (mencionada anteriormente); Ellena fue uno de los principales organizadores de la III y IV Bienal, visitó a Albers en EE.UU. en 1969 y 1970.

31)

Mellado, J. op. cit. p. 54.

32)

Carta de Sillman a Josef y Anni Albers (Santiago), 22 de junio de 1959 (en inglés). Archivo The Josef and Anni Albers Foundation; Carreño, de origen cubano, llegó al país en 1958 integrándose a la Escuela un año después.

mente seguido por sus profesores, particularmente en el área del grabado, que en la cuarta bienal de la especialidad reivindicará el referente simbólico local de La Lira Popular³¹, hojas sueltas de grabados y poemas distribuidas hacia el cambio de siglo. A esta situación se sumó el severo y crítico diagnóstico que Sillman realizó tanto a la orientación del programa como a los alumnos y profesores de la Escuela, manifestadas en carta al matrimonio Albers desde Santiago y luego personalmente a Vilches, ya en Yale. Éste cuestionaba, entre otros aspectos, la labor pedagógica de Pwionka en Diseño Básico, curso que Sillman interviene para intentar llevar a cabo su corrección, y del influyente Mario Carreño en Pintura, además de la inexperiencia de Calberg en Escultura³².

Diseño. La interpretación generalista-formalista y el estancamiento del discurso

Durante la primera mitad de los años sesenta el Estado chileno iniciaba profundas «reformas estructurales» económico-sociales y conjuntamente un segundo impulso al modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI), adoptado desde 1938, intentando desde este último complejizar la producción hacia bienes durables y de capital. Pese a la relevancia del contexto productivo,

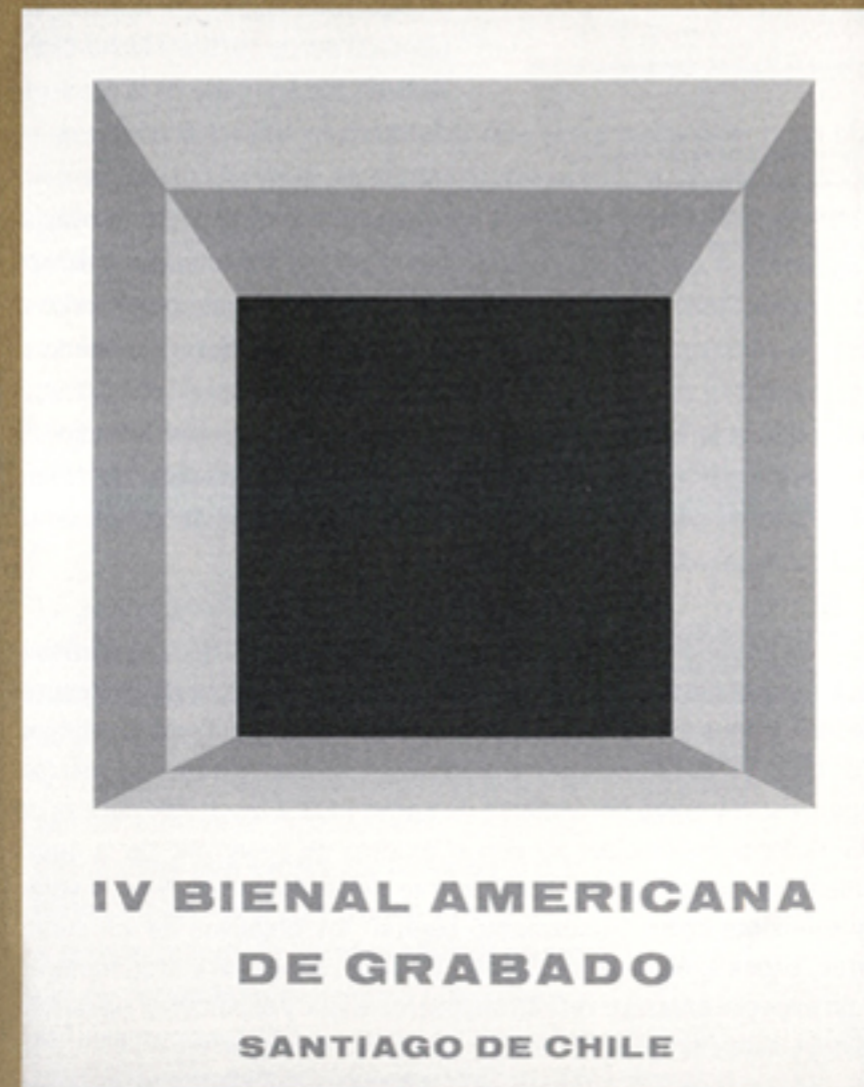


Fig. 7

33)
Piwonka, A., «Proposición esquemática de la incorporación de la enseñanza del diseño industrial en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile», Santiago, Escuela de Arte PUC, p. 1, 28 de mayo de 1962.

34)
Piwonka, A., «Diseño Básico», hoja adjunta en *Ibid.*

35)
Desde 1947 la Institución Teresiana dirige una Escuela de Decoración de Interiores patrocinada por la PUC. Véase Moreno, L., *Orígenes del Diseño en la UC*, Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2003, pp. 13-25.

en el modelo ISI. En la Escuela de Diseño PUC este proceso estará íntimamente ligado a la interpretación local de la enseñanza generalista heredada de Albers, un programa que en comparación a las otras escuelas mencionadas influyó de manera más tardía pero también más homogénea.

En el seno de la Escuela de Arte la incorporación de las líneas de Artes Gráficas y Diseño Industrial habían sido postergadas ante la carencia de profesores especializados, pero en 1962 Piwonka fundamentaba la apertura de esta última, entre otros motivos, para encauzar el excedente de alumnos que no resulten verdaderos artistas y como herramienta de apoyo local a las problemáticas del modelo ISI³³. Pero la coincidencia con el modelo de desarrollo de la época sería momentánea ya que como antecedente de la propuesta final Piwonka tomará nuevamente como "fundamento central" los objetivos de los cursos preliminares, especialmente el de Diseño Básico, común para arquitectura y arte, con un especial énfasis en el entrenamiento visual y el posterior desarrollo tridimensional, este último como carácter distintivo del curso³⁴.

Con miras a la creación de esta línea, sería integrado dentro del equipo de Diseño Básico el arquitecto PUC Luis Moreno, quien desde 1962 ya como Director de la Carrera de Diseño de la Institución Teresiana³⁵ había priorizado dicho curso a favor de una educación más general, eliminando además la especialidad de Diseño Industrial. Moreno continuará con esta postura generalista en la PUC al

los programas de las escuelas de diseño del país se caracterizarían por un discurso alejado de los modelos de desarrollo. Sucedería así también con el siguiente modelo neoliberal, implantado desde 1975 a la fecha. Dicha desatención por parte de la academia de diseño, produjo, a diferencia de arquitectura, el constante estancamiento en una primera fase de asimilación de principios formalistas modernos, afectando el diálogo con el contexto tecnológico y social, especialmente las posibilidades del diseño industrial

dirigir luego la Especialidad de Diseño de la Escuela de Arte en 1965 inaugurada mediante el traslado de ésta desde la Institución Teresiana (fig. 8). Luego, en 1968, será creado un Departamento de Diseño para dicha carrera independiente de la Escuela de Arte. El curso de Diseño Básico fue constantemente reforzado e incluso ampliado al segundo año de la carrera (Taller Integral) postergando la especialización.

Otro de los aspectos relevantes de este programa será el de la preocupación por la percepción visual. Desde la interpretación del modelo de Albers, Piwonka priorizaba la sensibilización y el entrenamiento general del sentido de la vista bajo un discurso de distinciones artístico-compositivas, a diferencia del alemán quien hacía relevante, además, la complejización de herramientas explícitas para su análisis en el contexto de la psicología de la percepción de herencia gestáltica. Este "matiz local" de Piwonka, lejos de constatar una falta de preparación, evidenciaba el carácter autónomo y la complejidad de las problemáticas propias del diseño como disciplina, originado históricamente al hilo del discurso artístico y arquitectónico.

La opción generalista se convertirá así en una constante de la Escuela que tendría como resultado la preeminencia de un Curso Preliminar de Diseño Básico de carácter local "formalista" sobre la profundización tecnológica y social de talleres superiores especializados. La primera crítica sobre esta escasa aproximación al contexto país en los programas de diseño se va a generar a fines de los años sesenta en medio del movimiento de reforma universitaria y de polarización política, a partir de pequeños grupos de estudiantes disidentes PUC y U.Ch

asociados al diseñador alemán de la HfG Ulm Gui Bonsiepe quien se encontraba en Chile entre 1968 y 1973 trabajando en diseño industrial para organismos estatales³⁶. La reedición de esta pugna formalista-productivista va a ser heredera de las divergencias entre Max Bill y Tomás Maldonado dentro de esta escuela alemana, en el intento de este último por situar al diseño como disciplina proyectual

36)
Véase Palmarola, H., «Productos y Socialismo: Diseño Industrial Estatal en Chile», pp. 225-295, en 1973. *La vida cotidiana de un año crucial* (coord. Claudio Rolle), VV.AA., Santiago, Planeta, 2003.

37)

Continuidad explícita en los diversos escritos de Piwonka, así como en los autocomplacientes textos de Moreno, L., op. cit. y Cox, M. e Infante, S., «Evaluación, Diagnóstico y Proyecciones del Taller Preliminar de Diseño», Santiago, FONDEDUC, Escuela de Diseño PUC, 1995.

autónoma. También, al iniciarse ya en dictadura la descontextualización del modelo industrializador en favor del modelo neoliberal, la Escuela inició contradictoriamente en 1976 una primera aproximación hacia una línea de Diseño Industrial.

La continuidad del programa de Diseño en la PUC se confirmará hasta fines de la década de los noventa, tanto con la elección y reelección de sus directores Moreno, Piwonka y Robert Holmes, todos arquitectos que dictaban el curso de Diseño Básico o Taller Integral, como por la influencia curricular del diseño generalista-formalista fundado desde dichos cursos³⁷.

Conclusiones. El Curso Preliminar bajo procesos disciplinares diferenciados

La línea de los cursos preliminares, históricamente ligados al debate sobre la modernización y a los vínculos entre las disciplinas artísticas y proyectuales, tendrá con Albers y su influencia una particular inserción en Chile. Todo ello producto del "filtro estadounidense" del modelo Bauhaus en el período de posguerra, en el que los cursos complementarían la herencia de las reformas pedagógicas progresistas y las vanguardias de arte abstracto con los estudios destinados a la percepción visual, especialmente sobre el color.

Las principales características de esta influencia, y, especialmente de la posterior interpretación local sobre el Curso Preliminar en la PUC serán: la aplicación de un modelo de curso común y particularmente homogéneo dentro de las escuelas de Arquitectura, Arte y Diseño PUC, proceso iniciado por Cruz y consolidado luego con Piwonka desde la escuela de Albers; un modelo de curso asimilado desde distintas fases de desarrollo dependiendo de la disciplina. En arquitectura, ya como consolidación de un proceso, a diferencia del arte y en especial del diseño, donde se integrará como "eje fundante"; y, una interpretación local del



Fig. 8

discurso de Albers que priorizaría tanto la sensibilidad perceptiva sobre la capacidad de análisis, como el dominio formal sobre el productivo. El proceso descrito explica, en parte, los distintos resultados de los cursos preliminares dentro del proceso de modernización esperado en cada una de las disciplinas, proceso en el que se vislumbran además los problemas particulares a los que se someten cada una de estas. Un mismo modelo de curso aplicado en distintos contextos y con resultados diversos de desarrollo o estancamiento.

Si bien en la Escuela de Arquitectura a la llegada del Curso Preliminar ya se había producido la asimilación madura de los principios modernos, primero sólo a partir de los talleres superiores (conviviendo con el modelo *Beaux Arts*) y luego con el inicio del curso Composición Pre-Arquitectónica de Cruz y Piwonka, no será hasta el trabajo de Albers y posterior influencia en Piwonka que este curso normalice su estructura. En la PUC el periplo de este curso será reflejo también del proceso de consolidación de la arquitectura moderna, ya que se convertiría en uno de los principales ejes del debate reformista local. En este contexto cumpliría un rol sumamente determinado en su sentido complementario al servir como herramienta preliminar a los cursos superiores especializados donde se complejizarían luego los aspectos sociales y tecnológicos. Y, pese a que éste se formuló invariablemente durante casi veinte años, con el tiempo asumió y se hizo parte también de las distintas revisiones contextuales que implicaron su modificación, la primera y más importante a fines de la década de los sesenta con Sotomayor.

Para la Escuela de Arte PUC los cursos preliminares de Dibujo, Diseño Básico y Color fueron parte importante del programa fundacional, los que, aunque fueron formalizados desde la escuela de Albers por profesores de Yale, sólo lograrían una proyección efectiva a partir del curso de Color. Pese a las directrices fundacionales de la asesoría de Albers destinadas a la estructuración de un currículum, la relativa autonomía de un discurso disciplinar local en la figura del Taller 99 (el otro informante inicial de la Escuela) se convertiría en un factor gravitante al lograr influir con su experiencia en la reorientación del proyecto, especialmente desde la especialidad del grabado. Resultado de este carácter e identidad propia será el mismo curso de Color de Vilches, resultado de la fusión de la inspiración local de la escuela del Taller 99 con el rigor de la escuela de Albers en Yale.

A diferencia de las disciplinas anteriores en la Escuela de Diseño PUC el programa de los cursos preliminares, especialmente el curso de Diseño Básico, se convertirá en el principal fundamento de la disciplina. Discurso que se mantuvo ligado de manera inalterable a una primera asimilación formalista de los postulados modernos, ya que, al contrario de las escuelas de arquitectura este proceso en diseño no lograría avanzar hacia nuevas etapas de modernización proyectual. Este último efecto se haría evidente: en la proyección en el tiempo de un discurso generalista-formalista acrítico basado en la interpretación local del curso Diseño Básico, a partir de Piwonka y Moreno; en la constante incidencia que este modelo preliminar tuvo sobre la configuración de los cursos superiores, limitando pedagógicamente la complejización del escenario tecnológico y social; y, en la contradicción de objetivos frente a los dos principales modelos de desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX, modelo ISI y neoliberal, en especial los programas referidos al desarrollo del diseño industrial.

Créditos Fotográficos

Fig. 1

Josef Albers corrigiendo trabajos de su Curso Preliminar, Bauhaus Dessau, 1928. Imagen tomada de Schmitz, N., «El curso preliminar de Josef Albers: escuela de creatividad», en Fiedler, J. y Feierabend, P. (eds.), Bauhaus, Madrid-Barcelona, Könemann, 2000 (ed. original en alemán, Colonia, 1999), p. 374; Imagen propiedad de Gallery Kicken Berlin / Phyllis Umbehr, Fotografía de Otto Umbehr (Umbo).

Fig. 2

Selección de ejercicios de los alumnos del curso de Composición Pura, dictado por los profesores Alberto Cruz y Alberto Piwonka. Imagen tomada de Cruz, A. y Piwonka, A., «Curso de Composición Pura», Arquitectura y Construcción, Santiago, n.º 16, p. 20, septiembre de 1949.

Fig. 3

Fachada del Colegio San Ignacio El Bosque. Remodelación iniciada en 1958, por Alberto Piwonka y Patricio Schmidt. A la izquierda mural de Mario Carreño. Imagen propiedad del Centro de Documentación SLGM-PUC, fotografía de Juan Purcell.

Fig. 4

Beatriz Antoncich, Sergio Larrain, Mario Pérez de Arce A., Mario Pérez de Arce L. y Diego Pérez de Arce A. Fotografía de Josef Albers, Santiago, 1953. Imagen propiedad de The Josef and Anni Albers Foundation.

Fig. 5

Iglesia de Los Dominicos. Fotografía de Josef Albers, Santiago, 1953. Imagen propiedad de The Josef and Anni Albers Foundation.

Fig. 6

Pangal, xilografía, 39 x 55,6 cm, 1962. Uno de los cinco grabados de Eduardo Vilches presentados en la 1ª Bienal Latinoamericana de Grabado, (Museo de Arte Contemporáneo, U.Ch., Santiago, noviembre-diciembre, 1963).

Fig. 7

Afiche de la IV Bienal Americana de Grabado (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 7 de agosto al 13 de septiembre 1970). Diseño de Josef Albers, serigrafía impresa en «Serigrafía Industrial», bajo el cuidado de Guillermo González y la supervisión de Eduardo Vilches.

Fig. 8

Trabajos de estructuras de papel plegado del Curso Preliminar de Diseño Básico de Luis Moreno, realizado por alumnos de la escuela de Diseño PUC, 1964. Fotografía de Luis Moreno.

...
Se terminó de imprimir en el mes de Diciembre del 2007.
Imprenta Quickprint Ltda, Santiago de Chile.

Tiraje: 1000 ejemplares en papel Starwhite Natural 104 grs y
Starwhite Natural 238 grs.

...



Universidad Andrés Bello
Facultad Arquitectura y Diseño

Universidad Nacional Andrés Bello

Facultad de Arquitectura y Diseño
Fernández Concha 700, Las Condes - Santiago
Tel:(56-2) 6618684 - Fax:(56-2) 6618790
e-mail: info@unab.cl
www.unab.cl



Universidad Andrés Bello
Facultad Arquitectura y Diseño