

---

# LA INTERACCIÓN DEL COLOR

## JOSEF ALBERS

---



**.UBA**fadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA  
DISEÑO Y URBANISMO

**Autoridades FADU-UBA**

**Decano**

Arq. Guillermo Cabrera

**Vicedecano**

DG. Carlos Venancio

**Secretaría General**

Arq. Ariel Carlos Pradelli

**Secretaría de Hacienda**

Arq. Martín de Urrutia

**Secretaría Académica**

Arq. Hernán Noriega

**Secretaría de Hábitat**

Arq. Hugo Montorfano

**Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**

DG. María Cecilia Galiana

**Secretaría de Relaciones Internacionales**

Arq. Fernando Schifani

**Secretaría de Investigaciones**

Arq. Rita Laura Molinos

**Secretaría de Posgrado**

Arq. Homero Pellicer

**Secretaría de Relaciones Institucionales**

Arq. Jorge Marcelo Bernasconi

**Secretaría de Comunicación**

DG. Pablo Salomone

# LA INTERACCIÓN DEL COLOR

## JOSEF ALBERS



**.UBA**fadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA  
DISEÑO Y URBANISMO

**Equipo Curatorial Centro de Documentación - Biblioteca “Prof. Arq. Manuel Ignacio Net”**

Prof. Arq. Alejandro Vaca Bononato, Director

Arq. Jorge A. Gazaneo, Director Académico

Arq. Verónica Galloni, Curadora Colección Libros Antiguos y Valiosos

Arq. Atilio Pentimalli, Diseño del equipamiento de exhibiciones y montaje

Arq. Sergio Daniszewski, Gestión editorial

Dg. Andres Agosin, Diseño editorial

**Área de Comunicación Centro de Documentación - Biblioteca**

**“Prof. Arq. Manuel Ignacio Net”**

Lic. Ana María Saredo, Revisión de Textos

Dg. Victoria Iglesias, Coordinación y Diseño

Arq. Verónica Galloni, Curadora Colección Libros Antiguos y Valiosos

Alejandro López, Informática

Raúl Raña, Fotografía

Daniela Sancho, Diseño gráfico

Dg. Celia Román, Investigación

Dis. Victoria Weinsztok, Investigación

Bib. Paola Robledo, Bibliografía especializada

**Se agradece al conjunto del personal del Centro de**

**Documentación - Biblioteca “Prof. Arq. Manuel**

**Ignacio Net”, por el constante acompañamiento en todas las**

**actividades de extensión del Centro.**

**Equipo Centro Audiovisual, Mediateca y Museo**

Prof. DIYS Verónica Vitullo, Coordinación General, Diseño,

Dirección, Edición y Puesta en forma y Cámara.

Dis. Juan Estanislao Ortiz, Diseño, Dirección y Puesta en forma.

Dis. Mailén Gamarra, Coordinación Técnica

Dis. Lila Pesce, Producción

Dis. Daniela Bruno, Edición

Dis. Azul Carrasco, Edición

Dis. Andrés Paz Geuse, Archivo

Dis. Wanelén Farías, Archivo

Dis. Yanina Mena, Archivo



**.UBA**fadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA  
DISEÑO Y URBANISMO



**CAM** | centro audiovisual mediateca



**ACERVO**fadu

Gracias al apoyo de:

**Yale** UNIVERSITY PRESS

Centro de Documentación - Biblioteca Prof. Arq. Manuel Ignacio Net  
Josef Albers, La Interacción del color / compilado por Alejandro Vaca Bononato. - 1a ed revisada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2020.  
120 p. : 23 x 19 cm.

ISBN 978-950-29-1874-7

1. Arte. 2. Colorimetría. I. Vaca Bononato, Alejandro, comp. II. Título.  
CDD 701.85

# LA INTERACCIÓN DEL COLOR JOSEF ALBERS

INDICE  
INDICE  
INDICE  
INDICE  
INDICE  
INDICE  
INDICE

Pag./ <b>13</b>	Preludio
Pag./ <b>18</b>	Escritos
Pag./ <b>48</b>	La obra
Pag./ <b>82</b>	La muestra
Pag./ <b>88</b>	Un libro
Pag./ <b>94</b>	Un video
Pag./ <b>106</b>	Referencias

Esta publicación acompaña la exposición virtual “Josef Albers, La Interacción del Color” generada desde nuestro Acervo FADU.

Cuando creamos Acervo, uno de los objetivos era poder recoger tesoros ocultos de nuestros archivos y poder visibilizarlos a la comunidad de diversas formas. La primera manifestación fue a partir de cuadernos originales de Ernesto Katzenstein anidados en los Archivos de Arquitectura y Diseño (DAR), ahora, a partir de un libro de litografías originales de Joseph Albers, Interaction of Colors, patrimonio de nuestro Centro de Documentación-Biblioteca y adquirido en el año 1964, organizamos esta segunda exposición. Como Decano de la FADU me siento sumamente orgulloso de que esta exposición, originalmente pensada para llevarse a cabo en nuestra Biblioteca, se haya transformado en una muestra interactiva acompañada de un libro digital y un video, y puedan concretarse en los difíciles momentos de pandemia que estamos atravesando. Y que a partir de estas acciones pueda ponerse en valor nuevamente la figura de Albers, uno de los referentes más importantes del siglo XX como profesor, escritor, pintor y teorista del color que ha sido y es, referencia de estudio e investigación de distintos profesores de nuestra Facultad. Quiero agradecer al Acervo FADU y en particular a los Profesores Alejandro Vaca Bononato y Verónica Vitullo, responsables del Centro de Documentación-Biblioteca y la Mediateca por el esfuerzo, energía y dedicación para que la muestra, el libro y el video sean posibles y a los equipos que ellos dirigen por este trabajo en común.

Y un especial agradecimiento a The Yale University Press, custodio de los derechos editoriales de Josef Albers, The Interaction of color, que cedió los mismos para poder concretar la muestra, el libro y el video además de auspiciar todos estos eventos.

Espero que este libro como reflejo de la muestra ayude a abrir nuevas líneas de debate e investigación entre profesores, investigadores y estudiantes a partir de la riquísima obra de Josef Albers.

Prof. Arq. Guillermo Cabrera  
Decano Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

## SENTIR EL COLOR.

Una biblioteca en el imaginario es un espacio. Largos pasillos definidos por estanterías, con volúmenes que nos dan la espalda y nos muestran –en el mejor de los casos– la síntesis más compacta de lo que tienen para decir.

En una descripción extendida, gente leyendo en silencio. Concentrada. Linda imagen, pero incierta.

En todo caso, de alguien que no conoce la nuestra. Que no vio su luz, olió su perfume, oyó su murmullo o vivió su clima. Es un punto de encuentro, de trabajo, de estudio.

Haber convertido a la Biblioteca en esto es un gran logro. Pero es un logro colectivo y espontáneo. Apropriadamente por una comunidad de estudio, de experimentación, de intercambio y de diseño en el sentido más rico y abarcativo.

Esta nueva biblioteca, más interactiva, más funcional, más viva, no podía quedarse en ser solamente repositorio e intercambio de libros. La objetualidad no alcanza a sus fines. Y tampoco limita sus logros.

Nos mostró sus intenciones en la última Noche de los Museos, cuando en una puesta muy cuidada, sacó a la luz maravillosas obras de sus trastiendas. Publicaciones del 1500 que pudimos ver, en vivo y en directo, muchos de nosotros por primera vez.

Sentí que era un signo valioso de los tiempos que vendrían. Es cierto que hacen falta intérpretes, investigadores y buceadores interesados en sus tesoros. En compartir sus contenidos y obras. En encontrar perlas y también en cubrir las ne-

cesidades más cotidianas. Porque todo está allí. Esperando. Esta obra es producto de esa voluntad. Y de la búsqueda de tesoros.

Los bibliófilos creen que detrás de cada libro debe haber una historia digna de ser contada. Y esta obra les da la razón.

Hay mucho trabajo detrás de este proyecto. Que es libro, pero era exposición y un sinnúmero de actividades asociadas. Motivadas por un señor alemán que hizo a muchos volver a ver los colores. Una Pandemia no pudo con él.

No se trata solamente de la relevancia de esta colección que es parte de nuestro patrimonio bibliográfico, sino del testimonio que viene a dar desde una escuela tan vinculada a nuestra FADU y que tiende un puente temporal e ideológico: vínculo entre el pensamiento de diseño, su modalidad y alcances. Entre el proyecto y la ideología. De Bahaus a Ulm. Y de Ulm a Buenos Aires y a los talleres de FADU.

Siguiendo ese trayecto, temporal y geográfico, la figura de Josef Albers, se proyecta como emblema y símbolo para la Facultad, porque nace desde el lugar de la docencia. Primero como maestro y profesor de escuela primaria. Luego –y a partir de su formación en Bellas Artes–, como docente en la Bahaus y luego como profesor, ya en Dessau. Allí ya trabajando en el diseño de mobiliario.

Trabajar con el color es una tarea prejuiciosamente reservada a sensibilidades nativas. Dedicarse a reflexionar, experi-

mentar y enseñar sobre esta problemática resultó y resulta de vital importancia para la formación de los diseñadores. El diseño necesita sensibilizar al color. Ver, entender, combinar, operar, comunicar. Y si es posible, conmover.

El nazismo, la guerra, la vida misma hizo que su legado viajara con su valija ida y vuelta por el Atlántico. Y de Norte a Sur en América. Respirando en Cuba y sobre todo en el México policromo y exhuberante de Frida Kahlo, Diego Rivera y Luis Barragán.

El año pasado, de visita en Ciudad de México con motivo del desarrollo de la FILUNI (Feria del Libro Universitario), tuve la oportunidad, gracias a la invitación de la Facultad de Arquitectura de la UNAM de visitar la casa Gálvez, obra de Luis Barragán, en la zona de Pedregal. Desde el primer momento y cuando la recorría, inevitablemente recordaba la cubierta del libro “Interaction of color”, que obviamente ilustra la presente obra.

Una gama particular que le agregaba valor e identidad a la magia de los espacios.

En ese momento desconocía por completo ese encuentro entre Albers y Barragán. Me gusta pensar que se dejaron huella. Al ver la cubierta del libro, el efecto fue inverso, y recordé las esculturas de Rivera en la casa Gálvez y el color tiñendo cada ambiente.

El color también dispara la memoria.

Una enorme felicidad por el trabajo realizado para que esta

obra sea realidad. Porque lo escrito permanece, pero sobre todo porque lo publicado es público. Porque compartirlo democratiza el conocimiento. Porque sacar la obra a pasear la pone en valor, le da sentido a nuestra tarea. Pero sobre todo, porque el color nos pinta también la vida.

# PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO PRELUDIO

Prof. Arquitecto Alejandro Vaca Bononato.  
Director del Centro de Documentación-Biblioteca Prof. Manuel Ignacio Net.

En junio de 2018 cuando me hice cargo de la Dirección del Centro de Documentación-Biblioteca, mi primera iniciativa fue conocer el rico patrimonio que atesora el Centro. Los libros antiguos —el Vitruvio de Cesare Cesariano de 1521— con el primer dibujo publicado en un libro de arquitectura —el corte de la catedral de Milán, da cuenta del origen milanés del autor—, era un arranque obvio en mi recorrido por los libros antiguos.

Grande fue mi asombro cuando en el prominente armario de madera que guarda estas reliquias, descubrí una caja de color marrón y pregunté a Jorge “Bertie” Gazaneo ¿qué guardaban allí?

Esa caja enigmática y oscura —que no parecía ser un libro— contenía en su interior una maravilla: las litografías originales que formaban parte de la enseñanza del color de uno de los Maestros de la Bauhaus; Josef Albers. El libro *Interaction of Color* es parte de la colección de la biblioteca desde el 31 de octubre de 1964; adquisición contemporánea a su edición por la Yale University Press en 1963.

De allí en más apareció la idea de dedicarle una muestra al autor del libro, habida cuenta que en el año 2019 se cumplía el primer centenario de la Escuela Bauhaus en Weimar, que había dejado sus huellas en la nuestra, en la enseñanza de la arquitectura y el diseño modernos, a través de figuras como Maldonado, Borthagaray, Córdova —el grupo OAM— y

Albers como referente principal de aquella experiencia pedagógica de vanguardia.

El proyecto comenzó por ser la exposición del libro y su autor con una selección de litografías que atesoramos de Albers en la biblioteca. La edición de un libro que diera cuenta al gran público de su existencia en nuestra facultad, era la forma de dejar un testimonio, intuyendo que esa valiosa pieza era desconocida para la mayoría de la comunidad académica.

Así hasta marzo de 2020 donde el día 26 íbamos a inaugurar el proyecto, Josef Albers, la *Interacción del color*, exposición inaugural del año académico de la facultad en la pinacoteca de la biblioteca.

Para la ocasión escribí la introducción que aparece al final de este preludio.

El suceso de la pandemia y la cuarentena trastocó el proyecto original.

Un breve impasse aconteció hasta que nos reorganizamos por zoom. La nueva plataforma nos permitió seguir pensando y trabajando en equipo.

Fue ahí que decidimos en una de nuestras reuniones virtuales, retomar el proyecto.

Pensando, surgió la idea de hacer la muestra virtual, y porque no, hacer un vernissage vía zoom e invitar a toda la facultad.



¡Parecía desmesurado!

Nos invadió un nuevo entusiasmo y comenzó una nueva etapa...

El proyecto original se transfiguró y adquirió en estos meses una nueva densidad...

No sólo mostrar el libro y las litografías de la Interacción del Color de Albers, sino que comenzamos un trabajo de investigación a partir de preguntas que surgieron casi naturalmente ¿por qué este libro había llegado a la FADU? ¿quién lo compro? ¿fue una donación? ¿bajo qué gestión se hizo? El libro comenzó a Interactuar con nosotros y la memoria de una facultad, hoy vacía... también.

Las preguntas se acumularon y algunas respuestas y documentos aparecieron...

La figura de un profesor prominente de Visión de la facul-

tad de los 60, César Jannello, la referencia a sus investigaciones sobre Semiótica y Color, el Instituto de Arquitectura y su cátedra de Semiología de la Arquitectura, su implicancia en la compra del libro —una ficha de ingreso da cuenta de ello—. Su interés en su estudio, —una carta solicitando en préstamo el libro a la Directora de aquellos años, Martha Parra de Pérez Alen— demuestran estos intereses y la memoria un tanto olvidada del libro en la FAU.

El testimonio de Claudio Guerri, José Luis Caivano y Dora Giordano como discípulos y seguidores de Jannello y sus investigaciones, fue ineludible.

Veníamos trabajando en el Acervo FADU con Verónica Vitullo y su equipo de la Mediateca y esta vez decidimos aunar esfuerzos en este nuevo proyecto transfigurado. Dar un testimonio audiovisual en tiempos de pandemia de una parte de la memoria de la facultad a través de la historia de un libro.

Nos preguntamos ¿qué registros de este tiempo iban a quedar en el futuro, con una facultad cerrada y vacía? Era inquietante pensar en una pausa que no dejara huellas.

Por ello un libro digital y un video inaugurando una exposición virtual por zoom, condensa la memoria hacia el futuro de este tiempo de pandemia, como un *Palimpsesto*<sup>1</sup> Dar cuenta de las huellas que todo manuscrito aloja, y frotar la superficie para ver los signos que emergen de sus borraduras, fue lo que aconteció.

(1)“palabra cuyo origen son dos palabras griegas: *palin* que significa de nuevo y *psad* raspar o frotar y significa el manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe”.

## LA INTERACCIÓN DEL COLOR JOSEF ALBERS

*“Mientras no se haya pintado un gris, no se es pintor”.*  
Paul Cézanne

*“Todo el valor de una obra depende del color. Si el color es errado, todo en la obra es errado: es como si cantaras una nota falsa en una melodía, no importa cuán verdaderas sean tus palabras, para que toda la melodía esté errada”.*  
John Ruskin

*“Color puro, todo debe ser sacrificado por él”.*  
Paul Gauguin

Esta primera muestra que la FADU le dedica a Josef Albers mostramos una selección de litografías originales del libro *Interaction of Color* que forman parte de la colección del Centro de Documentación-Biblioteca. En 1963 la Universidad de Yale, donde Albers daba clases,

publica esta obra *Maestra* dedicada a la enseñanza de artistas. Un libro casi hecho a mano con ciento cincuenta litografías originales. Catálogo de experimentos relacionados con el estudio y la enseñanza del color que Albers utilizaba en sus clases.

“La percepción visual del color nunca es como realmente lo vemos físicamente. Esto hace del color el medio más relativo y menos objetivo del arte”, dice Albers en la introducción del libro y agrega: “Debemos aprender que uno y el mismo color pueden evocar según sus relaciones innumerables lecturas”.

Colores cálidos, fríos, primarios, secundarios, complementarios, neutros, el tono, la luminosidad, saturación y transparencia son definiciones no del todo exactas para hablar del color...

Y más allá de una pretendida científicidad en su estudio, el libro invoca a la intuición y la experimentación como parte esencial de su pedagogía.

Albers expone una serie de ejercicios simples que buscan demostrar su tesis: La interacción del color, sus relaciones determinan el color mismo; es decir el color no es una entidad objetiva per se. El color Es por su relación con el Otro.

Albers primero como estudiante, luego como profesor for-

ma parte de la Bauhaus hasta 1933 en que fue clausurada por los Nazis,— recibió una nota intimidatoria en Dessau que lo obliga a exiliarse en los EE.UU— y luego en la Universidad de Yale y en la legendaria Black Mountain College, cerca de Asheville, Carolina del Norte, junto a un grupo de disidentes del sistema, se dedicó a la enseñanza del color a los artistas más importantes del siglo XX con la idea de que el arte debía ser el centro de la currícula académica artística, y no relegada a un simple hecho decorativo. Philip Johnson, arquitecto, coleccionista y promotor cultural, fue quien recomendó a Albers desde el MoMA de Nueva York para que la escuela lo invite a dar clases...

Para Albers el color está relacionado con la estructura de la obra y nunca es un hecho decorativo, idea compartida con otros grandes artistas abstractos del siglo XX como Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Rothko... por nombrar algunos.

Esa esencialidad le da al color un sentido casi metafísico como lo sugiere Gershom Scholem:  
“Lo carente de imagen no excluye el mundo de las imágenes, es solamente su centro y refugio”...

La obra de Albers “carente de imágenes” en casi toda su producción, hace del color su imagen, su centro y refugio, por las relaciones establecidas, que crean un aura

—en consonancia con el concepto de Benjamin en su ensayo De la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica—:

“Esa lejanía que persiste en la cercanía de las cosas”.

La interacción del color que propone Albers no es un estudio científicista u objetivo del color, sino es un implicarse en él desde sus relaciones, y esas relaciones son por “prueba y error” como lo dice él mismo, donde es fundamental la experiencia de la mirada...

Algo lejano es tocado en la cercanía de las relaciones, eso Otro —el aura— es el poder de evocación que se ofrece en sus interacciones, en sus relaciones con otros colores, casi como si fuera un postulado filosófico, nos toca por irradiación...

Una forma, tal vez, de nombrar a la intuición... que esperamos irradiar en esta exposición.



ESCRITOS  
ESCRITOS  
ESCRITOS  
ESCRITOS  
ESCRITOS  
ESCRITOS  
ESCRITOS

Prof. Josef Albers.  
1954.

## EL COLOR EN MIS PINTURAS.

Se yuxtaponen para diversos y cambiantes efectos visuales. Deben desafiarse o repetirse, apoyarse u oponerse entre sí. Los contactos, respectivamente los límites, entre ellos pueden variar de toques suaves a duros, pueden significar tirar y empujar además de choques, pero también abarcar, intersectar, penetrar.

A pesar de una aplicación uniforme y mayormente opaca, los colores aparecerán por encima o debajo del otro, al frente o detrás, o uno al lado del otro en el mismo nivel. Corresponden tanto en concordia como en discordia, lo que ocurre entre ambos, grupos o solos.

Dicha acción, reacción, interacción o interdependencia se busca para hacer obvio cómo los colores se influncian y cambian entre sí; que el mismo color, por ejemplo, con diferentes fondos, se ve diferente. Pero también, que pueden hacer que los diferentes colores se parezcan.

Es para mostrar que 3 colores pueden leerse como 4, y de manera similar 3 colores como 2, y también 4 como 2.

Tales engaños de color prueban que casi nunca vemos el color relacionado entre sí y, por lo tanto, no cambia; ese color cambia continuamente: con la luz cambiante, con la forma y ubicación cambiantes, y con la cantidad que denota ya sea cantidad (una extensión real) o número (recurrencia). Igual de influyentes son los cambios en la percepción que dependen de los cambios de humor y, en consecuencia, de la receptividad.

Todo esto nos hará conscientes de una excitante discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico del color. Pero además de la relación y la influencia, me gustaría ver que mis colores siguen siendo, en la medida de lo posible, una "cara", su propia "cara", como se logró, de manera única, y creo conscientemente - en las pinturas murales de Pompeya - al admitir la coexistencia de polaridades como ser dependiente e independiente, ser dividido e individual.

A menudo, con las pinturas, se llama más la atención hacia la estructura externa y física del color que a la estructura interna y funcional de la acción del color como se describió anteriormente. Aquí, ahora, sigo algunos detalles de la manipulación técnica de los colorantes que, en mi pintura, generalmente son pinturas al óleo y rara vez pinturas de caseína.

En comparación con el uso de pintura en la mayoría de las pinturas actuales, aquí la técnica se mantiene inusualmente simple, o más precisamente, lo más sencilla posible.

Sobre el fondo blanco más blanco disponible - la mitad o menos absorbente - y construido en capas, en el lado áspero de los paneles de masonita sin templar, la pintura se aplica con una espátula directamente desde el tubo hasta el panel de manera delgada y uniforme como sea posible en una capa primaria.

En consecuencia, no hay pintura en exceso, modelado o acristalamiento por debajo o por encima, ni textura añadi-

da, así llamada. Como regla, tampoco hay mezcla adicional, ni con otros colores ni con medios de pintura. Solo unas pocas mezclas, hasta ahora solo con blanco, eran inevitables: para tonos de rojo, como los rosas, y para tonos muy altos de azul, no disponibles en tubos.

Como resultado, este tipo de pintura presenta una incrustación (intarsia) de colores primarios de pintura fina, sin capas, laminadas, ni mixtas, ni pinturas de mezcla húmedas, medio o más secas.

Tales películas delgadas y primarias homogéneas se secan, es decir, se oxidarán, por supuesto, de manera uniforme, y sin complicaciones físicas y / o químicas, a una superficie de pintura saludable y duradera de luminosidad creciente.

## JOSEF ALBERS: INTERACCIONES DE SU INTERACCIÓN DEL COLOR.

Aunque se destacó como artista plástico (con más de 3.000 pinturas) y educador (en la Bauhaus, el Black Mountain College, la Universidad de Yale, las escuelas de diseño de Harvard y de Ulm, principalmente), Josef Albers no ha sido lo que se pueda decir un autor muy prolífico en términos editoriales. Publicó un solo libro sobre color y una veintena de artículos sobre distintos temas. Pero la importancia de ese libro en la historia del conocimiento y la enseñanza del color, por la influencia que ha ejercido, es prácticamente insuperable. Publicado en 1963, *Interaction of color* es uno de los libros más difundidos sobre color de todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI. Da cuenta de ello más de una docena de traducciones a otros tantos idiomas y una gran cantidad de ediciones, en la lengua original (inglés) así como en las distintas traducciones (véase un listado al final de este artículo). Todas esas ediciones han mantenido un ritmo y frecuencia ininterrumpidas durante 57 años, lo que demuestra que el interés e importancia del libro no ha decaído en ningún momento.<sup>1</sup>

Albers aborda el fenómeno del color directamente desde la práctica y el uso, teniendo en cuenta solamente la percepción visual (no los aspectos relacionados con la química, la física o la fisiología), como una manera de entrenar y afinar la sensibilidad de los estudiantes de arte y diseño. Pone siempre por delante la relatividad de la sensación cromática, que varía enormemente no solo en relación con el

medio físico que actúa como estímulo sino también según el contexto, el observador, la iluminación e infinidad de aspectos secundarios asociados con cada uno de esos factores principales. De allí la complejidad que implica el estudio y el uso del color.

En la práctica que propone, Albers aboga por el empleo de trozos de papel de distintos colores para realizar los ejercicios con sus estudiantes, argumentando que resulta más fácil, económico y preciso que realizar mezclas de pigmentos. De esta manera, se puede obtener un enorme repertorio de muestras de colores (recortados de revistas, envoltorios, papeles de descarte, muestrarios de pinturas, etc.) sin la penuria de tener que realizar engorrosas mezclas con pinturas, cuyos resultados son poco predecibles, no dan habitualmente colores de superficie homogéneos, ya que dependen de la concentración del pigmento, la cantidad de agua o diluyente, el trazo del pincel o rodillo que agrega indeseables texturas, y otras vicisitudes.<sup>2</sup>

Uno de los temas que se destaca en los ejercicios e ideas desarrollados a lo largo del libro es el contraste simultáneo y las post-imágenes de color, es decir la influencia que ejercen unos colores sobre otros al aparecer en determinado contexto o relación recíproca. En este sentido, Albers continúa y amplifica una notable línea de la teoría del color, en una tradición que sin duda comienza con la Teoría de los colores de Goethe (1810), que abre el camino de la fe-

nomenología y psicología del color, pasando por Chevreul (1839) -*De la loi du contraste simultané des couleurs* (La ley del contraste simultáneo de los colores). Si bien Albers no lista bibliografía alguna en su texto, cosa que hace adrede, por convicción propia, ya que prefiere poner el acento en la obtención de conocimiento a partir de la experiencia práctica con el color en lugar de la lectura de teorías, sí hace algunas menciones y ejemplificaciones de otros autores: la ley psicofísica de Weber-Fechner sobre la relación logarítmica entre estímulo y percepción de la luminosidad (Fechner 1860), y el fenómeno de asimilación del color (spreading effect), que vendría a ser un caso opuesto al contraste de color, descubierto por Bezold (1874). Sin dudas, el libro de Albers se emparenta mucho con *El arte del color* de Johannes Itten (1961), y ambos tienen influencia en *Les contrastes de la couleur* de Ellen Marx (1972).

¿Cuál ha sido la relación entre Itten y Albers? Ambos habían nacido el mismo año, 1888, pero cuando Albers llega a estudiar a la Bauhaus en 1920, Itten ya dictaba el curso preliminar de diseño, del que Albers fue estudiante. A partir del alejamiento de Itten de la Bauhaus en 1923, el curso quedó a cargo de Moholy-Nagy, con la posterior colaboración de Albers, quien para 1925 tuvo el mérito de ser el primer estudiante convertido en profesor. En 1928 Albers reemplazó a Moholy-Nagy, y estuvo a cargo del curso hasta 1933. Albers no llegó a dictar los cursos de color en la Bauhaus, porque a fines de los veinte, esa temática era imparti-

da por Kandinsky y Klee. Fue recién en los Estados Unidos cuando pudo dedicarse más de lleno a este tema.<sup>3</sup> Los libros de Itten y Albers son casi contemporáneos: Itten publica su *Kunst der Farbe* (El arte del color) en 1961 en Alemania, dos años antes de la aparición del libro de Albers en los Estados Unidos. Ambos libros tienen bastantes similitudes y siguen derroteros parecidos, ya que también Itten ha sido traducido a muchos idiomas y gozado de múltiples reediciones en distintos formatos. Itten comparte algunos de los mismos antecedentes para sus experiencias con los contrastes de color -Goethe (1810), Chevreul (1839), Bezold (1874), además de quien fuera su maestro, Adolf Hölzel-, y propone un sistema de ordenamiento similar a la esfera de color de Philipp Otto Runge (1810). Albers, en cambio, no desarrolla un sistema de ordenamiento propio, sino que, al abordar este tema en el capítulo XXIV, acude a los de Munsell (1905, 1907, 1929) y Ostwald (1917).<sup>4</sup>

En términos de contraste, Albers también se refiere a las oposiciones asociativas o sinestésicas cálido-frío y seco-húmedo, que funcionan como ejes de oposición de espacios semánticos del color (Figura 1). No puedo afirmar con certeza que en este punto Albers haya influido sobre Jannello, pero lo cierto es que Jannello desarrolló un modelo de oposiciones semánticas referenciadas en un círculo cromático dividido en semicírculos que se solapan y combinan entre sí dando origen a zonas semánticas más específicas y complejas a la vez, en relación con el color (Figura 2).

Junto con el contraste y la asimilación del color, Albers trabaja también con gradaciones cromáticas, particularmente con gradaciones de luminosidad (y aquí viene a cuento la ley psicofísica de Weber-Fechner), con la ilusión de transparencia y espacialidad, y con el concepto de transformación interválica del color, una idea tomada de la transposición melódica musical.<sup>5</sup> Podríamos afirmar que el eje central de los conceptos y ejercicios planteados por Albers es la armonía del color, pero no entendida como reglas basadas en principios teóricos sino como resultado de la experimentación sensible con el color.<sup>6</sup>

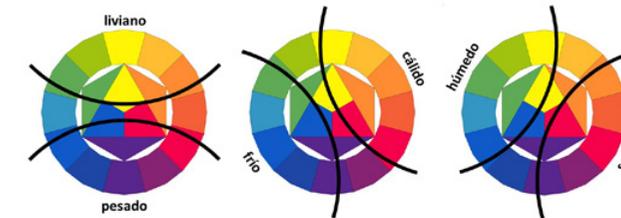


Figura 1. Zonificación de un círculo cromático estructurado en tríadas de primarios amarillo-rojo-azul y secundarios naranja-violeta-verde (Goethe, Runge, Itten, etc.), relacionando los colores con sensaciones de peso (liviano-pesado), temperatura (cálido-frío) y humedad (húmedo-seco). Redibujado y adaptado a partir de Albers (1963: capítulo XXI) e Itten (1961).

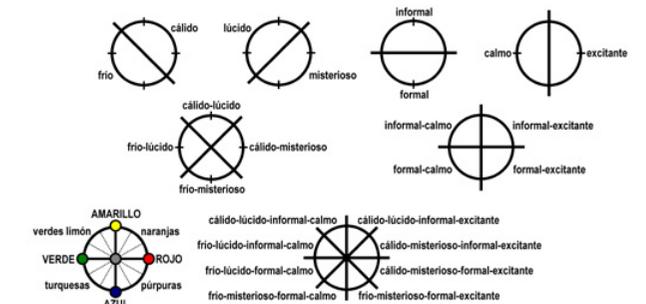


Figura 2. División de un círculo cromático estructurado en oposiciones amarillo-azul y rojo-verde (Hering, Hesselgren) de acuerdo con asociaciones psicológicas opuestas. Redibujado y adaptado a partir de una clase de Jannello en el curso de "Sistemas Visuales 2", año 1980.

Albers reconoce los tres tipos de mezcla cromática básicos: aditiva, sustractiva y óptica (o partitiva), algo que posteriormente Harald Küppers (1978) expandirá hasta un repertorio de 11 tipos y que, desde mi perspectiva, forman parte de una serie continua de variación gradual entre la mezcla aditiva más pura posible (superposición de luces espectrales, que dan como resultado el color blanco) y la mezcla sustractiva que más se aproxima a la obtención del color negro (superposición de tintas o films transparentes). Y en términos de las apariencias del color, distingue y trabaja con el color de película y el color de volumen, como modalidades

de apariencia diferente de la de los colores de superficie, una distinción que se remonta a David Katz (1911), uno de los pioneros de la Gestaltpsychologie en relación al color. Si seguimos esa línea que arranca con David Katz, pasa por Albers (en su capítulo XVII), Sven Hesselgren (1954, 1967) y Ralph Evans (1974), entre otros autores que han reparado en dimensiones “extra-cromáticas” o modos de apariencia del color -transparencia (asociada al color de volumen), translucencia, opalescencia y opacidad (asociada al color de superficie), términos utilizados por Albers en el capítulo XVII-, podemos tal vez formarnos alguna hipótesis sobre la génesis del concepto de cesía en Jannello.<sup>7</sup> Las variaciones de cesía, especialmente las gradaciones entre transparencia y opacidad, tienen justamente un papel importante en los resultados de las mezclas cromáticas que se producen entre la partitiva y la sustractiva.

Personalmente, no tengo registro de que Jannello mencionara o recomendara el libro de Albers en las clases teóricas que presencié en la FADU-UBA entre 1980 y 1981 (como estudiante), y entre 1984 y 1985 (ya graduado), y tampoco encuentro referencia a Albers en sus publicaciones. Pero el hecho de que fuese él quien solicitara a la Biblioteca de la FADU comprar el libro nos lleva a pensar que, al igual que ha sucedido con la gran mayoría de los posteriores estudiosos del color en artes, diseño y arquitectura, también Jannello debe haber asimilado la influencia de este maestro. Un ejemplo de ello es el ejercicio de la Figura 3, que está planteado sin duda a la manera de Albers.

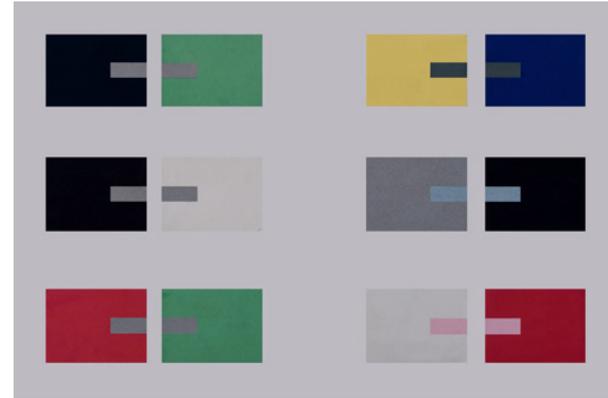


Figura 3. Ejercicio de contraste simultáneo. Curso: “Sistemas Visuales 2”, cátedra Jannello, año 1980; estudiante: José Luis Caivano; técnica: cartulinas pegadas; docentes: arq. Jorge Ferberbaum y arq. Marcelo Naszewski.

## ALBERS, MALDONADO Y JANNELLO. COLOR, TEXTURA, FORMA Y SEMIÓTICA EL PEQUEÑO MUNDO DEL COLOR Y LA FORMA

Aunque no conocí personalmente a Joseph Albers podría decir que mis intereses –y los de Jannello– de investigación tanto en el color como en la forma derivan en gran parte de las propuestas desarrolladas –en la primera y segunda Bauhaus en Alemania y en la Universidad de Yale en Estados Unidos– por Albers. Este escrito tiene como objetivo hacer visibles los vasos comunicantes que estructuran el mapa de toda una época en la que, de un lado a otro del océano, se conformó un nuevo modo de acercamiento a la forma. Para hacerlo recurriré a tejer la urdimbre que vinculó a esos creadores, forjadores de toda una etapa del diseño, tratando de seguir sus hilos desde la década del cincuenta del siglo pasado a la actualidad. Como la savia corre en distintas direcciones entre los tres nombres y son numerosos los puentes que se tienden entre ellos y con nuestro presente, elijo el orden cronológico para marcar los sucesivos acercamientos, solapamientos y confluencias.

En el ámbito local conocí en 1968, siendo estudiante, a César Jannello en el primer curso sobre Semiología de la Arquitectura que se haya dictado en el mundo. Aunque hoy esos ejercicios podrían parecer muy naif (Gandelsonas 1970), implicaban en realidad una ruptura epistemológica respecto de la enseñanza del diseño y un punto de vista conceptual que orientó mis investigaciones futuras. Al año siguiente, tuve la oportunidad de ser invitado por Jannello a su oficina de la Calle Alsina al 600. La razón era darme la

nota y la crítica al proyecto de un Mobiliario didáctico para jardín de infantes objeto de un examen libre de la materia Visión que, después de cinco días y sus noches, habíamos aprobado solo dos sobre ciento veinte inscriptos. Como pude verificar más adelante, la conversación con Jannello sería siempre grata y fructífera. Era un intelectual de ‘amplio espectro’ al que le interesaban tanto el arte abstracto presentado por Karl Gerstner (1957) en la Kalte Kunst como los Sonetos lujuriosos de Pietro Aretino (1524) sobre ilustraciones de Giulio Romano y Marcantonio Raimondi, libros disponibles por entonces, en la librería Concentra de la calle Viamonte. Esa tarde ha quedado suspendida en mi memoria con los ecos vibrantes de aquella tríada intelectual: el maestro, el artista, el escritor.

No sería capaz de hacer realmente una historia de la vida académica de Jannello, pero hasta donde sé –y hasta dónde él me contó– su interés por la pintura y el diseño, el color y la forma ya estaba presente en los años 40 donde estaba en contacto con pintores del Arte Concreto como Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Manuel Alvarez –luego también docente en su cátedra de Visión–. Creo de todos modos que sus investigaciones en el campo de lo que hoy llamamos Morfología –en tanto estudios sobre el diseño puro (Jannello 1980: 2) o Basic Design– tiene inicio con su llegada a Buenos Aires en 1956 y la creación con Gastón Breyer de la materia Visión I-II-III-IV en la FAU-UBA.

Del otro lado del océano, apenas tres años antes, Max Bill (Maldonado 1955), posiblemente el principal exponente de Art Concret de ese momento y exalumno de la Bauhaus fundó la Hochschule für Gestaltung -HfG-Ulm-. Resulta altamente significativo que invitara como docentes –entre otros– a Joseph Albers, Johannes Itten y, para la inauguración del nuevo edificio en 1955 incluso a Walter Gropius. Max Bill traerá a Albers para los dos primeros años académicos de la HfG –diciembre 1953-enero 1954 y mayo-agosto 1955–, quienes dejarán una marca indeleble en la escuela. La Grundlehre –Curso Preliminar–, ya sea directa o indirectamente, se formuló esencialmente en relación con el modelo de Diseño Básico de Albers. De hecho, entre 1953 y 1958 la enseñanza básica en la HfG-Ulm estuvo marcada por las ideas pedagógicas que la Bauhaus había desarrollado para su Curso Preliminar (Guerra y Huff 2004b), y así es cómo en un principio, Max Bill tuvo éxito con Inge Aicher-Scholl y Otl Aicher al invitar a participar a los ex Bauhausers Walter Peterhans, Josef Albers, Helene Nonné-Schmidt y Johannes Itten. Sin embargo, pronto se hizo evidente que los profesores más jóvenes rechazaban a los sucesores de la Bauhaus y favorecieron la enseñanza básica –el Basic Design–, para la cual Tomás Maldonado concibió una “metodología visual”. La figura nueva de Maldonado supuso una reorganización de los vínculos. William Huff –quien había concurrido a los cursos de Albers en Yale, fue estudiante entre 1953 y

1955 en la HfG-Ulm y luego Profesor Invitado entre 1963 y 1968– da cuenta de esa relación: “Albers y Maldonado desarrollaron un respeto mutuo por el trabajo del otro. Max Bill, el vínculo instrumental en este trío generacional de ideas afines en el arte, estuvo dispuesto a respetar el fervor por la pedagogía que los otros dos compartían” (Huff 2007: 104). También el propio Maldonado hizo pública la alta estima que tenía por Albers: Itten como iniciador de la didáctica de la Bauhaus, es sobreestimado por Wingler (1962), Moholy Nagy, como estimulador infatigable, se evalúa correctamente, pero Albers está completamente subestimado. [...] Wingler parece haber pasado por alto el hecho de que Albers asumió la tarea quizás más difícil en el desarrollo de la didáctica de la Bauhaus, una tarea que resolvió brillantemente, por ejemplo: transformó los diferentes y contradictorios componentes –activismo pedagógico, expresionismo místico y constructivismo exagerado– en una asignatura de enseñanza sistemática, coherente y operable. El libro recientemente publicado por Albers *Interaction of Color* (1963) muestra solo dentro de los límites de un campo, el campo del color, cuán altos podrán ser valorados los méritos de su trabajo durante esos largos años (Maldonado 1963: 12). Contemporáneamente, en Argentina la revista nueva visión fue fundada por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Carlos Méndez Mosquera. Aunque se editó solo entre 1951 y 1957 con frecuencia irregular, logró producir nueve

números que dan cuenta de una serie de acontecimientos fundamentales en relación al diseño a nivel nacional e internacional. En cuanto a las relaciones con Europa, durante los años cincuenta se habían consolidado los vínculos con los artistas concretos suizos y alemanes y como se desprende de los párrafos anteriores, la visión ocupaba el centro de las preocupaciones de un importante grupo de pintores y arquitectos. Verónica Devalle (2018: 99) ha subrayado, refiriéndose a ese momento que “resulta esclarecedor leer la asignatura Visión en sintonía con la revista nueva visión y la editorial Nueva Visión.” La ‘comunicación visual’ estaba en marcha de la misma manera que en la propia HfG-Ulm. Sin embargo, a pesar de la fama internacional que había adquirido, en 1968 la escuela es cerrada. El diario liberal DIE ZEIT presentó a la HfG como: “la universidad de vanguardia con un rector sin toga ni collar, con su jerga incomprensible –comunicación visual– y su hábito de escribir todo con letras minúsculas, con sus constantes crisis, la alta proporción de estudiantes y profesores extranjeros”, un desastre al entender de la opinión pública. Mientras eso ocurría, en ese mismo año Jannello crea en la FAU-UBA el Instituto de Arquitectura. A la manera de Ulm y con la participación de investigadores de variadas disciplinas –sociología, psicología, matemática, etcétera– (Guerra 1988), en el IA investiga un grupo importante de profesores de la materia –hoy– Morfología, que, de hecho, ya tenía casi veinte años de desarrollo. Así, el campo del Diseño Básico

iniciado por los tres maestros del Curso Preliminar en la Bauhaus (véase Guerra y Huff 2004b) y seguido por Albers y Maldonado –y luego Huff en la HfG-Ulm y en Pittsburgh y Buffalo–, tuvo una amplia repercusión en la materia Visión I-II-III-IV que desarrollaron Jannello y Breyer desde 1956. Es de destacar que, a partir de esa propuesta conceptual, la materia Visión-Sistemas Visuales-Morfología de la FAU-UBA –aunque con variados nombres– se extiende a todas las Facultades de Arquitectura de la Argentina, y no tiene –prácticamente– equivalentes en el resto del mundo . Con respecto a los estudios sobre el color, mientras Jannello (1973) construía su Modelo cuantizado de color mediante una complicada máquina con discos giratorios, Huff recolectaba con sus estudiantes de la HfG-Ulm y de la Universidad de Pittsburgh, criterios para el uso del color, algo que Göthe (1810) ya había planteado sin poder resolver . En 2001, nos encontramos en un congreso de SEMA en Santa Fe al cual había invitado a William Huff quien estaba deseoso de conocer las tierras de su maestro Maldonado. Invité a Huff a instancias de José Luis Caivano por sus antecedentes en estudios del color, diseño básico y especialmente, simetría. El resultado de este encuentro fue que sus 35 criterios iniciales del uso del color, se pudieran transformar mediante la lógica triádica peirceana en 3, luego ampliados a 9 y 27 (Guerra y Huff 2004a: 191-202; 2015) mediante el Nonágono Semiótico (Guerra 1988; 2003; 2014). Pero eso es otra historia.

Volviendo a nuestra cronología, Jannello desarrolla en 1961 el Sistema de la Textura Visual –y, a semejanza del color– con tres variables dimensionales: proporcionalidad, densidad y organización. La investigación fue publicada en la Revista Summa en 1960 y es Maldonado el que le encargará a Huff la traducción y publicación en Architectural Design (1963) y en Marcatrè (1963), versiones que harán conocido a Jannello en el mundo. En un momento posterior, no muy documentado, se ocupa de lo que llamará cesía –por César, según me comentara– un sistema que permite describir las formas de distribución de la luz (Caivano1991), también organizado según sus tres dimensiones: permeabilidad, absorción y difusividad.

El interés sistemático por el color y la forma que ya estaban presentes en la Bauhaus de Albers, vuelven a ser de un tema central en Jannello, quien repetidamente me mostraba su librito sobre la Kalte Kunst de Karl Gerstner como un tesoro especial. Nunca llegué a saber el autor o las imágenes que inspiraron a Jannello para desarrollar lo que él llamó –en aquel momento imbuido del positivismo de Mario Bunge– Teoría de la Delimitación. ¿Podría ser Albrecht Dürer (Figura 1), Le Corbusier (Figura 2), el Albers (Figuras 4 y 5) o el Bill (Figuras 6 y 7) de Gerstner?

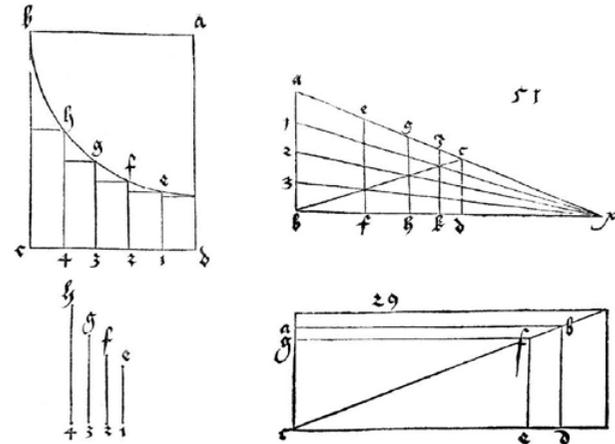


Figura 1: esquemas de Albrecht Dürer (1538: s/n) donde muestra cómo proporcionalizar líneas y rectángulos y controlar las proporciones (Guerra 2012: 93).

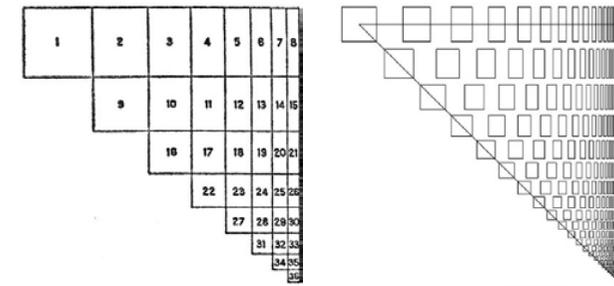
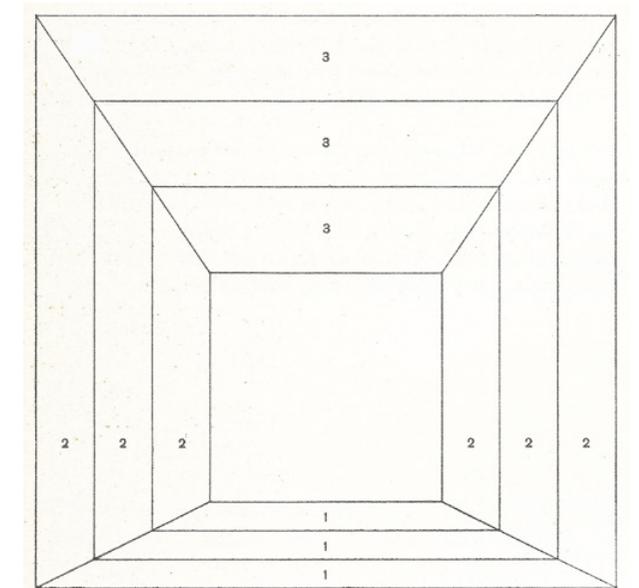
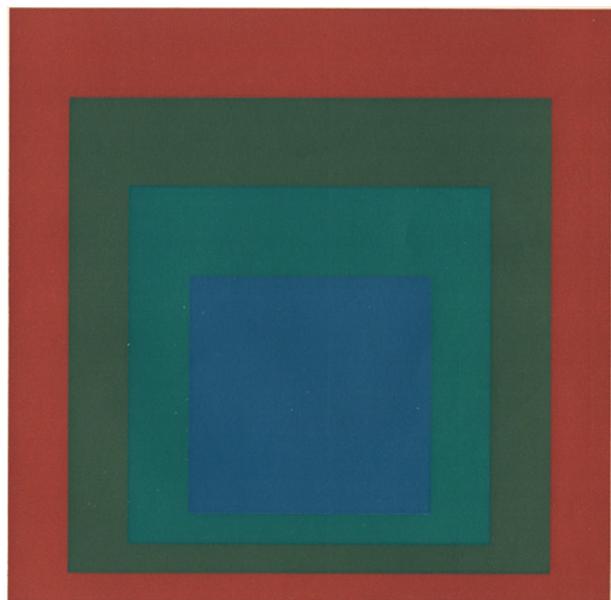


Figura 2: imagen de El Modulor de Le Corbusier (1948 [1953]: 81) (Guerra 2012: 94).

Figura 3: corte radial del Paradigma Mórfo de Jannello, mostrando un cuadrado con rotación 0° (Guerra 2012: 95).



Figuras 4: esquema realizado por Karl Gerstner (1957: 21): “Cuatro tamaños desiguales están intercalados en el mismo eje.” Pueden verificarse la simetría bilateral, la separación variable y las relaciones de tamaño.



Figuras 5: Josef Albers, *Homage to the square* "Crepuscular", 1951, 60 x 60 cm. "Los colores forman una fila de cuatro niveles, del azul al rojo marrón [...] huye el azul, emerge el rojo" (Gerstenr (1957: 22).

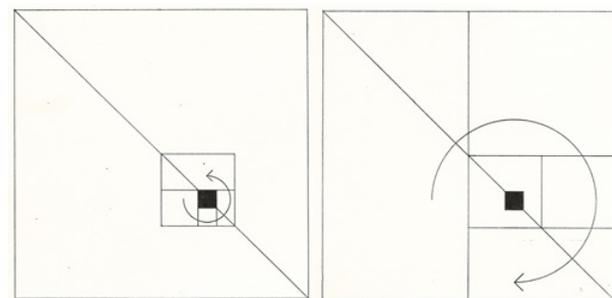


Figura 6: esquema analítico por Gerstenr (1957: 23): "el cuadrado oscuro se ha movido fuera del centro en la diagonal de la imagen, es el núcleo y el módulo de la composición al mismo tiempo."

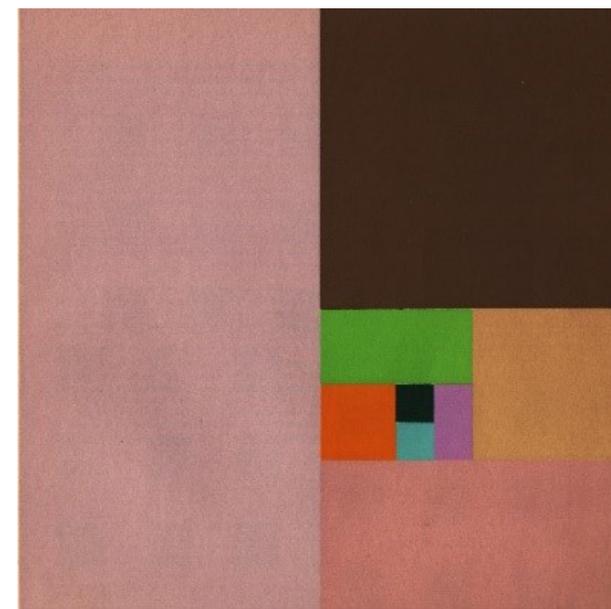


Figura 7: Max Bill, "Dos grupos de colores con cuadrado oscuro descentrado", 1956, 100 x 100 cm. "los títulos de hoy en día deben entenderse de manera diferente: contienen algo de la idea que subyace a cada obra" (Gerstenr (1957: 24).

En los años 70, es cuando Jannello empieza a ocuparse de la forma y desarrolla en primera instancia el Paradigma

Mórfico de la figuras planas y volumétricas (Jannello 1977: 24-28), en tanto posibilidades de selección, el diccionario de la forma. Jannello tiene relativamente pocos escritos –sin llegar a ser como el *Abbas Agraphicus* de Umberto Eco– pero, gracias a que Lucrecia Escudero Chauvel –Profesora Adjunta de la cátedra– nos conminara a participar del III Congreso de la IASS-AIS en Palermo, Italia, Jannello tuvo la posibilidad de establecer el estado del arte de su Teoría de la Delimitación (1984 [1988]: 483-496). Esa fue mi primera participación en un Congreso y pude definir verbalmente el Paradigma Táctico, en tanto posibilidades combinatorias, la gramática de la forma (Guerri 1984 [1988]: 352-353). Quiso el destino que en febrero de 1985 le pudiera mostrar a Jannello –ya en su lecho de muerte– un primer esquema del Paradigma Táctico dibujado a mano por José Luis Caivano (Fernández Mejjide y Kaufman 1986: 52-55). Hoy, gracias al encuadre semiótico, la Teoría de la Delimitación se transformó en Lenguaje Gráfico TDE (Guerri 2012) o Proyecciones Geométricas Relacionales y puede utilizarse en los procesos de análisis o de diseño mediante el software gráfico TDE-AC –especializado y experto– desarrollado por Carlos G. González .

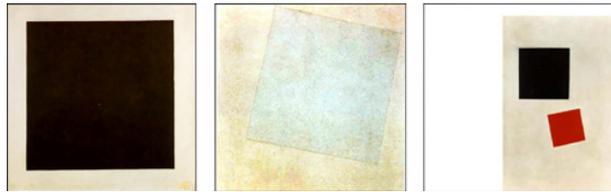


Figura 8: Kasimir Malevich “Cuadrado negro”, 1913. Canvas, pintura al temple, 106 x 106cm.

Figura 9: “Cuadrado blanco sobre cuadrado blanco”, 1918. Óleo sobre lienzo, 79 x 79 cm (Guerra 2012: 172).

Figura 10: “Cuadrado negro y cuadrado rojo”, 1915. Óleo sobre tela, 44,4 x 71,4cm.

Malevich tuvo seguramente gran influencia en los pintores del Art Concret, y por lo tanto también en la concepción de diseño de Albers y Maldonado. Si analizamos los tres cuadros de Malevich podemos fácilmente describir la operación de diseño en término de dos cuadrados centrados, con simetría de dilatación y rotación cuatro en el Cuadrado negro y el mismo inicio, pero una rotación y traslación en el Cuadrado blanco sobre cuadrado blanco. Sin embargo, en el Cuadrado negro y cuadrado rojo la operación de diseño no es nada evidente, a pesar de que los dos cuadrados muestran actitudes similares. Esta vez, la pintura misma ya no es cuadrada sino un rectángulo áureo y la disposición de los dos cuadrados no tiene ubicación, ni tamaño o sentido

evidente. A pesar de ello el cuadro “se ve bien”, la crítica diría que “es equilibrado”. Sin embargo, para encontrar una explicación acerca de la operación de diseño puro, habrá que realizar los trazados y recuperar la configuración compleja mediante el TDE (Figura 11).

Al cuadruplicar el cuadrado negro se obtiene un cuadrado centrado –negro, más grande– con un borde –blanco– del mismo ancho que remite a la pintura Cuadrado Negro y que excede el tamaño de la pintura misma. Finalmente, el tamaño y la inclinación del cuadrado rojo girado se explica por su relación con el rectángulo áureo producido por el trazado: cuatro cuadrados negros y nueve cuadrados rojos ofrecen, ahora, una explicación morfosintáctica de esa obra del Suprematismo.

Por otro lado, vale la pena notar que la operación de diseño a partir de dos cuadrados o dos rectángulos girados, así como la subdivisión en cuatro y nueve –par e impar–, tiene ya sus antecedentes en arquitectura –entre otros en Palladio, Aalto, Le Corbusier, Kahn, Eisenmann– y en pintura –Velázquez, Rafael, Malevich, Maldonado, Berni– por lo menos desde el siglo XV (Guerra 2012: 165-199).

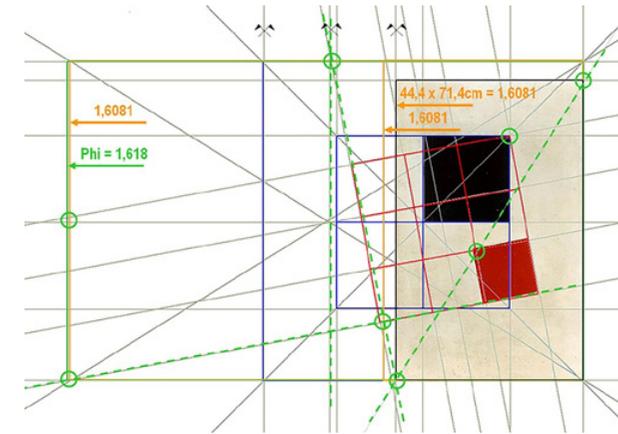


Figura 11: Trazado y configuración compleja de Cuadrado negro y cuadrado rojo de Malevich (Guerra 2012: 173). La operación morfosintáctica explicitada por el Lenguaje Gráfico TDE ofrece una explicación ‘gramatical’ a la impresión armónica que produce la obra.

En general, la pregunta que surge naturalmente en todos los que se acercan por primera vez a esta información gráfico-visual, es: ¿Eso, realmente lo hizo o lo pensó el autor? La respuesta es que, recuperar esa información, tendría solo un valor para la historia del diseño, ya que no dejaríamos de hacer una Perspectiva por método de los edificios de la Acrópolis de Atenas o el plano de planta en Sistema Mon-

ge del Partenón por el hecho de que ellos no conociesen esos métodos de representación gráfica o el sistema métrico decimal. Lo que le TDE sí ofrece es una interpretación alternativa y complementaria que los anteriores lenguajes gráficos no pueden siquiera ‘imaginar’. Además, desde un punto de vista semiótico –e incluso psicoanalítico–, cualquier representación –verbal o gráfica– es una interpretación de la realidad –y de lo real (Lacan (1972-73 [1981]: 113-114; Ranciere 2008 [2010]: 77) – que construye el emisor y solo será válida en el exclusivo contexto del sistema ideológico desde el cual se la produce. Desde un punto de vista semiótico puede sostenerse que “los lenguajes gráficos son sistemas ideológicos ya que cada uno recorta de la realidad exclusivamente lo que quiere o puede ver” (Guerra 2012: 38, 76, 180).

Pero, si bien la gramática no hace al poeta ni la teoría del color al pintor, también es cierto que –por lo general– las operaciones de diseño, como en el caso de Malevich (Figura 11) o la interacción en color de Albers, sólo podían sospecharse o apreciarse de manera intuitiva y no técnico-tecnológica. Sabemos por documentos gráficos y escritos que Le Corbusier utilizaba los trazados para sistematizar sus propuestas. Por otro lado, no tenemos ningún rastro gráfico de que Louis Kahn use esa técnica. Sin embargo, pudimos demostrar que el ordenamiento de la parte pública de su Convento de la Hermanas Dominicas no tiene una disposición graciosamente aleatoria (Guerra 1988: 404-407;

2012: 182-183) y que toda la obra de Kahn puede analizarse mediante cuadrados mientras que Le Corbusier usa casi exclusivamente rectángulos.

Otro ejemplo que amerita una explicación gráfico-visual es el que pude realizar –a partir de una sugerencia de William Huff– sobre la pintura que Maldonado denomina Sin Título (Figura 12), pero que es un obvio homenaje al Cuadrado negro y rojo de Malevich.

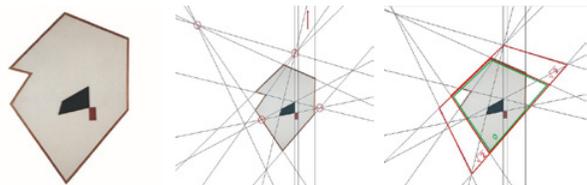


Figura 12: Tomás Maldonado  
“Sin título”, 1945, *témpera sobre cartón, marco recortado*, 79 x 60cm.

Figura 14: al realizar el trazado sobre las direcciones que determina el propio objeto se reconstruye la operación de diseño. Las líneas del trazado ‘fugan’ a puntos internos, externos y en el infinito.

Figura 15: el TDE-AC permite visualizar dos rectángulos raíz de dos (rojos), cuya penetración es un rectángulo áureo (verde).

Es sabido que una de las preocupaciones del Arte Concreto es hacer desaparecer el rectángulo-ventana de la pintura

tradicional que incluía también un afuera ausente. Es así que Maldonado recurre al contorno irregular como también otros artistas jóvenes: Blazsko, Kosice, Lozza, entre otros. Sin embargo, la coherente operación de diseño realizada por Maldonado en el contexto de Arte Concreto Invención, no puede ser imaginada ni por el más experto crítico. Hecho el trazado y recuperada la configuración compleja podemos ver que Maldonado abate el rectángulo áureo de Malevich mostrando su propio cuadrado negro y rojo en una vista en perspectiva. Como en el caso de Malevich o El Lissitzky (Guerra 2012: 178-179) es necesario un lenguaje que pueda interpretar esos dialectos.

En definitiva, este logro final –la construcción de un tercer lenguaje gráfico después de la Perspectiva y el Monge– no es más que el corolario del trabajo realizado por Albers tanto en el Curso Preliminar de la Bauhaus como en la HfG-Ulm. La continuidad de Albers con Jannello puede establecerse a través de la larga trayectoria de Maldonado antes, durante y después de su participación fundante en el Vorkurs de la HfG-Ulm entre 1954 y 1968 y de la bibliografía de la época que Jannello tenía en su biblioteca personal y la que oportunamente hizo traer a la biblioteca de la FADU. A su vez, el ingrediente semiológico-semiótico tiene un recorrido paralelo y complementario. Desconozco datos exactos sobre la presencia de la Semiología de base verbal –Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Algirdas Greimas– en la HfG-Ulm pero, si bien los textos de Max Bense

(1967) y Elizabeth Walter (1973) son más tardíos, sabemos que ambos fueron docentes en la HfG-Ulm entre 1953 y 1958. También Maldonado (1961) publica un pequeño diccionario de semiótica y, por comentarios personales, sé que tenía una cierta preferencia por Charles Morris que en esa época funcionaba como un gran difusor –en realidad destructor– de la propuesta de una semiótica peirceana. Tampoco podría decir cuando fue que Jannello entró en contacto con la semiología, pero sí sabemos que en 1963 estaba en París estudiando lingüística con André Martinet. Así es que, en 1968, crea la cátedra de Semiología de la Arquitectura y el Instituto de Arquitectura (Guerra 1988) ya mencionados y, en ese mismo año –en el que Umberto Eco publicaba La estructura ausente–, el 28 de diciembre, tienen entrada los 8 tomos de los Collected Papers of Charles Sanders Peirce en la biblioteca de la FADU. Lamentablemente, la dictadura de 1976 cierra el Instituto de Arquitectura y le quita la cátedra de Semiología que recuperará recién en 1984. Pienso que el legado de Albers sigue presente a través de Maldonado y Jannello en las actuales investigaciones sobre la forma, a partir del uso del Lenguaje Gráfico TDE y su versión computarizada, el TDE-AC. Así, podemos decir que Albers fue el que llevó el Diseño Básico, tanto en la Bauhaus como la HfG-Ulm, a su expresión más sofisticada bajo el lema “Form for form sake” (Guerra y Huff 2004a)... lo demás es historia actual.

Notas del artículo en pag. xx

## HUELLAS DE UN LIBRO EXTRAORDINARIO.

### El libro

En 2013 se cumplieron cincuenta años de la publicación de uno de los clásicos imprescindibles de la enseñanza del diseño: "Interaction of Color" de Josef Albers, que ofreció las bases para la enseñanza experimental del valor y el sentido de los colores.

Defensor del aprendizaje en acción, la revolucionaria y polémica teoría pedagógica de Albers no fue aceptada de manera inmediata por los defensores de la ciencia colorimétrica, que propugnaban la separación a ultranza entre el observador y el fenómeno del color. Albers demuestra, al contrario, que un mismo color es capaz de evocar múltiples lecturas y que lo importante es educar la vista con el fin de poder apreciar sus efectos.

En poco tiempo, la obra se convirtió en un manual de referencia para la enseñanza de las artes y del diseño de todo el mundo.

El libro "Interaction of Color" fue editado por Yale University Press e impreso en Estados Unidos de Norteamérica, por la imprenta Carl Purington Rollins.

El libro es en realidad un conjunto de elementos, presentados en una caja de cartón entelado. Incluye: Un libro de teoría, otro con la explicación de los ejercicios de color y una carpeta con 150 planchas de color serigrafadas.

Figura ingresado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, con el número de catálogo 63-7931 y en nuestro Centro de Documentación - Biblioteca, con el número de catálogo 9344<sup>1</sup>

### Su adquisición

Un año después de su publicación, el 31 de octubre de 1964, el libro llega a la Biblioteca de nuestra Facultad, por pedido del Arquitecto César V. Jannello. (Expediente de compra Nro. 1759/64 Orden de Provisión 3293-2)<sup>2</sup>

Surge de la Orden de Provisión, que se lo compro directamente a un distribuidor de libros en Estados Unidos, "Walter J. Johnson, Inc., 111 Fifth Avenue, New York, NY", y que el precio fue m\$n 30.380 Pesos Moneda Nacional, un valor importante si se lo compara con los demás libros incluidos en la misma orden.

Es interesante destacar, que las autoridades de la Facultad en ese momento eran; Alfredo Casares, el Decano, Félix Cirio, el Vice Decano y Jorge O. Gazaneo, el Secretario Académico.<sup>3</sup>

Alfredo Casares fue una de las piezas fundamentales en la transformación del sistema de enseñanza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a partir de 1957 cuando es designado como decano con el voto de los tres claustros.

Un año más tarde le sucede el Carlos Coire para ser en 1962 nuevamente elegido como decano.

Afirma Juan Manuel Borthagaray, con relación a este momento de la Facultad (2003, 90):

*"sí, la década del '56 al '66 fue, para mí, y lo digo sin ninguna duda, la época de oro de la Universidad, el período de los decanatos de Coire y Casares que pasamos en el gran pabellón metálico de Figueroa Alcorta, donde hoy está el estacionamiento del Centro Municipal de Exposiciones, fueron una época de oro dentro de otra época de oro".*

BORTHAGARAY, Juan Manuel (2003) "Universidad y política" ROTUNNO, Catalina - DIAZ DE GUIJARRO, Eduardo (2003), Pág. 86.

Los talleres entonces, fueron pensados como la articulación del conocimiento teórico con la realidad, incluyendo temas comunitarios, el trabajo de campo y el intercambio con alumnos.

Asimismo, se introdujo un sistema de departamentos que permitía redefinir la Arquitectura a la luz de sus principales problemáticas. De este modo surgen los Departamentos de Arquitectura, Historia, Técnicas y Visión.

Visión, merece una especial atención en la medida en que resulta ser el territorio donde por primera vez en el ámbito académico de nuestro país, se empieza a considerar la forma no desde un punto de vista artístico, sino más bien técnico y científico y, simultáneamente, se la vincula con saberes recientemente incorporados en la reformulación de la enseñanza arquitectónica, tal el caso de la matemática, la psicología, la teoría de sistemas y la semiología.

En este ámbito, el desempeño de profesores como Le Pera, Jannello y Breyer fue capital.

César V. Jannello (1918 - 1985). Fue un arquitecto y diseñador argentino de vanguardia. Desarrolló una extensa actividad docente y teórica, como profesor y creador en 1956, de las cátedras de Visión y Sistemas Visuales en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU-UBA)

En 1968, impulsado por el pensamiento estructuralista, crea el Instituto de Arquitectura y la primera Cátedra de Semiología Arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires, inaugurando la metáfora de "la arquitectura como lenguaje".

Influenciado por la semiótica formal de Louis Hjelmslev y la semiótica plástica y figurativa de A. J. Greimas, propone la "Teoría de la Delimitación", que entendía como una poética del espacio. Así, dadas las necesidades de todo diseñador - seleccionar y combinar figuras - construye el primer Diccionario de la Forma o Paradigma Mórfico que contiene y relaciona todas las figuras que la Geometría consideraba solo entitativamente.

Desde los años sesenta y hasta su muerte en 1985, Jannello centra su reflexión sobre las relaciones entre Estética, Semiótica y Diseño. Profundiza en temas fundamentales de la visión, como color, textura y cesía, que se refiere a las sensaciones visuales producidas por las distintas formas de distribución espacial de la luz.

El Arq. José Luis Caivano, encontró recientemente en el ar-

chivo conservado por el Arq. Claudio Guerri del Instituto de Arquitectura que Jannello dirigiera, en las décadas del 60 y 70, dos notas.

Una, con fecha 14/8/1969 donde se solicita a la Biblioteca de la Facultad el préstamo prolongado de un conjunto de importantes libros sobre color, entre los que estaba “Interaction of Color” de Josef Albers.<sup>4</sup>

La otra, un recibo de la biblioteca de la Facultad, firmado por el Arq. Miguel Ángel Rolfo, donde se detalla el préstamo y aparece la fecha de devolución del material, 19/3/1970.<sup>5</sup>

Los siete meses que Jannello conservo este material, dejan en claro la importancia que el mismo tenía para las investigaciones que se llevaban adelante en el Instituto de Arquitectura.

Otro testimonio que pone de relieve la pre existencia de una relación entre Josef Albers y Cesar Jannello, es una carta que éste le envía a Amancio Williams (18 de enero de 1954), donde menciona que Josef Albers estaba interesado en visitar la Universidad de Mendoza para dictar un curso.<sup>6</sup>

### Su diseño

Revisando en profundidad las páginas del libro, surge que fue diseñado por Norman Ives, utilizando tipografía Baskerville.<sup>7</sup>

Norman Ives (1923 - 1978) fue uno de los primeros alum-

nos en egresar como diseñador gráfico de la Universidad de Yale (1952), donde aprendió con dos grandes maestros del diseño, Josef Albers y Herbert Matter, y 20 años más tarde se incorporaría como profesor de la Universidad.

A mediados de la década de 1950 empezó a trabajar junto a Herbert Matter en numerosos proyectos de diseño, por ejemplo, la identidad corporativa para el New Haven Railroad y Knoll International.<sup>8</sup>

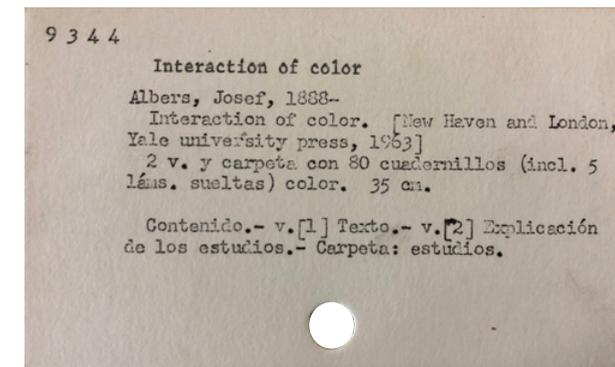
En 1958, Ives junto a Sewell Sillman fundan en New Haven la editorial “Ives-Sillman, Inc.”, que durante los próximos años publicará un gran número de trabajos de serigrafías y grabados de numerosos artistas como Ad Reinhardt, Willem De Kooning, y Josef Albers, entre muchos otros.

Norman Ives integraría su trabajo como editor con proyectos personales donde iba a vincular el diseño gráfico con el trabajo de los artistas que frecuentaba. Sus obras incluyen collages, carteles, serigrafías, pinturas, murales, aunque sus pasiones fueron los letterforms y la tipografía.

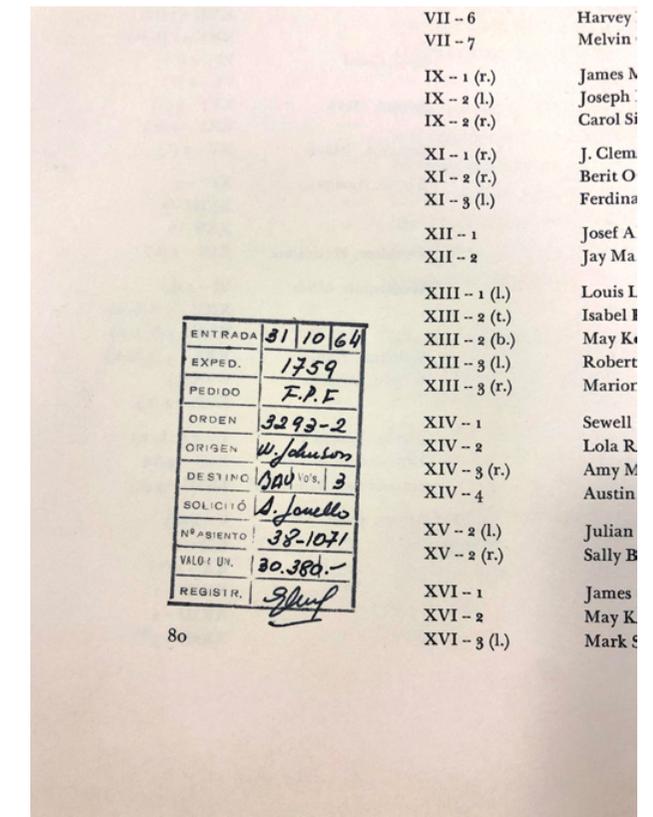
En sus obras, Ives fragmenta las formas de las tipografías para reducir su valor literal y aumentar su valor formal. Estos fragmentos se convertían en las protagonistas de todos sus proyectos, donde las formas y contra formas crean composiciones con un gran dinamismo e impacto visual.<sup>9</sup>

Es interesante resaltar que Norman Ives, también diseñó y compagina el libro “Poems and Drawings”, de Josef

Albers, editado en el año 1961, con una tirada limitada, de solo 500 ejemplares. El mismo es adquirido por la Facultad en 1962 e ingresado a nuestra colección con el número de catálogo 7678.<sup>10</sup>



1. Ficha del libro Catalogo Biblioteca FADU.



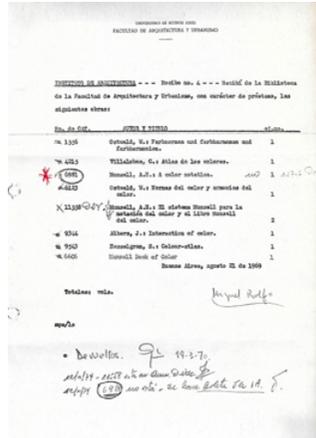
2. Sello con los datos administrativos de ingreso del libro a la Biblioteca.



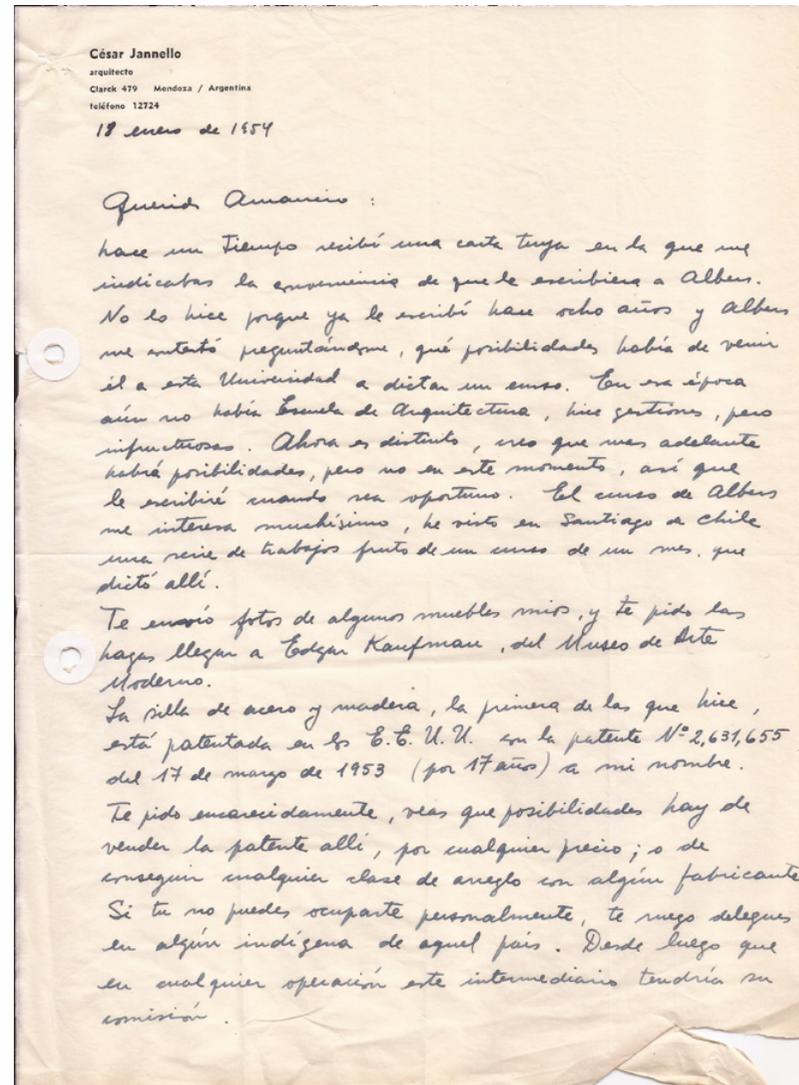
3. Foto Alfredo Casares y Jorge O Gazaneo 1963.



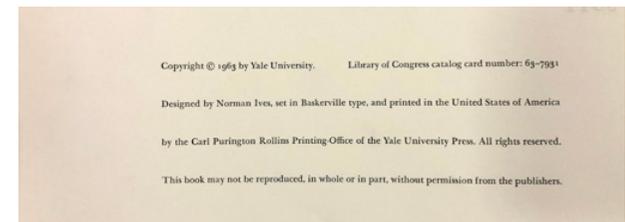
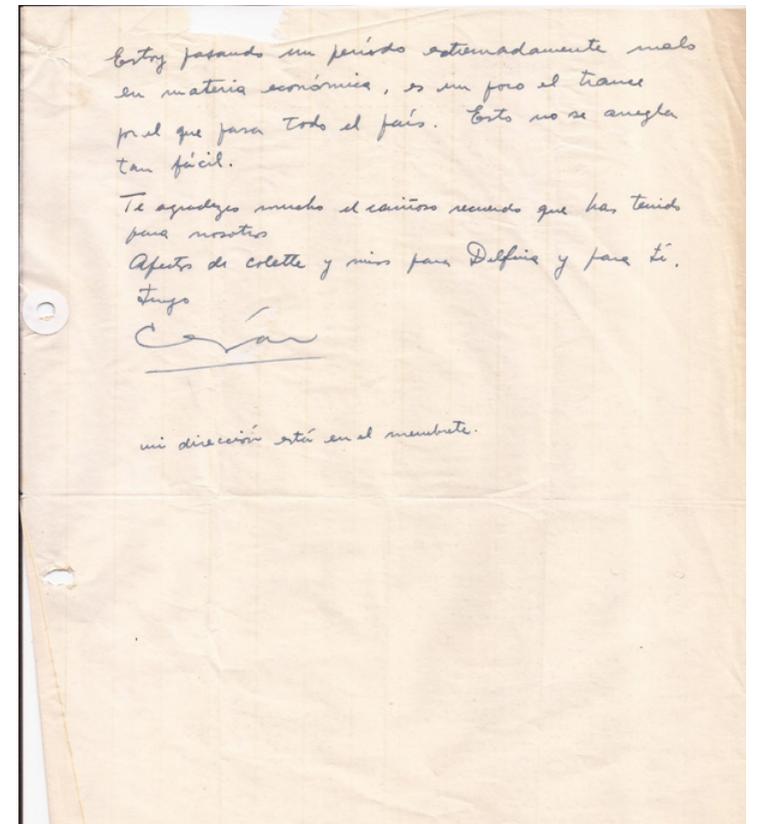
4. Nota César Jannello solicitando libros a la Biblioteca FAU.



5. Recibo Instituto de Arquitectura.



6. Carta de César Jannello a Amancio Williams 1954.



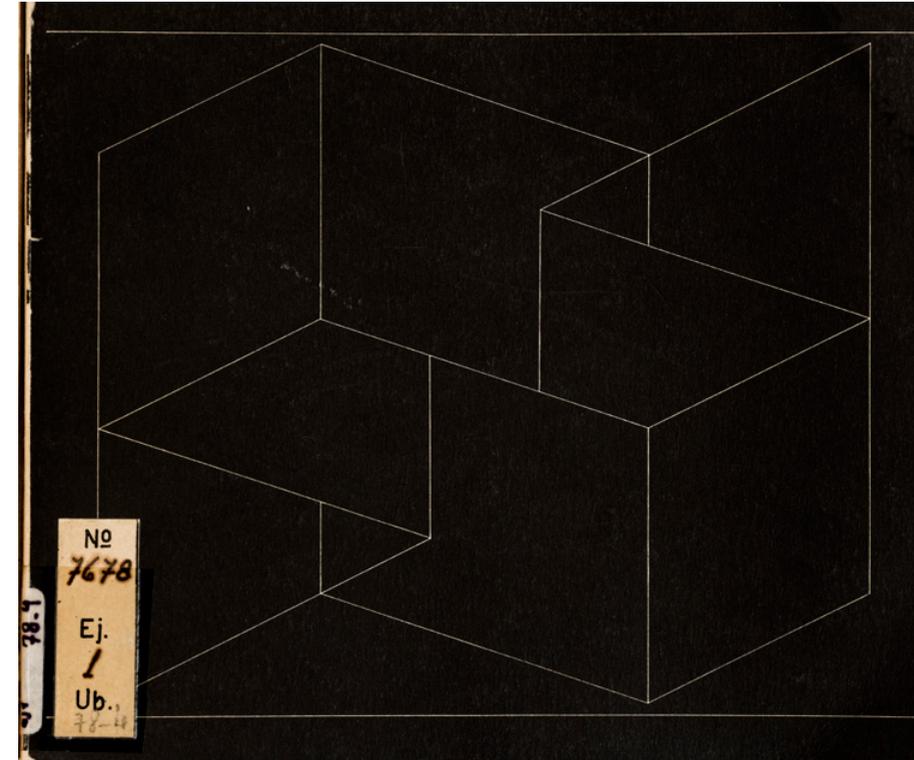
7. Copyright libro Interaction of Color.



8. Norman Ives - Identidad diseñada para New Haven Railroad, junto a Herbert Matter.



9. Norman Ives-Letterforms serigrafiados.

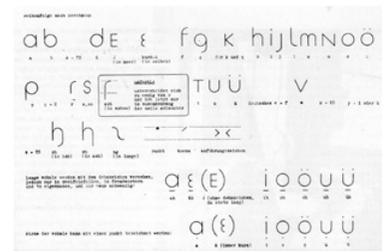


10. Libro Poems and Drawings Josef Albers 1961.

## REFLEXIONES SOBRE LA FORMA TIPOGRÁFICA Y LA LECTURA

En la página 14 del libro de Josef Albers el primer párrafo de la sección Color reading and contexture se desliza una dura crítica a lo que hoy se conoce vulgarmente como tipografías geométricas. Se presenta la hipótesis según la cual cuanto más simple es la forma de una letra, más simple es la lectura y sostiene que ese concepto (la simplificación) fue «una obsesión del primer constructivismo» y se transformó luego «en un dogma que aún siguen los tipógrafos modernistas». Contextualicemos: el texto fue escrito en 1963.

¿A qué simplificación alude esa crítica? A aquella que durante la segunda década del siglo pasado y con el pretexto de «mejorar la representación visual del idioma alemán» se promovió desde la experimentación lingüística, fonética y tipográfica de artistas y científicos como Herbert Bayer, Walter Porstmann, Jan Tschichold, Joost Schmidt, Jakob Erbar y Paul Renner, entre otros.



Simplificación. Nuevo alfabeto de Jan Tschichold basado en las propuestas de Walter Porstmann, publicado en A bis Z, número 7, 1930. (Language as Design Criteria? por de Bianca Berning. Publicado en [www.alphabettes.org/language-as-design-criteria-part-ii](http://www.alphabettes.org/language-as-design-criteria-part-ii))

Esos estudios del temprano constructivismo comenzaban casi siempre con un cuestionamiento a la característica particular del idioma alemán de usar inicial mayúscula en los sustantivos. Luego cuestionaban la incómoda y redundante convivencia entre las formas mayúsculas y minúsculas de la escritura latina (¿para qué dos formas si el sonido es uno solo?) y finalmente, proponían la abolición de todas las formas mayúsculas. Las tipografías más representativas de esa época y ese movimiento fueron Erbar, Futura y Kabel clasificadas como lineales geométricas según el sistema de Maximilien Vox.



Página de un espécimen tipográfico de Futura (peso Medium) en inglés. A la izquierda: ejemplos de 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 y 24 puntos. De la derecha: 30, 36, 48, 60, 72, 84. Fundición Bauer, Frankfurt, Alemania.

El segundo párrafo de la sección presenta los principios de la psicología de la Gestalt para argumentar que la lectura no ocurre letra a letra, sino de a grupos de palabras. Como si al leer adivináramos una sucesión de imágenes de palabras (o siluetas de palabras). Y postula que cuanto más se diferencien las letras entre sí, más fáciles de reconocer son (y más fácil resulta la lectura). Esas siluetas de palabras o de grupos de palabras fueron bautizadas con posterioridad como «formas de Bouma», en homenaje a Herman Bouma, autor de estudios neuropsicológicos en personas con dislexia orientados al reconocimiento de palabras.

The concept that "the simpler the form of a letter the simpler is reading" was an obsession of beginning constructivism. It became something like a dogma, and is still followed by "modernistic" typographers.

legible?

¿Legible? Futura (Paul Renner, 1927) lineal geométrica. Formas geométricas simplificadas, trazo uniforme. Baskerville (John Baskerville, 1754) real o de transición. Formas neoclásicas, trazo contrastado de verticales gruesas y horizontales finas.

The concept that "the simpler the form of a letter the simpler is reading" was an obsession of beginning constructivism. It became something like a dogma, and is still followed by "modernistic" typographers.

legible?

Primera reflexión: resulta más fácil leer bloques de texto con palabras compuestas en letras minúsculas (con trazos ascendentes y descendentes) que con palabras en mayúsculas (de altura única). Cuanto más parecidas sean las siluetas de las palabras, resultarán más difíciles de leer. Segunda reflexión: cuanto más se acercan y se parecen entre

sí las formas de las letras con estructuras cercana (como ocurre por ejemplo en a, b, c, d, e, o, p, q de Futura), más difícil resulta su identificación. Puede verse, por el contrario, lo que ocurre con las mismas letras compuestas en Baskerville: las letras presentan más diferencias entre sí, son más fáciles de identificar y facilitan la lectura.

Futura / a b c d e o p q / l l l

INTERACTION OF COLOR

Baskerville / a b c d e o p q / l l l

INTERACTION OF COLOR

¿Serif o sans-serif? Futura: formas modulares, trazo lineal, ausencia de serif. Baskerville: formas de ancho variable, trazo gradual y serif.

El tercer párrafo se enfoca en los textos compuestos en tipos sans-serif, que proporcionan una lectura más incómoda que los textos compuestos en tipos con serif. Critica a la moda por el sans-serif por no tener competencias histórica ni práctica. La presencia del serif, por un lado, ayuda a diferenciar signos parecidos entre sí: l, l, l. Pero además facilita y cohesiona la silueta de cada palabra. Sin que esto se transforme en una verdad absoluta, podemos postular que, en su mayoría, los textos compuestos en tipos con serif serán más legibles que los compuestos en tipos sans-serif.

¿Quién habrá escrito esta sección? ¿Josef Albers, el autor del libro? ¿Norman Ives, el diseñador? ¿Anni Albers, diseñadora textil, hija de editores y pareja del autor? Sea de quien sea la autoría (también puede ser grupal y colaborativa) la sección contiene afirmaciones y refutaciones de miradas que expresan uno de los más furiosos debates que atravesaba el campo profesional norteamericano de los '60. Esa misma discusión resuena todavía: el viejo e insalvable enfrentamiento entre forma y función.

Según su colofón, el diseño del libro estuvo a cargo de Norman Ives, exalumno de Josef Albers en Yale y docente de la Universidad. El libro fue compuesto en tipografía Baskerville de la oficina Carl Purington Rollins de la imprenta universitaria.

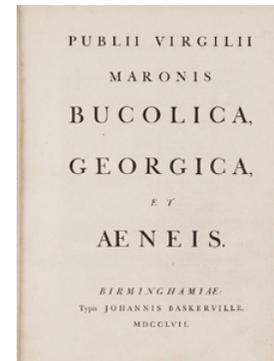
¿Y qué sabemos de la tipografía Baskerville? Se conoce con ese nombre a los tipos inspirados en la obra de John Baskerville, quien dirigió un taller de fundición de tipos, composición tipográfica, producción de tinta e impresión en la ciudad inglesa de Birmingham entre 1730 y 1775. Dado el año de producción de este libro en estudio (1963), creemos que se trata de una versión metálica de los tipos Baskerville, aunque no podemos afirmar con precisión si se trata de textos compuestos a mano o mediante linotipo.

Baskerville es un conjunto de letras neoclásicas, de contraste bien marcado entre los trazos verticales (gruesos) y los

horizontales (muy finos) que según el sistema de Maximilien Vox pueden clasificarse como reales o de transición, denominación que remite a que esta tipografía se encuentran a mitad de camino entre el estilo antiguo de Caslon (trazo con contraste y eje de modulación de 30°) y los estilos más modernos como Bodoni, Walbaum o Didot (trazo muy contrastado y eje de modulación vertical).

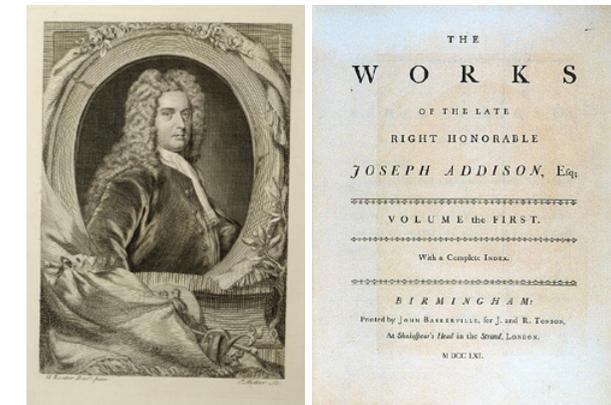
Más allá del placer estético que puede provocar la contemplación de sus formas delicadas, la impresión con tipos Baskerville es un verdadero desafío ya que obliga a equilibrar cuidadosamente la presión de la prensa para que no desaparezcan los trazos finísimos ni se sobrecarguen las partes más gruesas.

Se dice que John Baskerville, además de producir su propia



Virgilio. Obras Completas de Publio Virgilio Marón (1757). Esta edición fue la primera que salió de la imprenta de Easy Hill y pronto se convirtió en el referente mundial en cuanto a tipografía e impresión.

tinta con una fórmula que guardaba en estricto secreto, había desarrollado un procedimiento de calandrado especial con rollos de cobre caliente para alisar al extremo el papel antes de ser impreso. Entre los integrantes de su taller se encontraban Sara Eaves (copropietaria), John Handy (punzonista y tipógrafo) y Robert Martin (tipógrafo e impresor).



Obras. Primer tomo de «The Works of Joseph Addison» (obra en 4 tomos). Impreso por John Baskerville, para J. y R. Tonson, 1761. Primera edición de Baskerville de las Obras de Addison (publicadas por primera vez en 1721).

Baskerville hizo sus libros tan finos como pudo y sin ahorrar recursos. De ese taller salieron impresos memorables como el Virgilio (1756), Lost Paradise (1758), la Biblia que imprimió en 1763 para Universidad de Cambridge, las Obras de Joseph Addison (1761) y el Horace (1762), entre otros.

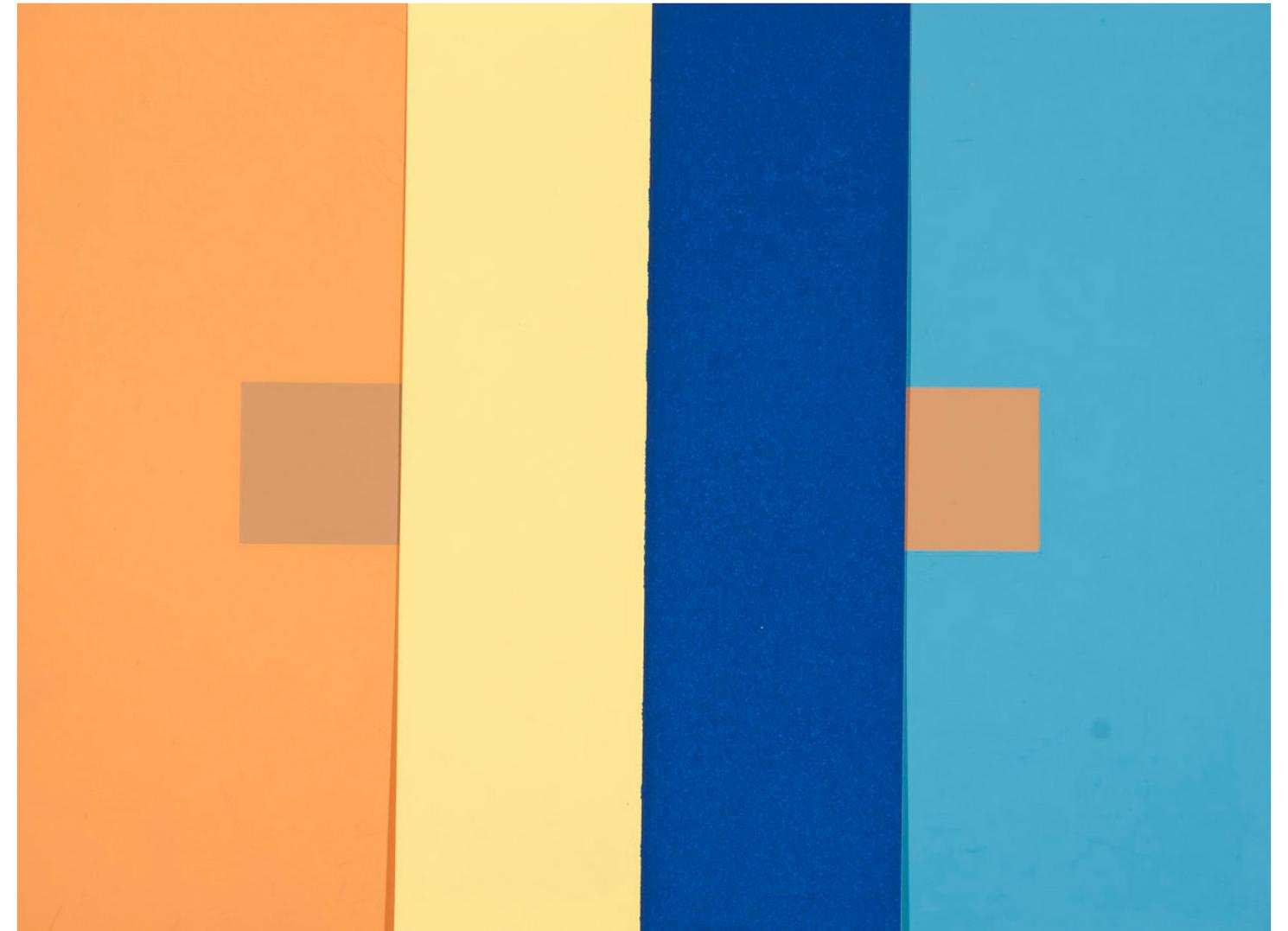
LA OBRA  
LA OBRA  
LA OBRA  
LA OBRA  
LA OBRA  
LA OBRA  
LA OBRA

*Beruhige dich  
das meiste was geschieht  
geschieht ohne dich*

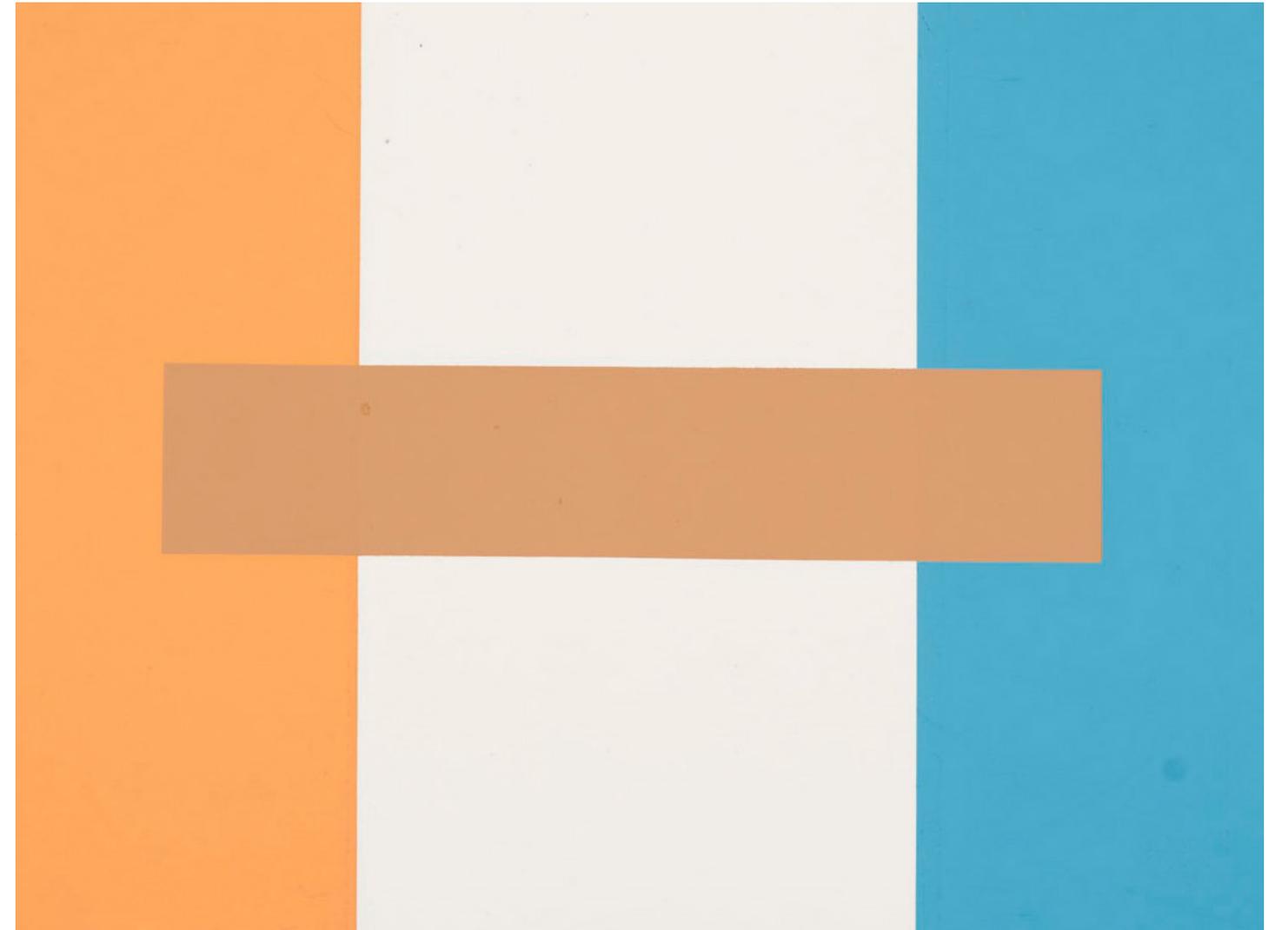
*Calm Down  
what happens  
happens mostly  
without you.*

Poema "Calm down"  
Josef Albers

IV-1 Offner Melvin  
Josef Albers  
©Yale University Press



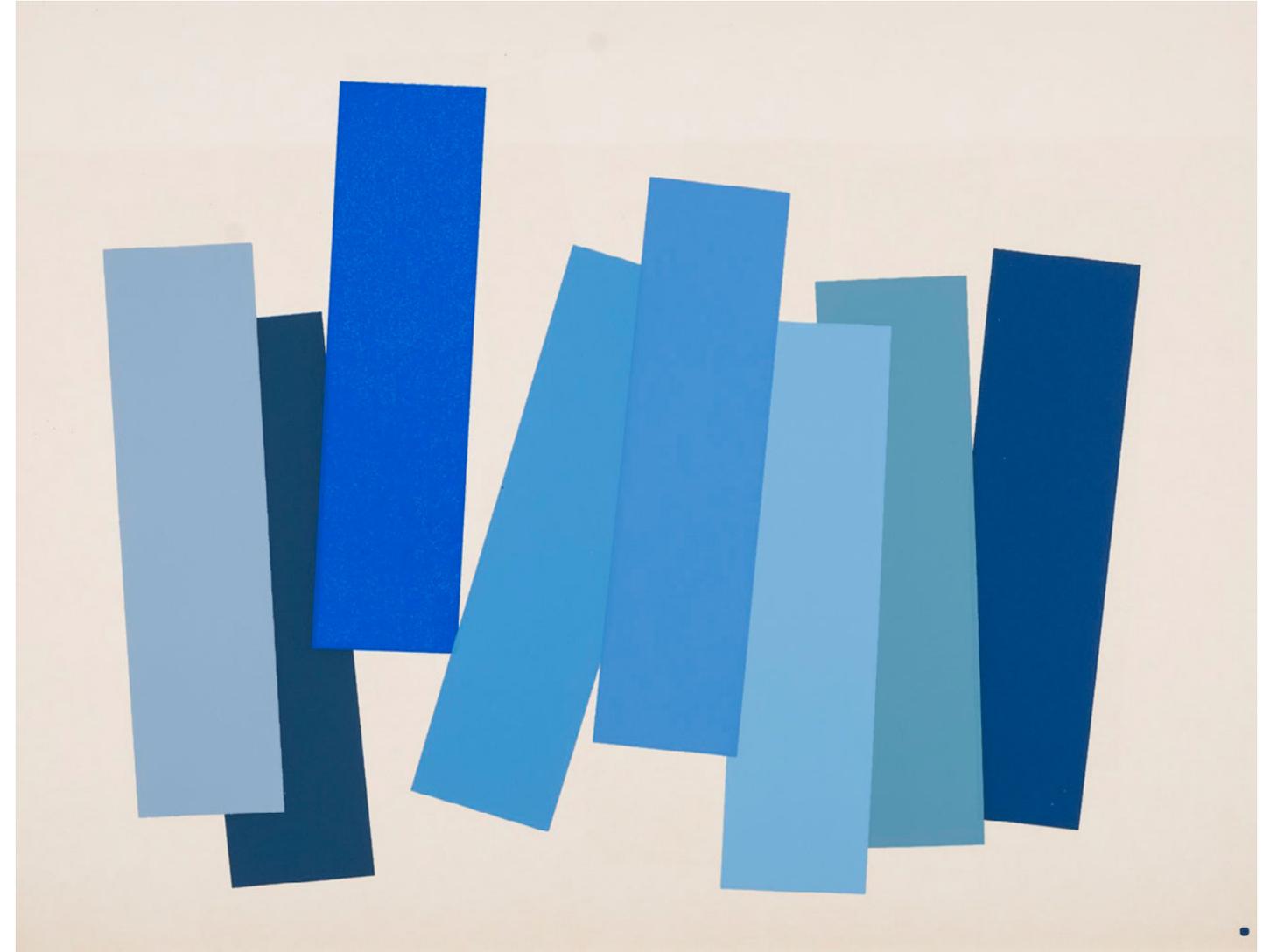
IV-1 Basse Offner Melvin  
Josef Albers  
©Yale University Press



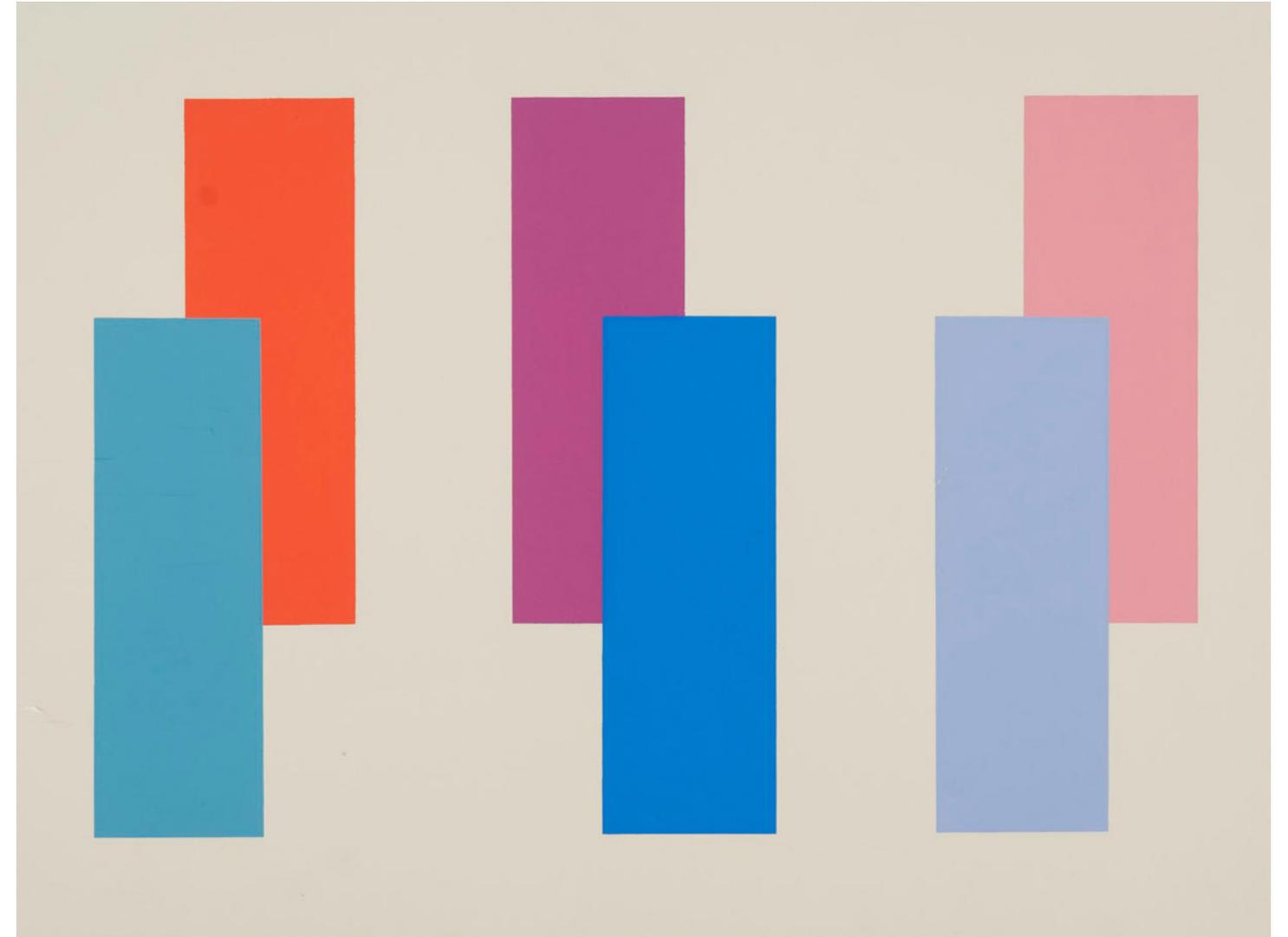
V-3 a  
Josef Albers  
©Yale University Press



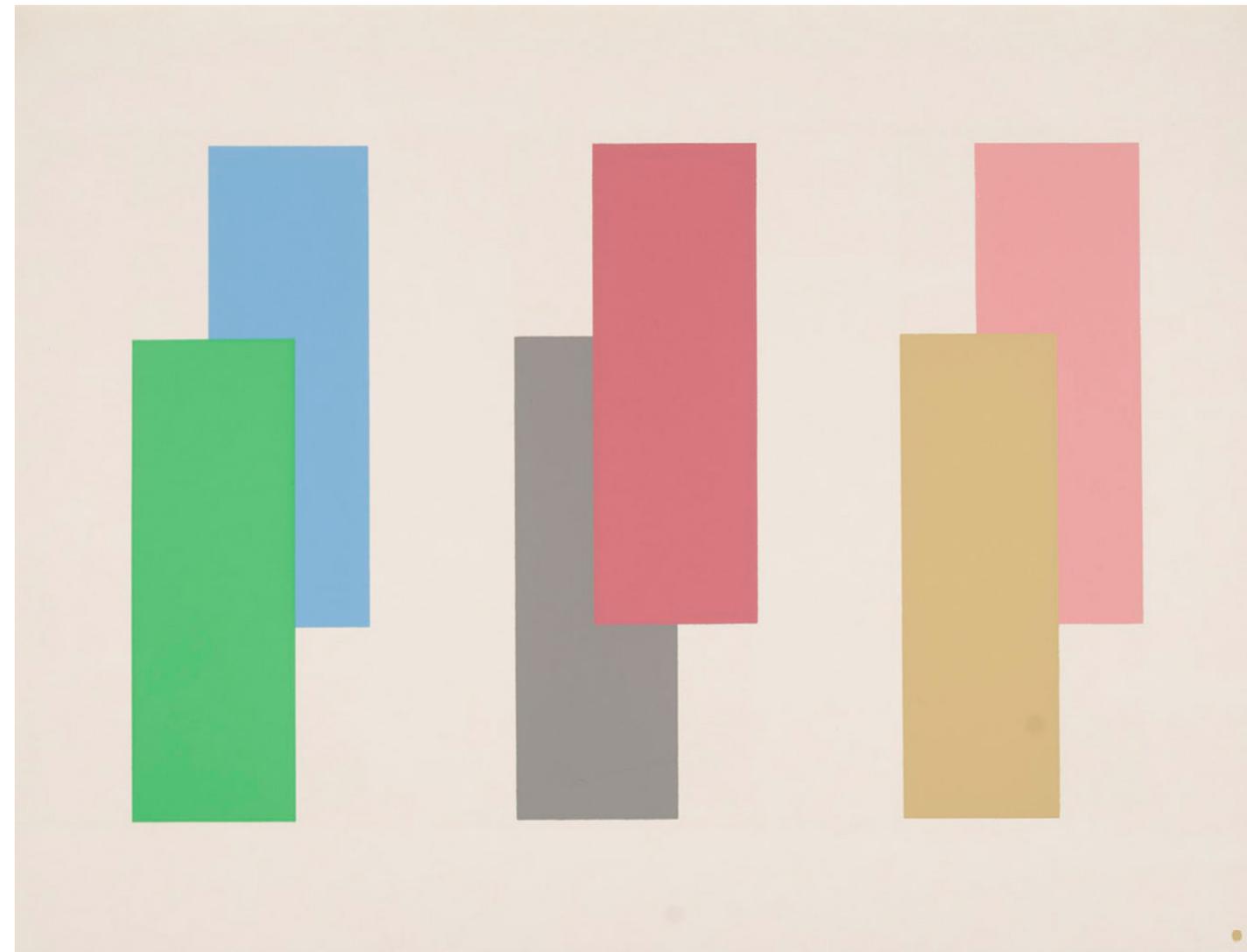
V-3 b  
Josef Albers  
©Yale University Press



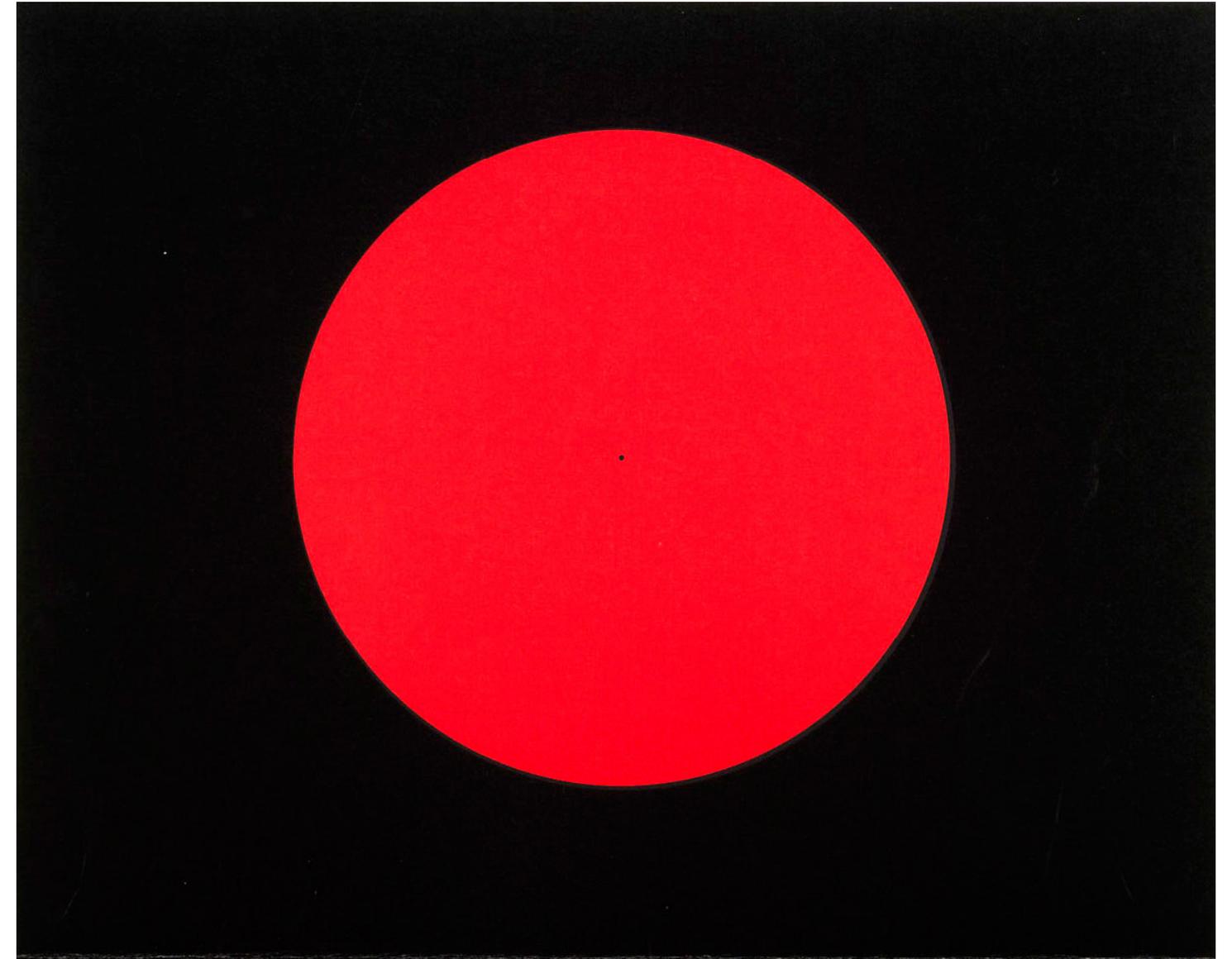
V-5 a  
Josef Albers  
©Yale University Press



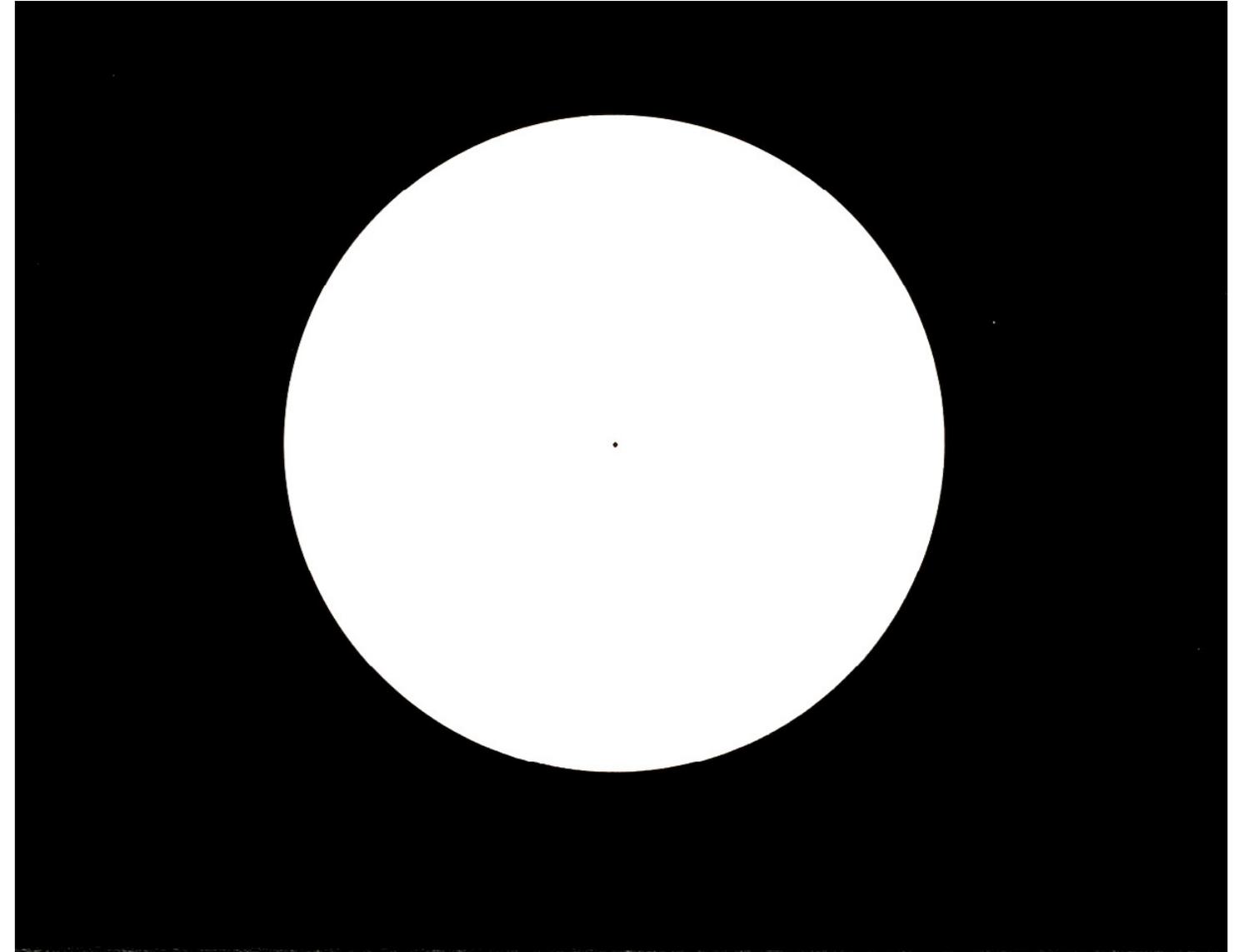
V-5 b  
Josef Albers  
©Yale University Press



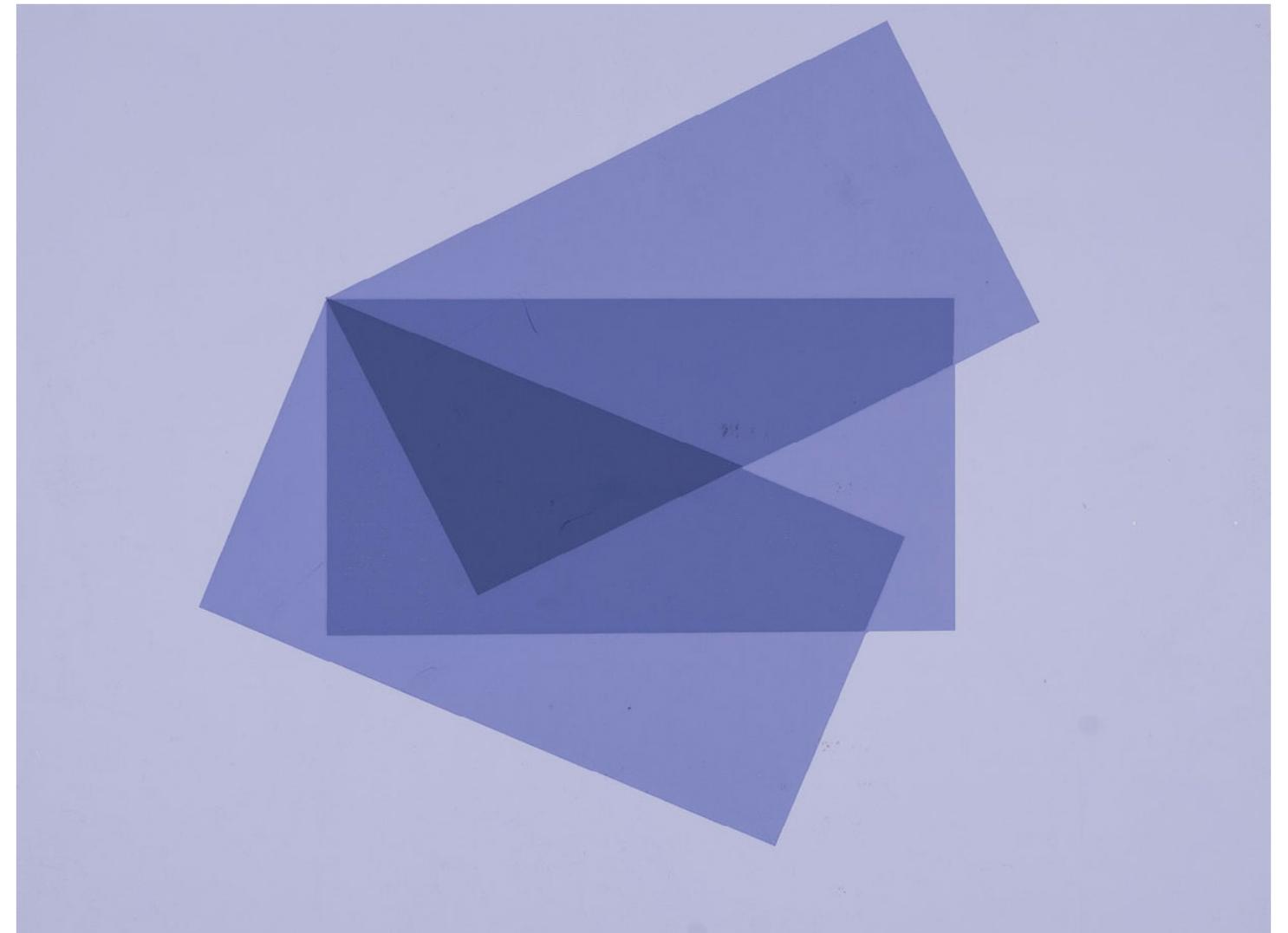
XVII  
Josef Albers  
©Yale University Press



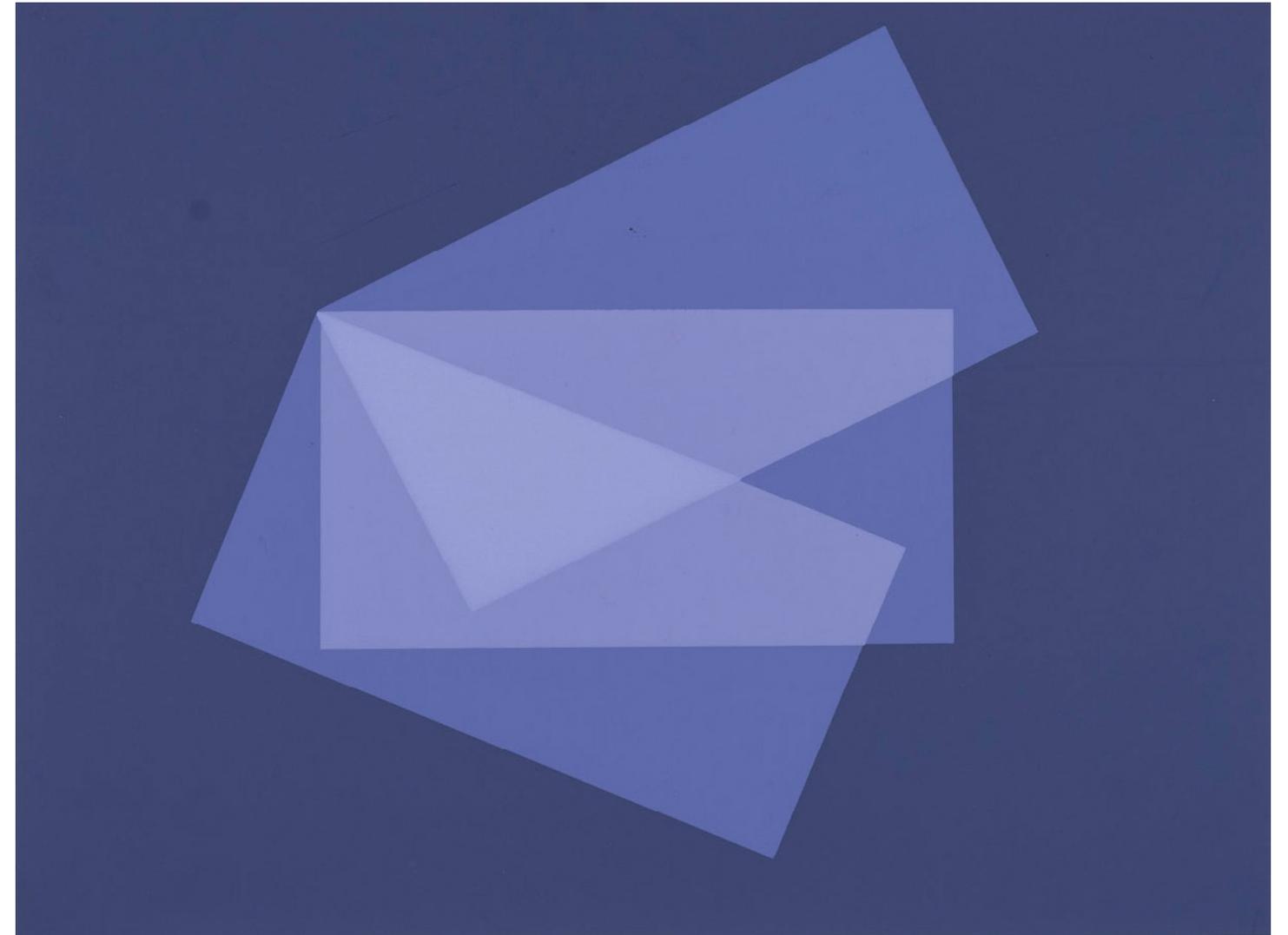
XVII  
Josef Albers  
©Yale University Press

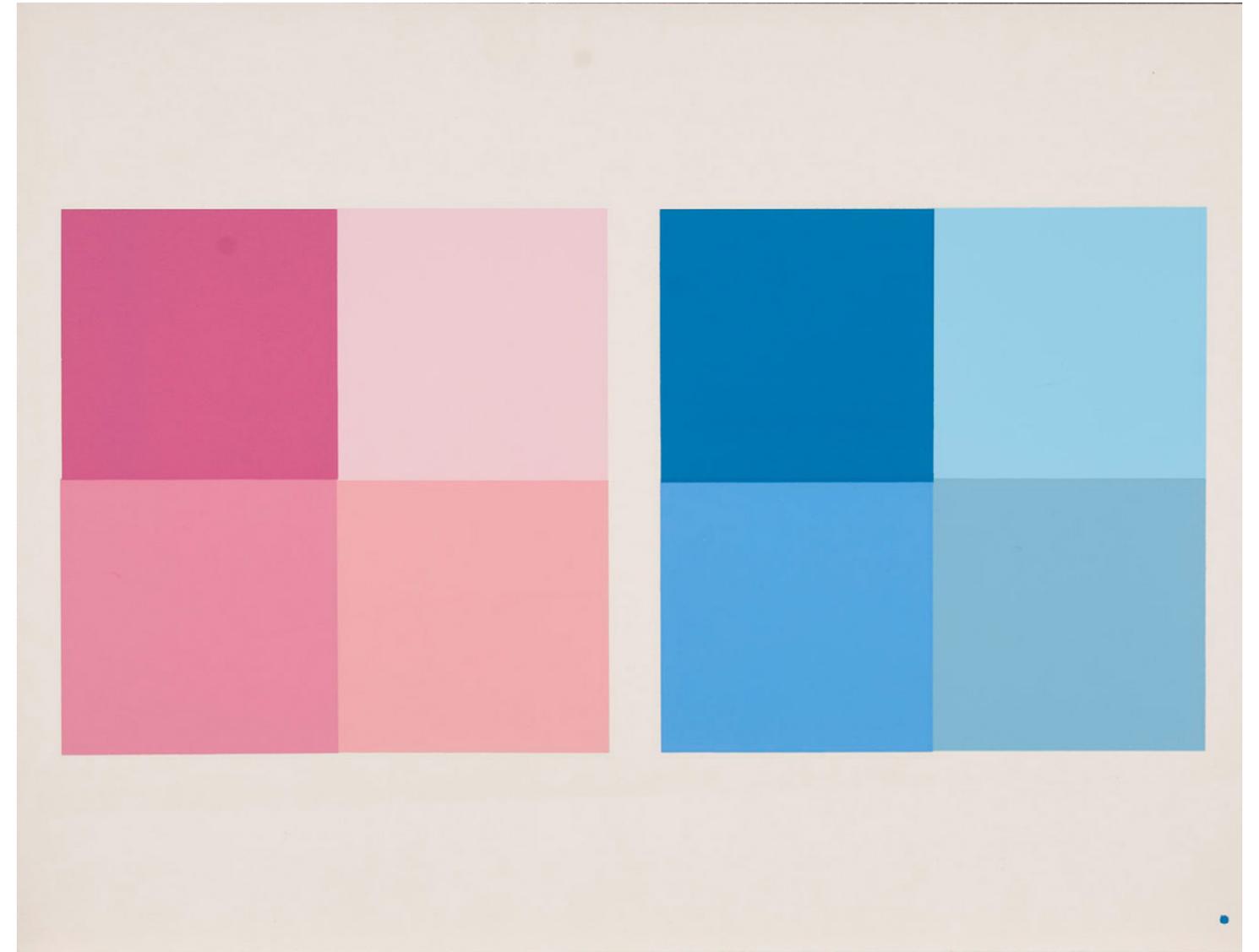


X-1  
Josef Albers  
©Yale University Press



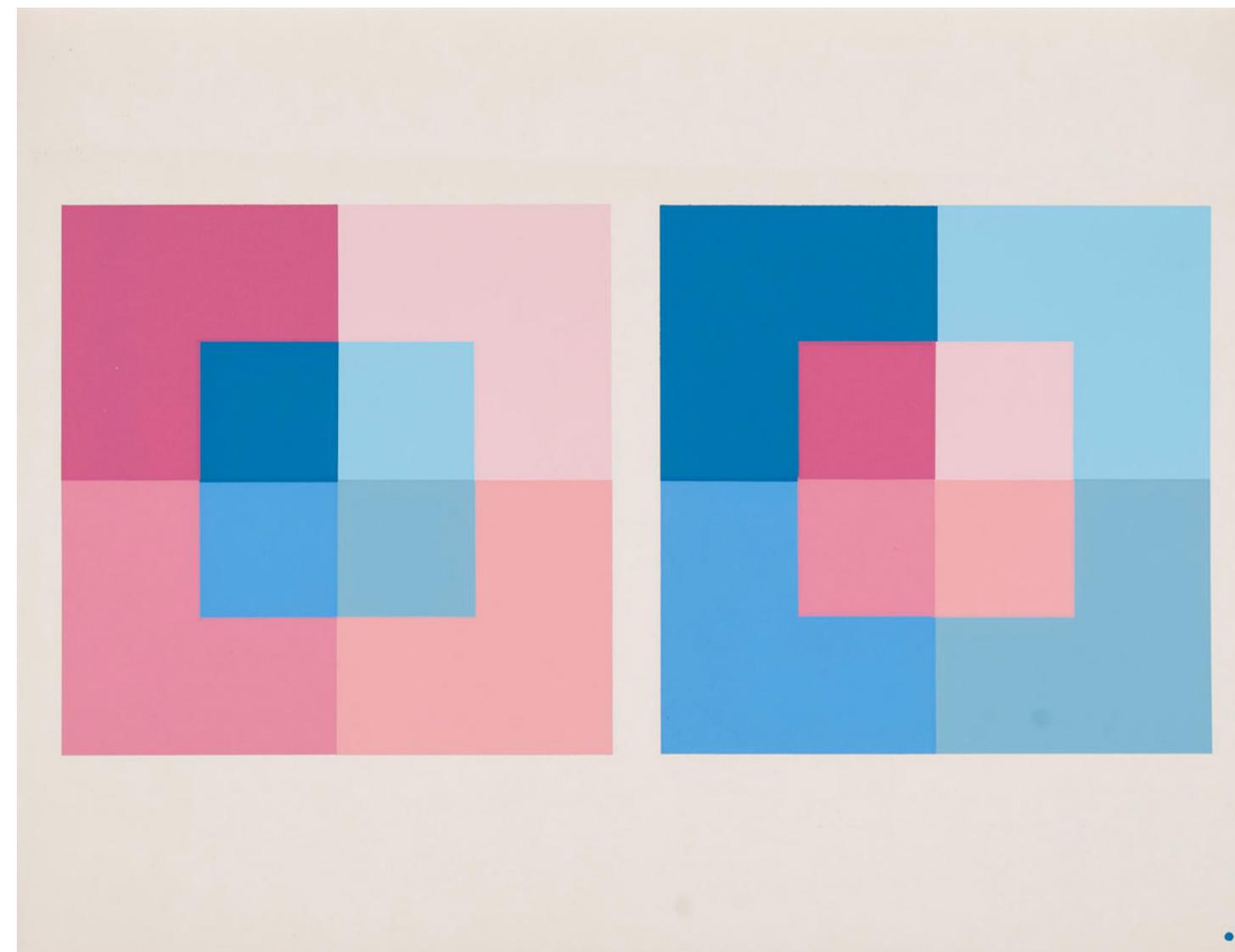
**X-1 b**  
Josef Albers  
©Yale University Press



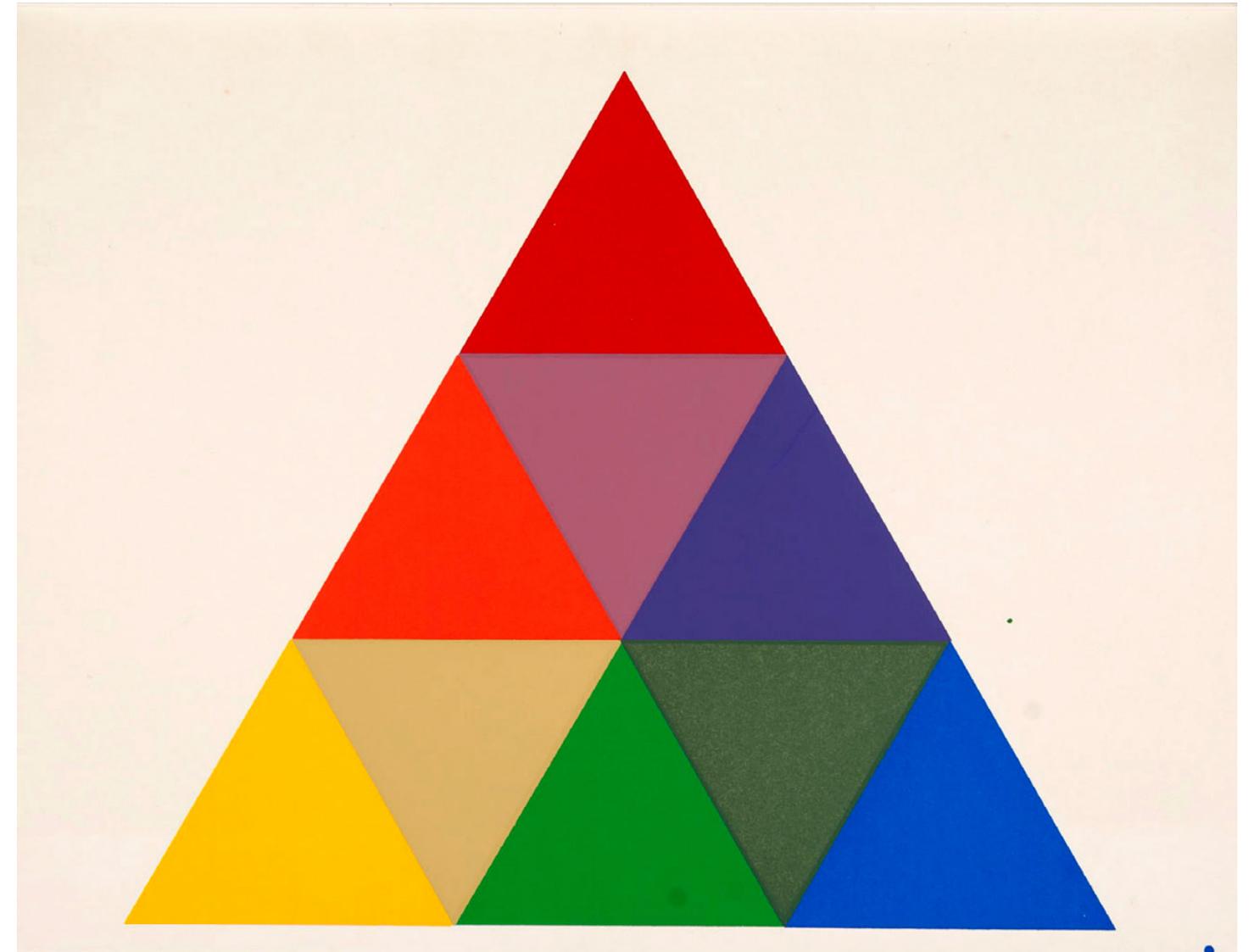


XIV-1 a  
Josef Albers  
©Yale University Press

XIV-1 b  
Josef Albers  
©Yale University Press



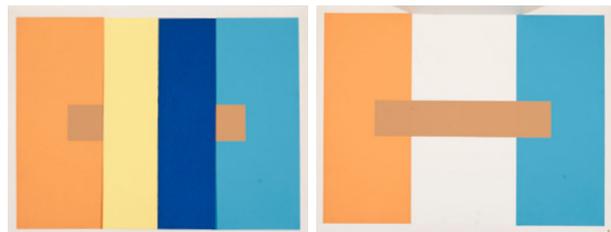
Downes Rackstraw  
Josef Albers  
©Yale University Press



## EXPLICACIÓN DE LAS LÁMINAS.

### Un color tiene muchos rostros: la relatividad del color; capítulo IV

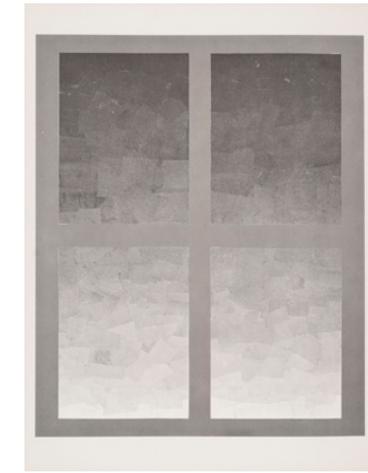
Un color tiene muchos rostros, y se puede hacer que un solo color aparezca como dos diferentes. En el diseño original del estudio (lámina IV-I la edición íntegra), las bandas horizontales azul oscura y amarilla iban montadas sobre una solapa que se podía levantar para mostrar una banda vertical de ocre del mismo color de arriba a abajo. En este caso, es casi increíble que los cuadrados pequeños superior e inferior formen parte de la misma tira de papel y sean, por lo tanto, del mismo color. Y ningún ojo humano normal es capaz de ver como iguales ambos cuadrados.



### Estudios de gradación; capítulo V

La gradación de la lámina V-1 es un collage de pequeños recortes de grises cuidadosamente recogidos de ilustraciones de revistas, que deben proceder de las mismas publicaciones para garantizar la misma tonalidad de negro. Están dispuestos de arriba a abajo según la transición más suave posible de negro denso a blanco claro, y montados después como cuatro rectángulos de igual tamaño sobre una hoja de cartulina de un gris medio correcto, de modo que aparezcan como en un bastidor de ventana con una cruz central, cuyas partes son todas de la misma anchura. Esta combinación de negros decrecientes a blancos claros dentro de un marco que no varía se traduce en la siguiente interacción: las tres verticales del marco aparecen cada vez más claras según se van aproximando al borde superior, y de modo semejante más oscuras hacia la base.

De las tres horizontales del mismo marco, la más alta parece más clara y la más baja parece más oscura. En cuanto a la horizontal del medio, casi desaparece al fundirse con los recortes contiguos de grises medios. Aunque esta clase de estudios depende mucho de la precisión y la paciencia, se debe fomentar. Conviene señalar que las muestras de verdaderos grises medios son las más difíciles de encontrar.



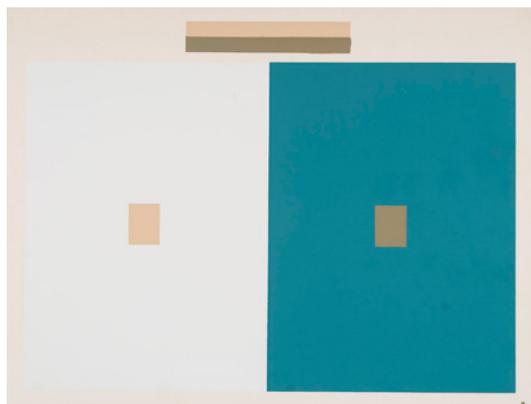
### Fondos invertidos; capítulo VI

Un color parece dos, o tres colores parecen dos. Al mirar la lámina VI-3 con el fondo amarillo a la izquierda, la X que hay sobre él parece casi violeta y la X que hay sobre el fondo violeta parece amarillenta. Para comprobar que ambas X son del mismo color basta mirar el punto central en que se encuentran, en la parte superior. La pregunta que plantea este estudio es: ¿Qué color es capaz de desempeñar estos papeles complementarios en cada caso?



### Sustracción del color; capítulo VII

Sosténgase la lámina VII-4 con el fondo verde denso a la izquierda y el fondo gris claro a la derecha. Bajo ellos hay dos bandas horizontales contiguas, una verde-parduzca sobre la otra, de un amarillo tirando a ocre. Los rectángulos pequeños que hay en los centros de los rectángulos grandes parecen iguales. Para lograr la mejor comparación simultánea no se debe pasar la vista de un centro al otro, sino fijarla firmemente en un punto medio entre ambos, que caerá sobre la línea divisoria de los fondos. Este es un ejemplo valiente de hacer que dos colores muy diferentes parezcan iguales. Prueba que su autor ha entendido lo que significa la «sustracción del color»: en otras palabras, cómo deshacerse de demasiada oscuridad o claridad de un color, o de demasiada tonalidad, como el verde o el amarillo.

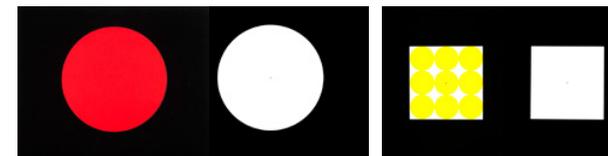


### Imagen persistente; capítulo VIII

Si queremos entender claramente la interacción del color causada por la interdependencia cromática, hemos de experimentar lo que significa la «imagen persistente». Antes de pasar a estudiar la lámina VIII-2, tenemos que hacer lo siguiente: De un papel rojo brillante claro y otro blanco claro recortar dos círculos exactos, cada uno de por lo menos ocho pulgadas de diámetro y con un puntito negro marcando el centro. Pegarlos después —en una misma horizontal, el círculo rojo a la izquierda y el blanco a la derecha— sobre una pizarra o un trozo de papel o cartulina negros, de unas doce pulgadas de alto por veinte de ancho, dejando cantidades

iguales de negro antes, entre y después de los dos círculos. Si miramos fijamente, por espacio de medio minuto, el centro que hemos marcado en el círculo rojo, no tardaremos en descubrir lo difícil que es mantener la vista fija sobre un punto. A poco empiezan a aparecer formas de media luna moviéndose por la periferia del círculo. A pesar de ello hay que seguir mirando fijamente el punto central del círculo rojo para lograr la experiencia buscada. Luego, correr rápidamente la vista al centro del círculo blanco.

Los ojos normales ven de repente verde o azul-verde en vez de blanco. Este verde es el color complementario del rojo o rojo-anaranjado. El fenómeno que consiste en ver verde (en este caso) en vez de blanco se conoce con el nombre de persistencia de la imagen o contraste simultáneo. Miremos ahora la lámina VIII-2 colocada horizontalmente. A la izquierda tenemos un cuadrado blanco relleno de círculos amarillos del mismo diámetro y tangentes entre sí. En el medio hay un punto negro. Ala derecha tenemos un cuadrado blanco vacío, también con un punto negro en el centro. Ambos están sobre fondo negro. Tras mantener la vista fija durante medio minuto en el cuadrado de la izquierda, córrasela de pronto al de la derecha. En este caso experimentamos una imagen persistente muy diferente. En lugar de ver el complemento de los círculos amarillos (azul), lo que vemos son formas romboidales —las formas residuales de los círculos— en amarillo. Esta ilusión es una imagen persistente doble y por lo tanto invertida, que a veces se llama inversión del contraste.



### La mezcla de colores en papel; capítulo IX

Al pintar es fácil mezclar pigmentos vertiéndolos juntos y revolviéndolos, con lo que se consigue un color intermedio como mezcla. Dado que esto no se puede hacer con papel, hemos de imaginar un posible «color intermedio». En la lámina IX-1 superponemos parte de un rectángulo marrón sobre un rectángulo rosáceo-rojo. Primero pasamos la vista varias veces de izquierda a derecha a través de la zona traslapada, que es donde debe aparecer la mezcla. Tras varias pasadas en uno y otro sentido vemos que el rojo parece salir a través del marrón a la izquierda, y que el marrón parece salir a través del rojo por el borde derecho del solape. Ello prueba que tenemos una verdadera mezcla. Es fácil ver que el borde derecho del rectángulo marrón tiene un límite más pesado que el borde izquierdo del rojo. Por lo tanto, esta mezcla contiene más marrón que rojo. Así, el marrón está encima; en otras palabras, el marrón es el color dominante en esta mezcla. Ahora trátase de encontrar una mezcla en la que el rojo esté encima y sea por

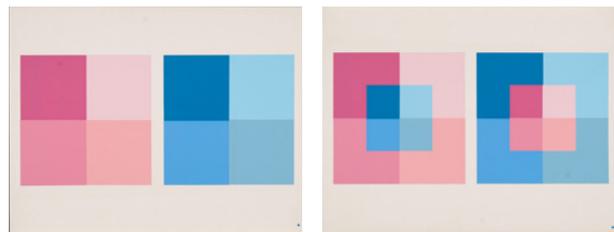
lo tanto dominante. Léase el capítulo XI y búsqese alguna mezcla cromática en papel que produzca diversas ilusiones espaciales.



### Intervalos cromáticos y transformación; capítulo XIV

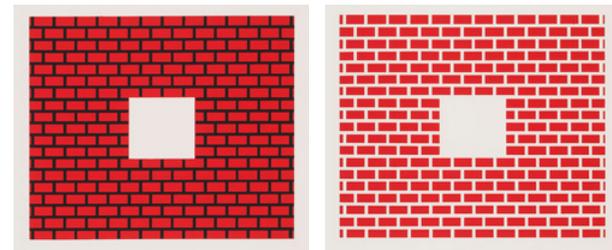
Una «transformación» de cuatro rojos a cuatro azules de clave levemente más baja parece comparable a la transformación de un tetracordio musical de un instrumento a otro. De ahí que también en el color nos ocupemos de los «intervalos». Pero esa traslación es mucho más complicada con colores que connotas musicales. En la parte superior de la lámina XIV-1 tenemos cuatro cuadrados rojos a la izquierda, formando un cuadrado, y cuatro cuadrados azules a la derecha, formando

también otro cuadrado. Cada uno tiene los cuadrados más oscuros a la izquierda. En el piso superior de cada uno se da el contraste más fuerte entre los cuadrados izquierdo y derecho, que también son los que están separados por límites más duros. Para comprobar si dan los mismo «intervalos», en la parte inferior transferimos la disposición del cuadrado azul al centro de los rojos, y viceversa. Si los intervalos son correctos, tras esta transformación los límites más duros de los pares superiores de cuadrados se repetirán en las mitades superiores del eje vertical, y los pares inferiores mostrarán los límites homogéneamente más suaves. Para entrenar la vista, compárense los límites correspondientes de las partes superior e inferior, de izquierda a derecha. Se verá entonces que en los cuatro casos las mitades verticales izquierdas son las más pesadas, y que las mitades verticales derechas son nebulosas. Léase el capítulo XIV y obsérvense los seis dibujos que lo ilustran.



### La mezcla óptica, el efecto Bezoid; capítulo XIII

Los impresionistas franceses (a partir de 1870) buscaban efectos de mezcla óptica. En lugar de mezclar los colores en la paleta, los aplicaban sobre el lienzo en toquécitos pequeños, de modo que a cierta distancia se mezclaran en nuestra vista. Un efecto semejante toma su nombre de Wilhelm Von Bezoid (1837-1907), un meteorólogo de Berlín que descubrió que ciertos colores fuertes distribuidos de manera homogénea transformaban por completo el efecto de sus diseños de alfombras, que hacía para distraerse. Siguiendo el ejemplo de Bezoid, uno de mis estudiantes del curso de color mostró (lámina XIII-1) ladrillos de color rojo claro unidos con mortero muy blanco, y luego los mismos ladrillos unidos con mortero negro puro. El rojo con blanco parece mucho más claro que el rojo con negro, sobre todo visto de lejos. *The Theory of Color and Its Relation to Art and Art Industry*, trad., Bostón, Prang, 1876



### Estudios libres; capítulo XVIII

El estudio de la lámina, hecho con hojas secas prensadas, muestra una vez más que la interacción del color es el resultado de una buena instrumentación cromática.



LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA  
LA MUESTRA

Arq. Atilio Pentimalli.

## UN SUEÑO NO PROYECTADO DE ALBERS.

El proyecto era claro desde el comienzo. Llevar adelante una muestra sobre el libro *La Interacción del Color* de Josef Albers en la pinacoteca de nuestra Biblioteca FADU.

A comienzos de este año, iniciamos las reuniones en la Facultad con el equipo curatorial. Revisamos y seleccionamos el material posible para la exhibición. Luego diagramamos la ubicación de cada pieza gráfica sobre un plano de la sala, proyectando también en un modelo virtual, los posibles climas de la exhibición. En fin, hicimos todo lo que hace un curador a la hora de proyectar una muestra.

Pero esta vez, la realidad mundial lo cambiaría todo. Pandemia y cuarentena configurarían la *nueva normalidad* a la que nos arroja nuevamente la inagotable realidad, desestabilizando no este, sino todo proyecto humano alrededor de La Tierra.

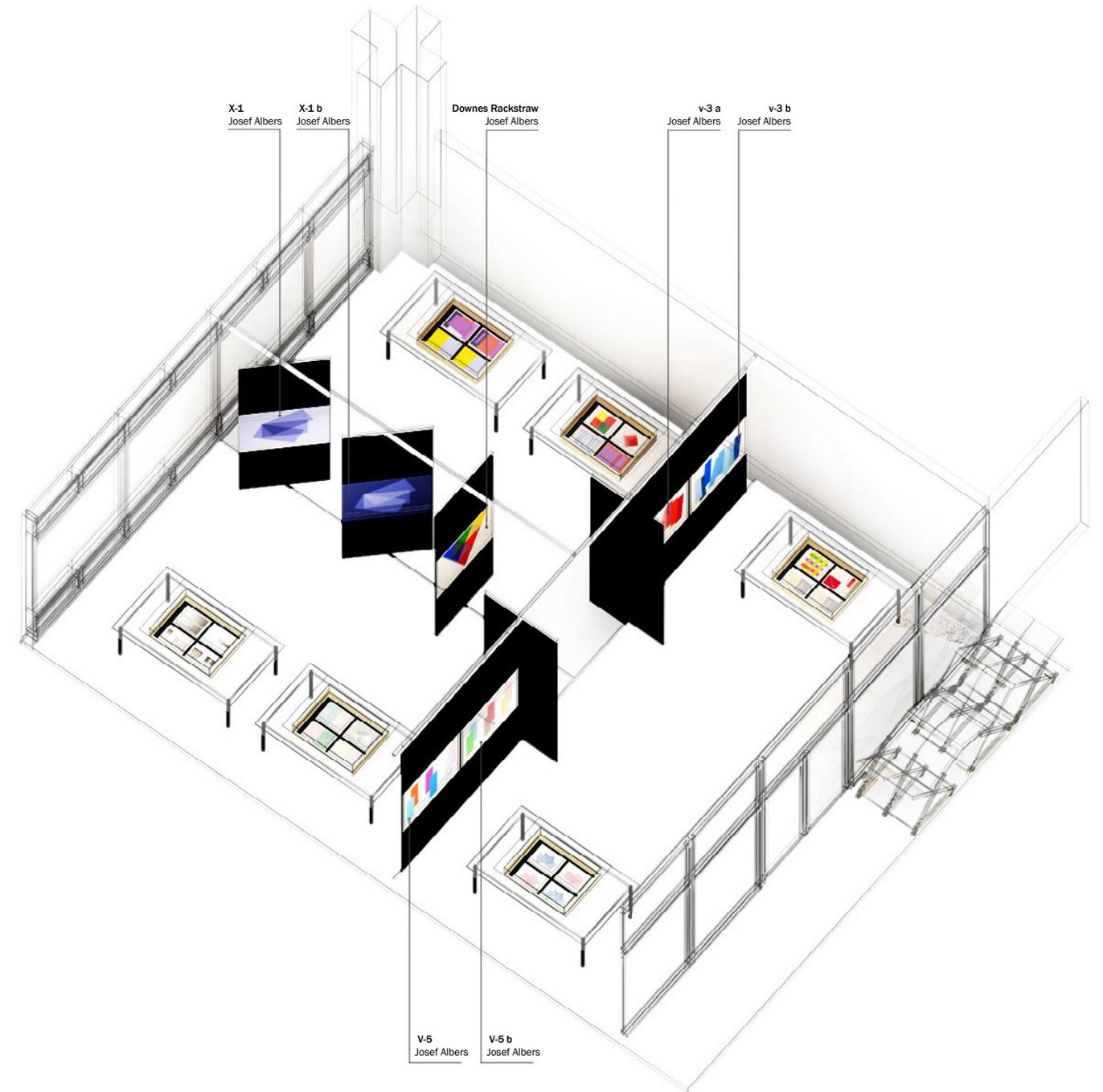
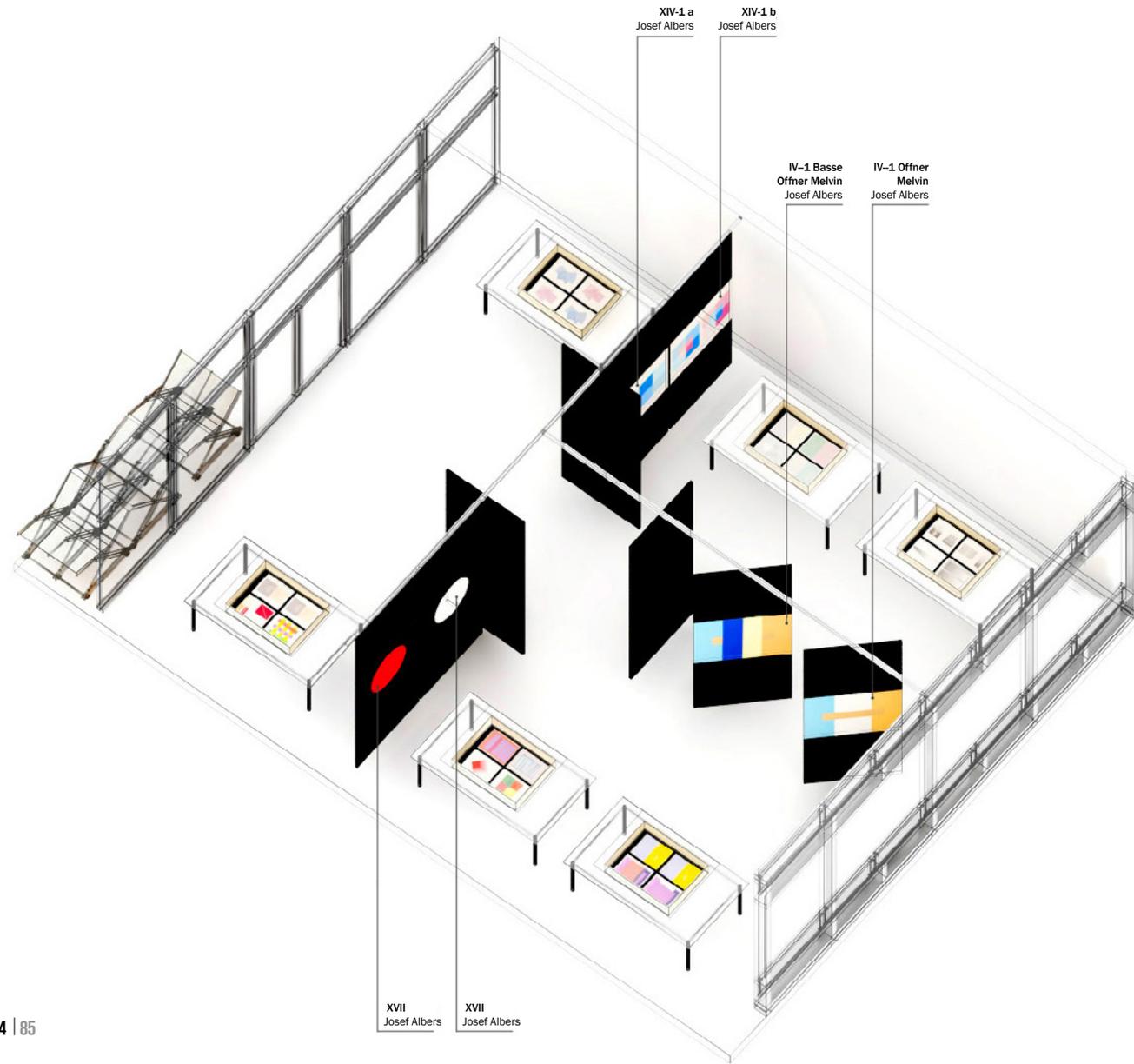
Caído el proyecto, surge entonces otra imprevista modalidad, que es afectada pero a la vez incorpora esta inédita situación que nos toca vivir. Clausurada toda posibilidad

de concreción física de la muestra en la Biblioteca de la FADU, dibujos y modelos virtuales, representaciones computacionales, se transformaron, en un giro de talón, en originales escenarios habitables, es decir, en el propio ámbito de la muestra.

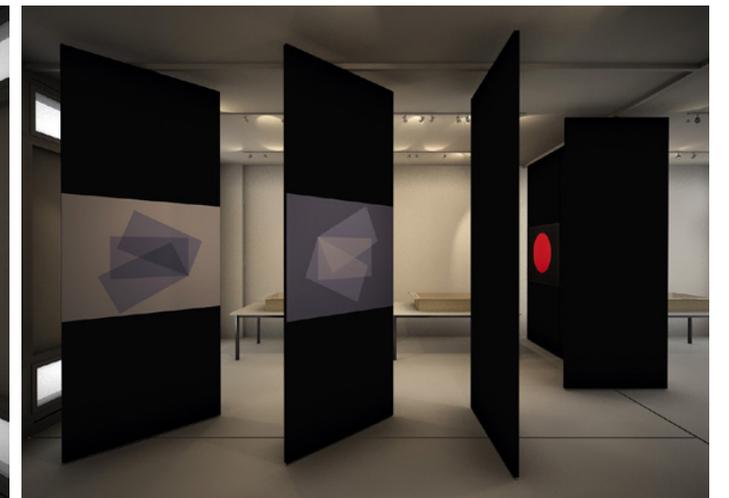
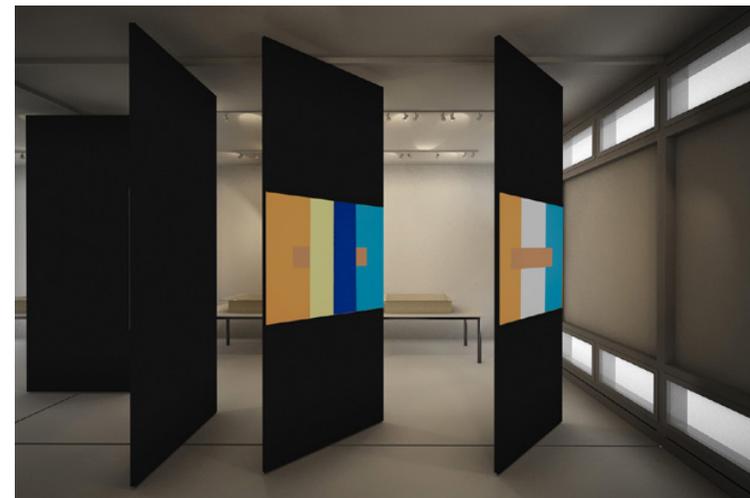
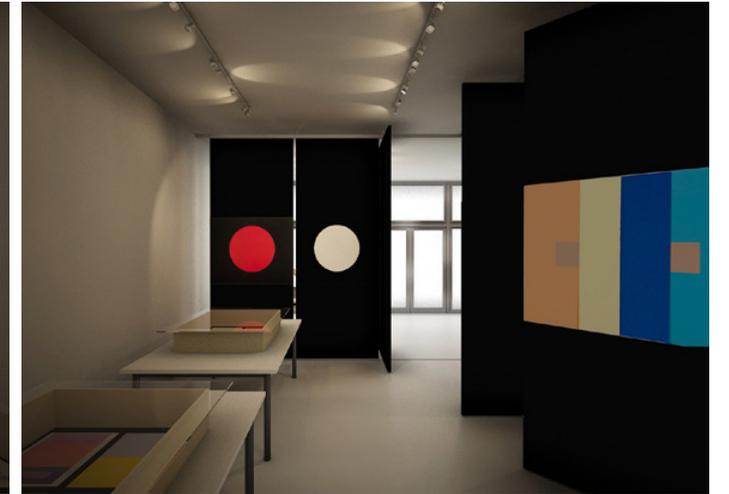
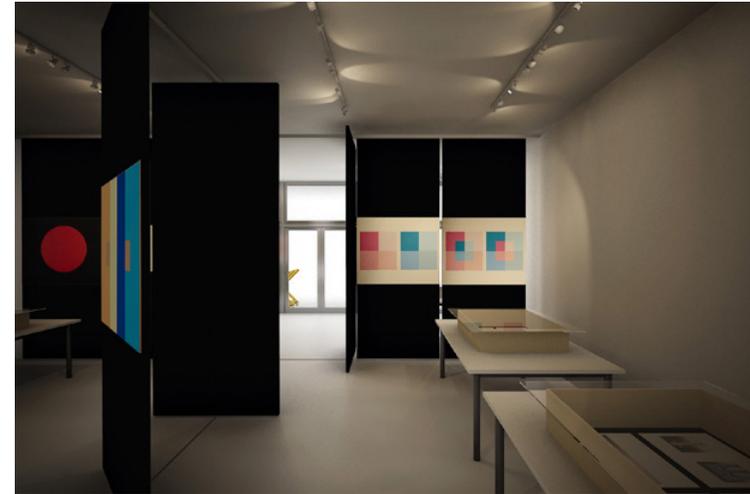
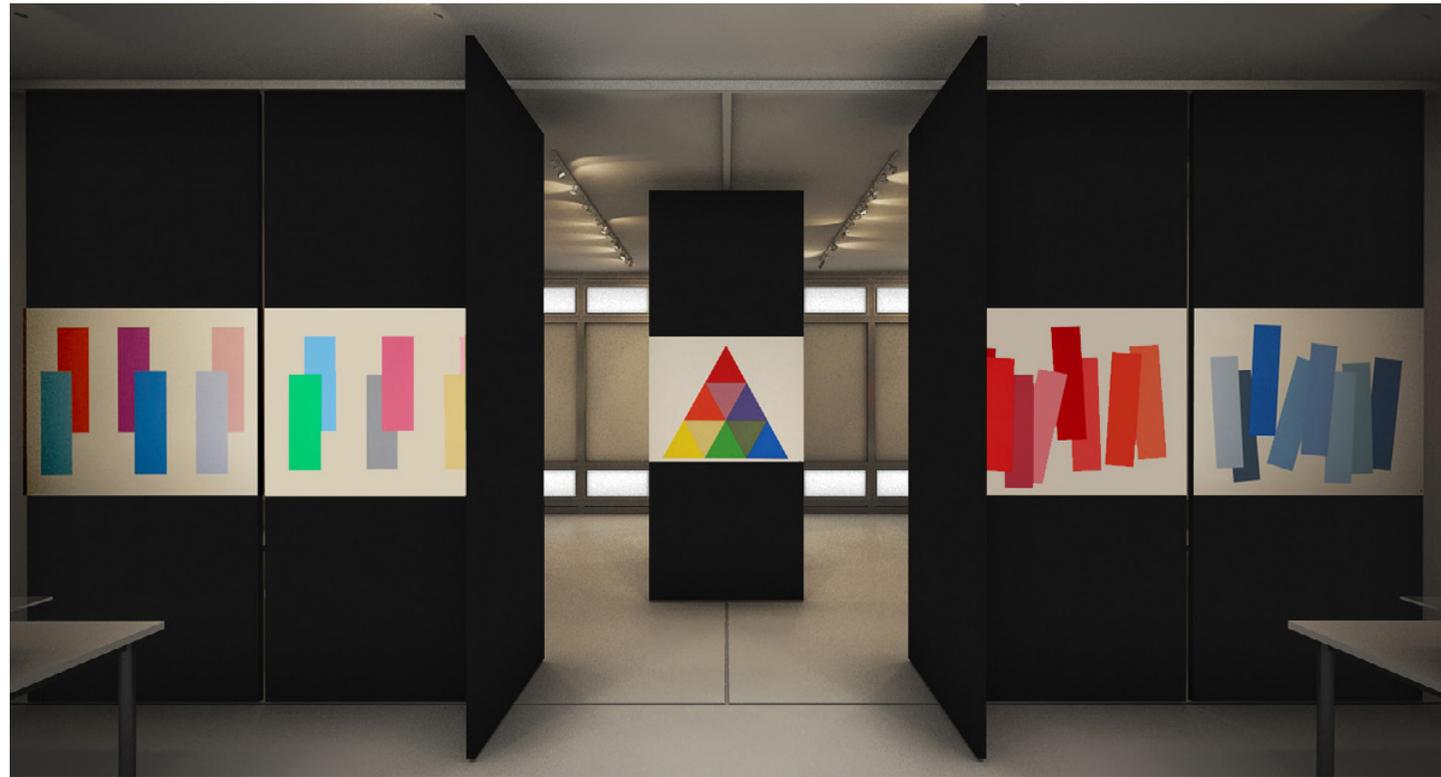
Como inmersos en un sueño de Akiro Kurosawa, nuestra exhibición virtual propone adentrarnos en el mundo Albers. Buscarlo y perseguirlo a través de sus estudios sobre el color, sus rigurosas investigaciones, sus imágenes y su mirada.

Ahora los soportes de la muestra se desvanecen, se transparentan... como sus extraordinarias experimentaciones en vidrio coloreado en la Bauhaus. Ahora, sus dibujos, ejercicios y patrones se recorren y viven sobre delgadas pantallas de ordenadores, tablets y móviles. Se experimentan sutilmente en soledad, en una nueva relación personal e íntima con la sala y con la obra. Ya son pura luz, sensibilidad, ingravidez, percepción... interacción inmaterial del color.

DISPOSICIÓN DE LA MUESTRA  
EN LA BIBLIOTECA FADU-UBA



RECORRIDO VIRTUAL  
EN LA BIBLIOTECA FADU-UBA



UN LIBRO  
UN LIBRO  
UN LIBRO  
UN LIBRO  
UN LIBRO  
UN LIBRO  
UN LIBRO

Raúl Raña.

Fotógrafo.

*“Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en si mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo.”*

Susan Sontag, “Sobre la fotografía” 1977

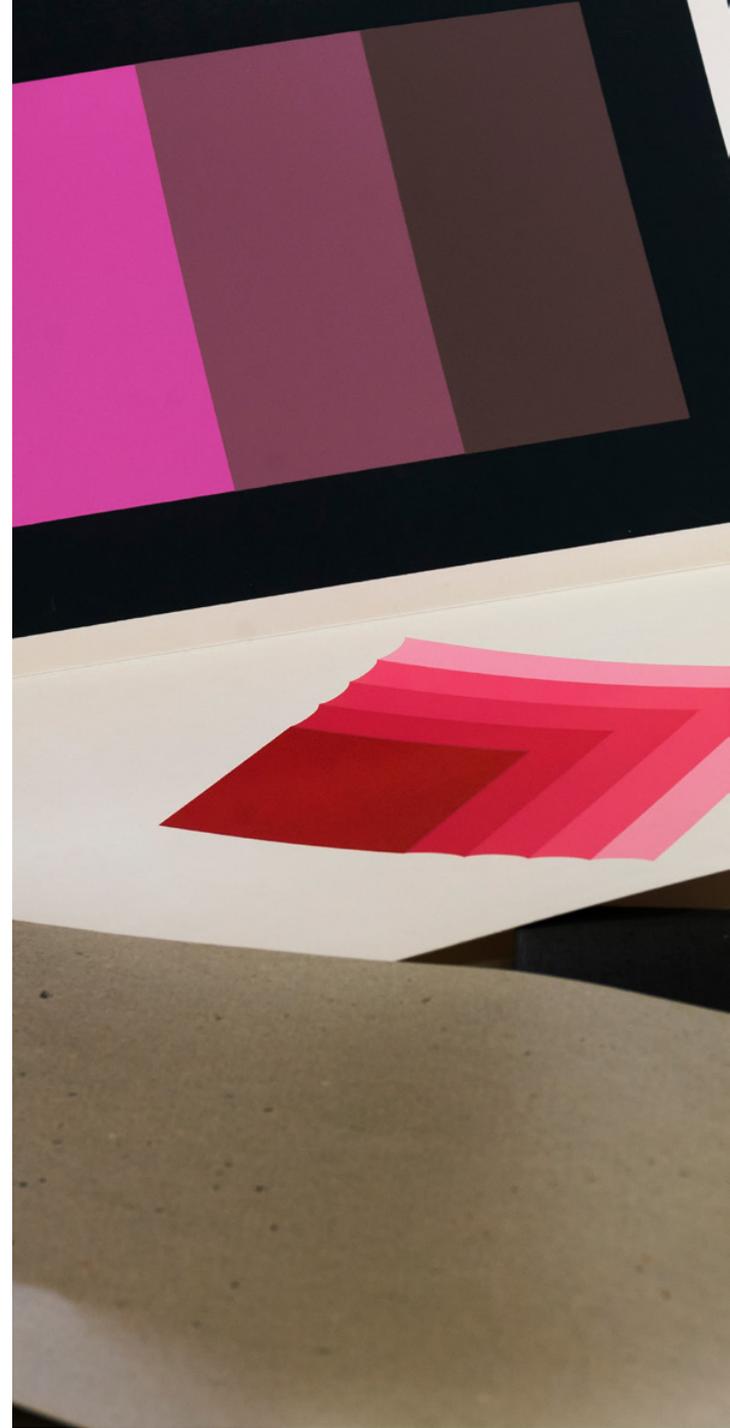
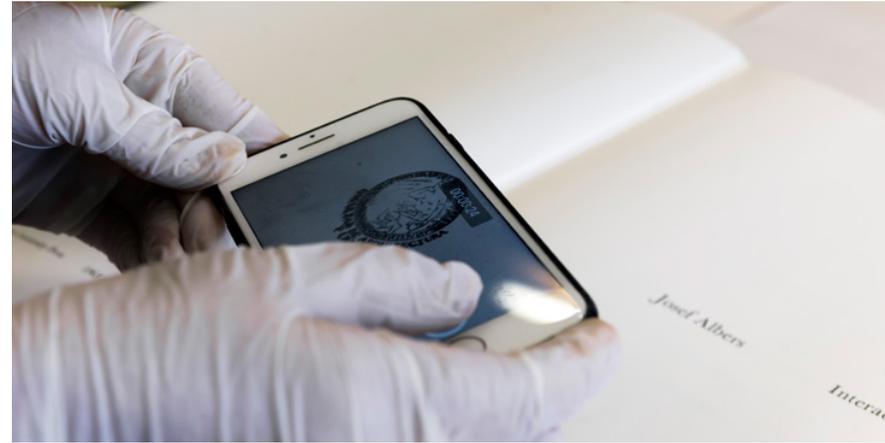
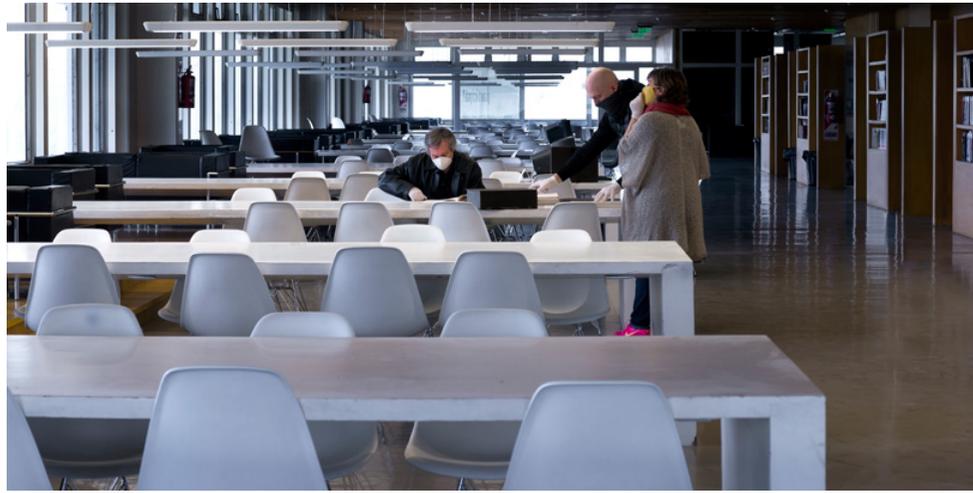
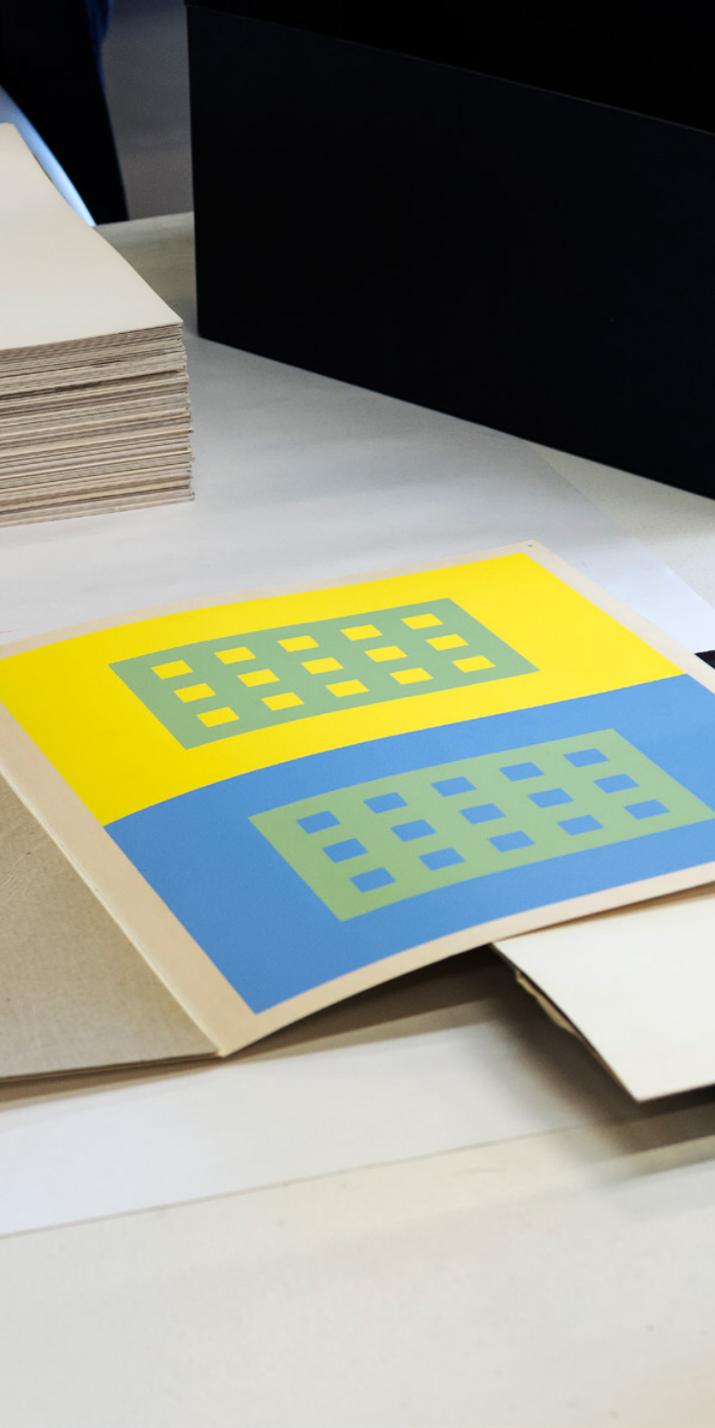
Esta serie de imágenes documentan nuestro paso por la FADU en el marco de la muestra virtual “Josef Albers, la interacción del color”. El objetivo, entre otros, fue reencontrarnos con el libro y todo su material.

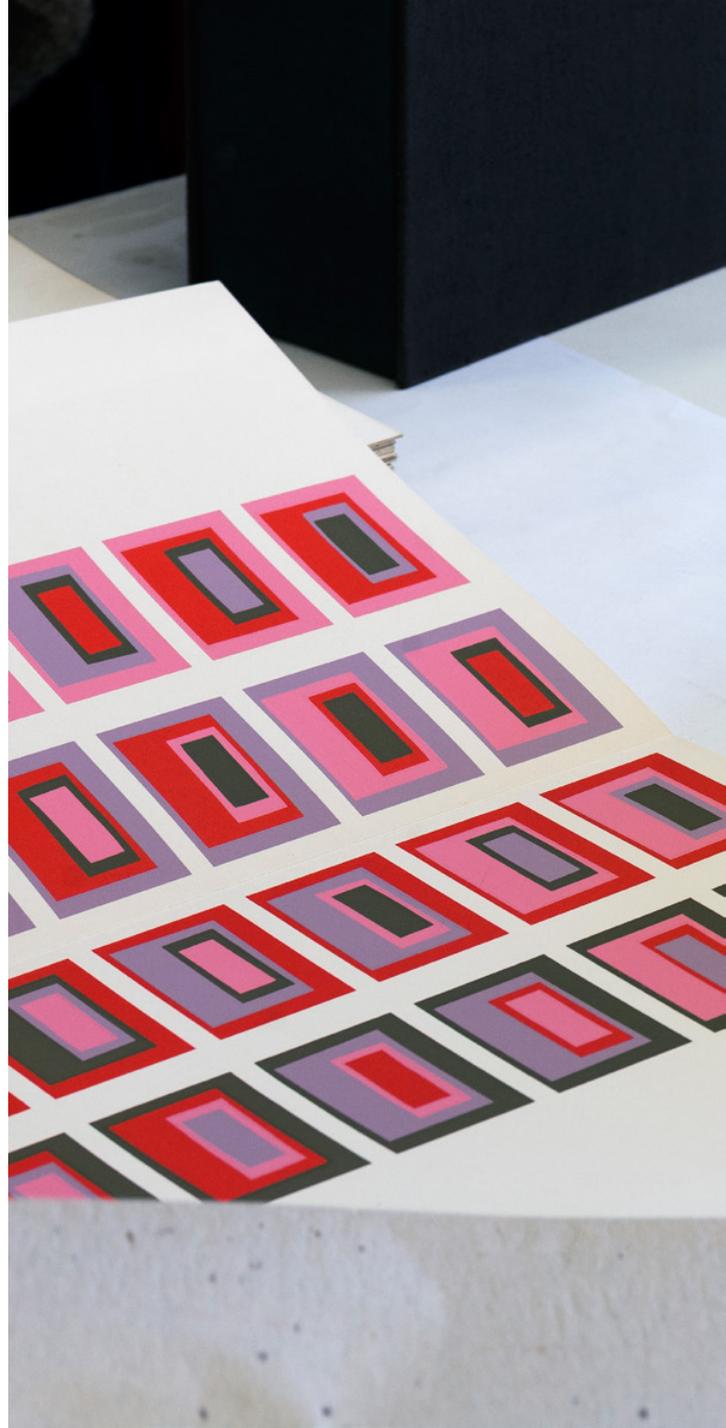
La Sala de Lectura de la Biblioteca y la Facultad, habitualmente llena de alumnos, nos recibió excepcionalmente vacía y fría. Paradójicamente esto nos permitió un privilegiado y personal contacto con el libro; abrirlo, disfrutarlo y experi-

mentar su contenido. Mucho color en una muy rara mañana. Transitamos el invierno de 2020. Época de confinamiento, aislamiento social, facultades vacías y, contrario a lo que Albers nos propone con el color, momentos de poca o ninguna “interacción” entre personas.

La producción de esta muestra requería de un nuevo contacto con el material de Albers. Pero a pesar de las dificultades en este momento de cuarentena nos sentimos, como expresa Susan Sontag, con el “derecho” de interferir o ignorar lo que está sucediendo afuera de esta vacía y silenciosa sala de Biblioteca. Así lo hicimos.

Albers nos permitió, por unas horas, retornar a nuestro habitual lugar de trabajo. Invadirlo casi como espías, en un un furtivo y rápido paso por FADU.





UN VIDEO  
UN VIDEO  
UN VIDEO  
UN VIDEO  
UN VIDEO  
UN VIDEO  
UN VIDEO

Prof. DIYS Verónica Vitullo.  
Coordinadora del Centro Audiovisual Mediateca  
Coordinadora Técnica del Centro de Heurística.

## UN VIDEO SOBRE UN LIBRO DE ALBERS. INTERACCIÓN DEL COLOR DE JOSEF ALBERS

### Un momento de incertidumbre

El territorio de lo conocido se ha transformado en incertidumbre, ya no filosófica, sino empírica. Nadie sabe.

A raíz de la pandemia, no podemos concurrir a la universidad y tampoco es posible reunirse para compartir lugares de trabajo. Todo se ha dado vuelta: se ha puesto en una posición distinta a la que tenía. Se ha caído o girado. Ya nada se ve igual. Entonces ocurre que hay que utilizar estrategias nuevas para pensar cómo se van a hacer las cosas de ahora en adelante. Las formas deben adaptarse a una manera distinta de la cotidianeidad.

En este contexto surge la posibilidad de diseñar un video cuyo objetivo es documentar la historia de un libro que nuestra Biblioteca alberga desde hace unos 60 años: “Interacción del Color”, de Josef Albers.

Como sabemos, Josef Albers fue un Profesor de la Bauhaus exiliado en EEUU como consecuencia directa del nazis-

mo. “Interacción del color” es un libro que fue relevante desde sus orígenes. Editado por la Universidad de Yale, la misma universidad que le brindó a Albers el espacio para continuar enseñando, se transformó en un libro cuya importancia y trascendencia internacional fue creciendo con el paso de los años.

Pero, ¿qué impacto tuvo ese libro aquí, en nuestra Facultad? A partir de esta pregunta comienza el camino propio, el de nuestra historia.

Como parte integrante del Acervo de la FADU; nuestro Centro Audiovisual Mediateca - CAM - toma relevancia como constructor y preservador de memoria. Esto, que desde hace varios años viene siendo el lema macro de nuestro trabajo, significa que la tarea continua de conservación no es posible de ser realizada si no se presta atención especial a la construcción de la memoria.

La idea de construcción, que implica un hacer (y no solamente documentar), prefigura una mirada sobre cómo

y qué contar, e implica sentar una postura, consciente o inconsciente. Ambas cosas; preservación y construcción, se dan simultáneamente. Construir la memoria de manera consciente conlleva una responsabilidad porque asume varias certezas: las vivencias, los recuerdos y los relatos, son parcialidades sesgadas y fragmentos dispersos.

La memoria institucional, por su parte, presupone necesariamente una memoria colectiva y, también, la polifonía de discursos. Cuando decimos que hay que construirla significa enfatizar que hay una mano de diseño por detrás de los discursos editados.

En el presente artículo, mi idea es compartir con la comunidad la metodología que empleamos para plantear lo que consideramos un texto audiovisual polifónico, con pretensión de objetividad, pero cuidada ésta bajo el encanto de la articulación de lo subjetivo.

Entonces, la finalidad de este texto -que pertenece a un libro sobre un video sobre un libro-, es contar cómo trabajamos habitualmente cada pieza audiovisual que nos toca diseñar, y cómo esta metodología se aplica en el hacer en un contexto como el actual.

Lo primero que debemos destacar es el trabajo colectivo (de varias personas) para la hechura de un relato uniendo fragmentos obtenidos, también, de otras varias personas haciendo memoria.

Destacamos, a su vez, la manera en que solemos trabajar

con la conciencia plena de que lo que se obtendrá será un fragmento más dentro de una historia más amplia, que quizás nunca va a ser contada.

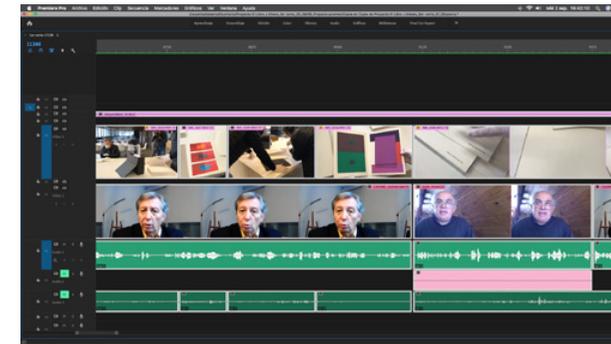
Y, por último, decir que el intento que hacemos es replicar la dinámica de trabajo que solemos tener en la Facultad, a pesar de la máxima limitación tecnológica a la que nos obliga la circunstancia general del mundo: el aislamiento preventivo por la pandemia.

### Un libro, un video

Según su etimología del latín y como lo detalla Philippe Dubois en su libro *Video, Cine, Godard* (Rojas; 2001) la palabra video significa “yo veo”, en tiempo presente. Aquí radica una paradoja: mientras que el hacer un video sobre algo implica un presente continuo, esta pieza, una vez terminada, da como resultado una evocación.

Esta es la primera vez que vamos a contar audiovisualmente la historia de un libro. Un libro que no es común y corriente. Es un libro juego, un libro objeto, un libro interactivo.

Hasta ahora hemos trabajado documentales sobre acontecimientos o personas. Los más relevantes son los audiovisuales de reconstrucción de la memoria histórica; *La noche de los bastones largos* y *Los Desaparecidos de la FADU*. También realizamos tres semblanzas: la del Diseñador



Santiago Ares y las de los Arquitectos Ernesto Katzenstein y Gastón Breyer. Contar la historia de un objeto, y no de alguien en particular, es una cuestión nueva para nosotros. Aunque al hablar de un objeto aparecen, a través de él, las huellas de las personas involucradas, sin embargo el énfasis narrativo no se sitúa en ellas.

Pero vale aclarar que esta historia que contamos tampoco es la historia del libro de Albers en general, sino de un ejemplar en particular; el que fue adquirido por nuestra facultad a instancias del Profesor César Jannello en el año 1962 y que continúa, aún hoy, resguardado en un estante al cuidado de nuestra biblioteca, entre otros tesoros.

La historia de este ejemplar en la FADU-UBA, nos pertenece íntima y circunstancialmente. Si tomamos como origen de esta historia el año 1920, cuando Albers se incorpora a la

Bauhaus en Weimar, debemos visualizar que la historia involucra una serie de saberes enseñados y aprendidos a lo largo de casi 100 años y quienes nos dan sus testimonios aportan un fragmento significativo para que podamos contarla.

Nuestro trabajo cotidiano es colectivo. El diseño de cada una de las piezas que salen del CAM se construye con un método lo suficientemente dúctil como para permitir interactuar personas con distinto nivel de formación (estudiantes iniciales, avanzados y graduados) y con diferentes experticias. Todos trabajando con una línea común, unificada a través de un método proyectual.

Este método, que venimos utilizando desde hace ya varios años, no es improvisado aunque incorpora la improvisación como factor determinante. Los tiempos y los recursos con los que trabajamos son lo bastante limitados como para condicionar de tal modo lo posible que, finalmente, asumimos a lo imponderable o a lo impredecible como ingrediente de diseño.

Así, el material generado debe cumplir ciertas reglas que nacen del consenso común que se obtiene, la mayor parte de las veces, con el equipo reunido alrededor de una gran mesa de trabajo y luego con las tareas repartidas entre muchas personas unidas en la construcción del mismo proyecto.

En la edición de cada pieza, estas miradas potencian la posibilidad creativa y limitan de una manera natural la construcción oscilante entre la objetividad y subjetividad de la misma.

El trabajo institucional de la construcción de memoria implica no caer en la ingenuidad de creer que se trabaja de manera objetiva. La objetividad audiovisual es siempre una ilusión. Podemos hablar, sí, de grados de objetividad y de mecanismos posibles de ser utilizados para intentar descubrirla. La objetividad, como noción a descubrir, es plausible de aparecer como sedimento. Quizás, porqué no, como sedimento entre las subjetividades.

Tomamos dimensión del grado de objetividad alcanzado cuando la pieza circula y es recibida. Aún cuando quien recibe disiente de las opiniones emitidas por alguien que brinda un testimonio, el disentir no implica que haya una tergiversación porque, en rigor, no hay una búsqueda de construcción de verdad. La idea de verdad no se pone en juego aquí. Lo que tenemos son recuerdos, documentos y testimonios que juntos, casi como funcionan los sueños, arman un sintagma significativo.

En esta oportunidad, y bajo el signo de vivir la pandemia, intentamos trabajar con el mismo espíritu que trabajamos siempre: una propuesta a nivel macro, y luego, la construcción polifónica que otorga sentido. El trabajo proyectual nace a partir de las formas diversas que se ponen en juego sobre la línea de tiempo del programa de edición. Y estas, a su vez, proponen la forma audiovisual que tomará la pieza final.

Por eso decimos que, el nuestro, es un método basado en la

forma. Consideramos que esto es así, porque está basado en la materialidad (¿o inmaterialidad?) audiovisual y no al revés.

Hablando metodológicamente, se plantea a modo de collage discursivo o de palimpsesto, donde la riqueza está dada por el entrecruzamiento de documentos de distinta índole como pueden ser, sumados a los testimonios, las anotaciones, las fotografías, los videos o los dibujos que amplían la posibilidad de interpretación.

Aquí radica otro punto importante que vale la pena considerar: el discurso total que plantea la pieza es, efectivamente, el que fluye o nace naturalmente de la misma. Esto quiere decir que es la forma la que emite, de alguna manera, su propia puesta. Es la forma, interpretada según sus propia lógica, la que sugiere su configuración final.

Sabemos que queda en la voluntad de cada entrevistado o entrevistada decidir qué contar, qué omitir, qué distorsionar y no siempre eso es posible de ser dilucidado. Por eso es que; en la construcción de la memoria oral, aún apoyada en documentos, como es nuestro caso, el relato comienza a tener relevancia por su propia solvencia. A modo de ejemplo; cuando un dato se reitera a lo largo de las entrevistas, empieza a aparecer como detalle significativo y, por esa razón, merece ser incorporado.

El desafío que nos pone el aislamiento preventivo es tecnológico. Las cámaras, los micrófonos y las computadoras

para editar quedaron en nuestras oficinas de la facultad. Esto, a priori, no es un obstáculo porque, como diseñadores y diseñadoras, la restricción que nos propone esta circunstancia es un dato a tomar en consideración. En una jerarquía de prioridades, el contexto nos brinda las condiciones en las que habrá que desenvolverse. En el caso de “Un video sobre un libro de Albers”, el balance se inclina a favor de considerar a la calidad técnica como irrelevante en la factura final. Dicho de otro modo, priorizamos el hecho y, por consiguiente, la posibilidad de hacerlo.

El hecho de que este video está determinado por la condición de utilizar las cámaras y los micrófonos que poseen los dispositivos hogareños de quienes entrevistamos, le da una textura especial a las imágenes y los audios. Estas imperfecciones hablan por sí mismas del contexto adverso tomado como desafío.

Cómo parte de otro aspecto de la estrategia que trabajaríamos en pandemia, propusimos una estructura ordenada en tres partes: en primer lugar tratamos acerca del libro. En segundo lugar, la figura del Profesor Cesar Jannello y por último; la enseñanza del color en nuestra facultad. Dejamos, también, un tema “liberado” para que puedan aparecer detalles impensados o aportes nuevos que puedan torcer de algún modo lo que imaginábamos encontrar. Aquí, en este punto, radica el imponderable que hace rico, no solo este, sino cualquier relato basado en una investigación.

Varios plus fueron descubiertos. Son de destacar los que

mencionan a la figura de Tomás Maldonado, a la semiótica haciéndose un lugar en el mundo de la enseñanza de la arquitectura y el diseño y, por último y resultando clave, el pensamiento moderno como paradigma.

La idea de dividir a priori tres temas, tuvo un objetivo metodológico. Dado que, como mencioné, no podíamos acceder a las máquinas de edición de nuestras oficinas y todo el material (que suele ser muy pesado en términos de data digital) no iba a poder concentrarse en un solo lugar, imaginamos que desde el vamos dividiríamos en tres editores cada una de las partes. Una persona trabajaría el fragmento del libro, otra persona trabajaría sobre Jannello y la tercera persona trabajaría con la enseñanza del color en la Facultad y luego estos fragmentos se unirían para conformar el todo final.

Esta decisión llevó a cambiar un poco la manera en que trabajamos siempre, porque generalmente no damos a los entrevistados temas guías, sino que, por el contrario, los temas surgen naturalmente de los relatos. Una vez que hemos hecho todas las entrevistas, bajo una escucha atenta, aparecen los puntos nodales de los que tiramos o levantamos como si fueran puntadas de hilos narrativos que construyen la trama final. Dado que en esta oportunidad no contábamos con la tecnología, ni con el tiempo suficiente para trabajar, con el fin de acotar la tarea se esbozó la estructura de manera previa.

Pero nuestra previsión fue inexacta: finalmente, el material

pudo ser concentrado en una sola máquina. Quien lo concentró fue nuestro colega Juan Ortiz, tomando el rol de ser el demiurgo del relato: ordenó y entrelazó las palabras y las imágenes. Le buscó sentido a la polifonía dispersa a medida que fue también incorporando el material de archivo.

Lo que consideraríamos ya como la totalidad, empezó a aparecer.

Aquí hago una salvedad. Debo aclarar que la escritura del presente texto me resulta un tanto difícil porque corre en paralelo a la realización del video. De hecho, el video, ahora, en este preciso instante en el que escribo, está en otra etapa que conlleva la mencionada división del trabajo porque ahora son varias las personas que trabajan en la búsqueda y la inserción (usando ya un término técnico), del material de archivo.

Sabrán los lectores disculpar que no voy a desarrollar este punto dado que, finalmente, el video (en lo que audiovisualmente se denomina “el corte final”) hablará por sí mismo. Pero puedo compartir cuestiones interesantes sobre esta etapa que aborda otro aspecto de la estrategia de diseño; trabajar con documentos.

El trabajo con archivos abre un nuevo aspecto de la construcción audiovisual de la memoria. Para trabajar con él, se toma como base el discurso macro. La cabeza discursiva se va puliendo mientras cada editor o editora van conectando dicho material a la pieza, a través de las imágenes, para ha-

cer surgir las ideas y palabras claves, armando, ahora sí, la narración total de la pieza.

En este punto, es clave mencionar que bajo esta metodología de trabajo no aparece la figura clara de un director/a (o autor/a). Por el contrario, lo que se prioriza es la trama conectiva entre aportes de varias personas. Aquí, la clave es el trabajo proyectual, el diseño en equipo.

Como nuestra función, desde el CAM, es trabajar representando una mirada institucional, esta modalidad de trabajo viene, por así decirlo, “como anillo al dedo”. La primera razón que justifica esto es que las piezas que producimos son, también, documentos y, por lo tanto, debieran estar de algún modo despojadas de subjetividad y narración previa. Si no es posible despojarse de la mirada que subyace, por lo pronto si es posible prever que nadie se auto-proclame, desde el lugar de la enunciación, con autoría individual. Aún cumpliendo cada quien roles diversos, y aún existiendo la idea de diseño macro, la construcción final es colectiva.

Esto tiene, también, los mismos argumentos que explicamos antes (pero que cabe volver a mencionar) para rastrearlos en este caso particular que nos convoca: la búsqueda del sedimento de objetividad y la posibilidad de asumir que la conclusión estará dada por dicho sedimento y no por una idea previa.

Entiendo que este aspecto es difícil, porque dirán (y con razón), que por más que se intente eludir, la postura de la

enunciación aparece casi siempre. Es por esto que consideramos que el trabajo es al revés: si estamos haciendo un video registro de testimonios, como es este caso, vamos a trabajar con un hilo que surge naturalmente de los discursos emitidos. El trabajo nace de intentar descubrir ese hilo y coser los fragmentos sin tergiversar el sentido, por más que la edición esté como intermediaria.

Antes de finalizar las reflexiones, me gustaría añadir un comentario acerca del momento en que, con los recaudos sanitarios y los permisos otorgados por las autoridades, un grupo reducido de personas fuimos a la Facultad con el fin de acceder al libro de Albers. Así, convirtiéndome en una testigo privilegiada al poder ver un edificio vacío, impecable, despojado de personas y colmado de imágenes y recuerdos, sucedió una anomalía: realicé los registros en video con mi teléfono celular, de esos que se denominan “inteligentes”. Esto es una anomalía porque no suelo ser yo quien cumple el rol de camarógrafa. El hecho de hacerlo con el teléfono se completa con el dato de que el resto de las cámaras fueron controladas por las aplicaciones de Zoom, algunos audios se obtuvieron a través de Whatsapp y los documentos fueron compartidos por plataformas como We Transfer o Drive.

El “yo veo” que Philippe Dubois relacionó con el video analógico; se actualizó al video digital. Se tornó más significativo que nunca.

## Una certeza

Documentar con videos sobre lo que sucede en la Facultad se convirtió, en los últimos años, en nuestro trabajo habitual. Cada registro que hacemos es, en realidad, una voluntad de construcción de memoria. Quien solicita que acudamos para que algo sea grabado, infiere, a priori, que aquello que se solicita grabar tiene cierta relevancia, por lo tanto merece ser recordado.

Pero quienes trabajamos con archivos, tenemos otra idea del asunto. Nuestra certeza es casi la contraria: no sabemos a ciencia cierta qué es importante y qué no a la hora de ponderar lo relevante. Esto ocurre porque, intuitivamente, la gente suele pensar en extremos: o no vale la pena documentar nada (a veces las distintas gestiones de gobierno descartan lo que se produjo en la gestión anterior) o por el contrario, hay que documentar todo. Pero, lo que estoy intentando precisar aquí no se trata ni del guardado compulsivo, ni de no guardar. Se trata de que nadie sabe, a priori, si, por ejemplo, una toma hecha al azar en un pasillo de la facultad con el tiempo cobrará el valor de un testimonio de algo que no se podía siquiera imaginar que algún día sería importante.

Algo de esto es lo que estamos verificando en estos días de pandemia. El hecho mínimo de estar simplemente en el pasillo de la FADU es hoy un hecho a evocar con extrañeza y añoranza. Inimaginable unos meses atrás.

Es por eso que, a la hora de decidir qué documentar en video y qué no, no hay una regla clara. En el CAM tenemos un protocolo de registro que nos ayuda a discernir con una cierta lógica qué puede, y qué no, ser relevante en el futuro. Y con este protocolo nos movemos.

Y en ese hecho radica una especie de magia que oscila entre la certeza y la incertidumbre.

La certeza está dada por la idea de conservación. La noción de guardar es, ante todo, una intención de cuidado de los recuerdos. La memoria siempre nos lleva a buscar un origen. Recuperar esos recuerdos busca responder, de manera general, a las preguntas típicas de la existencia ¿De dónde vengo? ¿Cómo llegué hasta aquí? La construcción de memoria está ligada a la identidad. Reconocerse en la docencia hoy como parte integrante de una cadena mayor construida por distintos docentes a lo largo de casi 100 años nos hace presentes de una manera diferente. Por el contrario, pensarse aislados o aisladas del resto de la comunidad, de manera ahistórica, como si siempre se estuviera en un lugar fundacional suena descabellado, pero ocurre.

La incertidumbre radica en que, aunque la voluntad de la memoria es casi total, es imposible saber a ciencia cierta qué será importante para ser recordado, qué material funcionará como un documento en el futuro y qué material caerá en el olvido, de manera provisoria o de manera per-

manente. La cuestión es que hoy, y todos los días, pareciera que todo debiera ser guardado. Esto es muy difícil de jerarquizar. En el archivo, la incertidumbre es permanente. Reitero que, diariamente, hay que decidir si tal documento audiovisual merece entrar en el protocolo de archivo, o no. Para que dicha decisión no quede atada a cuestiones subjetivas, tenemos una serie de requisitos que cada pieza debe reunir para ser considerada de interés y que pueda ser, en algún momento, relevante para las generaciones futuras. Todas estas cuestiones están protocolizadas porque involucran el trabajo en el presente para prefigurar una “foto” fiel con miras a reconstruir este momento unos 20 o 30 años más adelante.

La razón por la cual trabajamos con esta conciencia de construcción de memoria, es justamente, el bache enorme de documentación histórica que tiene nuestra facultad. Pareciera que la facultad, hablando en imágenes institucionales, ha perdido toda la memoria anterior al año 1983.

Nuestro trabajo proyectual de diseño de piezas audiovisuales asume, por el mismo hecho de trabajar con la custodia de la memoria, la conciencia plena de que el tiempo dirá (dependiendo de los hechos futuros) qué materiales serán importantes. En el día de hoy, hay una idea de que algunos materiales adquieren protagonismo por sobre otros porque trabajan con lo urgente. Pero, aunque son muy importantes hoy, es posible que no lo sean en el futuro.

Para cerrar, hago un comentario final, y me corro por un momento de mi lugar de coordinadora del Centro Audiovisual Mediateca y Museo de la FADU y hablo, con mi otro rol; el de Profesora del área de morfología de la FADU, como Titular de la asignatura Dibujo y Representación Audiovisual de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido.

En paralelo al cierre o conclusión de la pieza “Un video sobre un libro de Albers”, también estamos cerrando la experiencia del dictado de clases mediadas por la tecnología, denominadas también, clases virtuales o a distancia. Para quienes trabajamos con la materialidad e inmaterialidad de las cosas; esta experiencia fue una experiencia fundamental para el reposicionamiento de lo que venimos enseñando.

Entre ellas, lo que se transformó, fue la grabación previa, en video, de las clases. Entiendo que fue una de las más trascendentes por su intención de construir futuro, a raíz de la posibilidad que brinda la videograbación de perdurar en el tiempo. Aunque, es posible que la mayor parte de estas clases videograbadas fueron pensadas por la necesidad de salir inmediatamente a dictar contenidos, sin embargo, adquirirán un gran valor en el futuro. Su aporte para documentar nuestro presente será notable, sin dudas.

En mi caso particular, quizás porque como dice el refrán; “en casa de herrero, cuchillo de palo”; elegí lo contrario. Apostar a la palabra escrita y, tema por tema, contenido por contenido, los escribí.

Entre ellos, uno de los temas, fue el tema del color.

Mientras revisaba, como parte del trabajo de migración de los contenidos que estaban preparados para el dictado presencial y con el fin de adaptarlos a la virtualidad, tomé conciencia de un dato que he leído muchas veces y en el que no había reparado en detalle nunca.

En el siglo XVI, Isaac Newton regresó a su casa natal en el pueblo de Woolsthorpe, Lincolnshire, Inglaterra, porque la universidad de Cambridge estaba cerrada: había una peste que azotaba Inglaterra. En un granero o galpón, montó un laboratorio y realizó el experimento que revelaría uno de los grandes hallazgos del conocimiento que transformaría la manera de comprender el color y la luz: la luz blanca es el resultado de una mezcla de varios otros colores.

Supongo, imagino, que el hecho de que tan importante descubrimiento Newton lo hiciera transitando un aislamiento, no pasó de anecdótico para mí en esta oportunidad porque mi situación cambió. La experiencia de estar aislada o reclusa, nunca me había alcanzado. Si bien no es necesario pasar una situación en “carne propia” para poder ubicarse en el lugar del otro, viene al caso mencionarlo porque puede suceder que desde la comodidad de lo cotidiano, las adversidades de los demás (o por lejanas o por distintas) no colaboren para poner en la escala justa los acontecimientos.

En esta misma línea, menciono también que Albers debió dejar Alemania, exiliado por la persecución nazi. ¿Cómo podemos siquiera vislumbrar lo que sintieron,

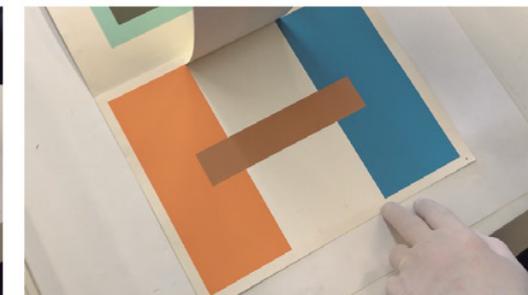
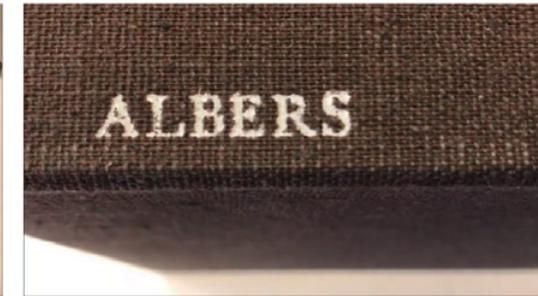
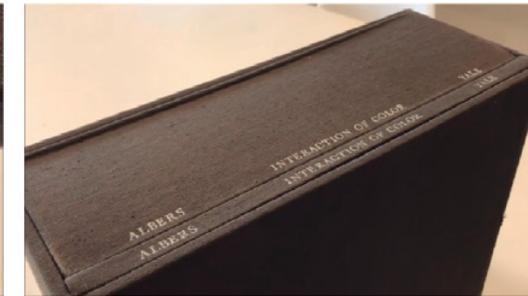
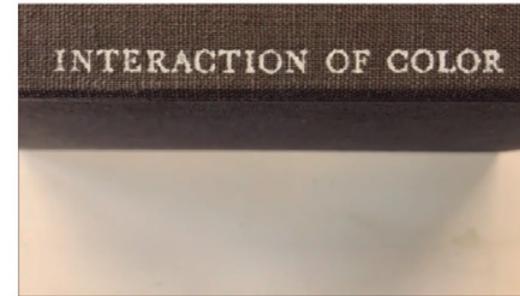
él y Anni, la diseñadora que fuera su esposa durante toda la vida, en el momento de dejar todo lo hecho atrás?

La historia de este libro en la biblioteca es también una historia de omisiones nacidas a raíz de la construcción de suspensos producidos por los intervalos en que la facultad estuvo intervenida por fuerzas de facto y donde se perdieron las garantías del gobierno. Esto se sugiere a partir de los testimonios del video, pero no toma relevancia suficiente en lo recordado, y por eso no aparece en la edición final. Pero merece ser mencionado.

Desde el punto de vista mínimo y circunstancial de la memoria, cabe pensar a cada recuerdo como un hecho más que enfatiza el sentido de este texto: no sabemos hoy las proyecciones que tendrán nuestras acciones en el futuro, y no sabemos, tampoco, si alguna de ellas no modificarán inclusive la manera de comprender los hechos pasados y de poder re-escribirlos revisándolos para comprenderlos un poco mejor.

Para finalizar, solo una certeza: tanto la incertidumbre como la certeza son aspectos, y solo aspectos, de circunstancias a lo largo de una historia.

3 de Septiembre de 2020.- Escrito en pandemia.



# REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS REFERENCIAS

## JOSEF ALBERS BIOGRAFÍA

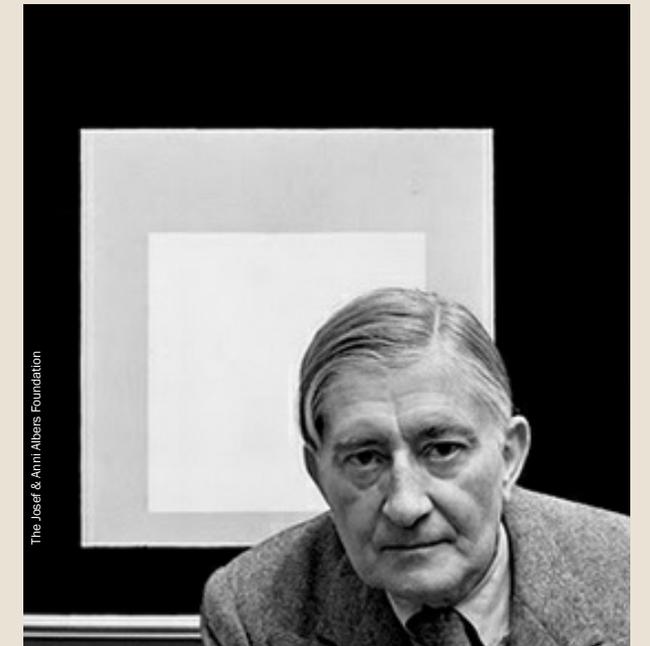
Josef Albers (19 de marzo de 1888 - 25 de marzo de 1976) fue un artista y profesor alemán cuyo trabajo, tanto en Europa como en los Estados Unidos, creó la base de algunos de los programas de educación artística más influyentes del siglo XX.

Albers nació en Bottrop, en una familia de artesanos de Westfalia. Su padre Lorenzo Albers, era pintor de casas y carpintero. Su madre provenía de una familia de herreros. Su infancia incluyó capacitación práctica en vidrio grabado, plomería y cableado.

Desde 1901 hasta 1905 estudió en la universidad de magisterio de Büren y luego enseñó como profesor de escuela primaria.

En 1913 viajó a Berlín, estudió en la Real Escuela de Arte y en 1915 se recibió de profesor. En 1916 estudió en la Escuela de Arte de Essen hasta 1919. Allí comenzó sus trabajos en vidrio. En 1918 asistió a la Academia de Bellas Artes en Múnich donde estudió dibujo con Franz Stük y cursó técnicas de pintura con Max Dörner.

En 1920 entró en la Escuela de la Bauhaus en Weimar. Tomó un curso con Johannes Itten y realizó estudios independientes con vidrio. Comenzó a enseñar en el Departamento de Diseño en 1923 y fue ascendido a profesor en 1925, el mismo año en que la Bauhaus se mudó a Dessau. Su trabajo en este momento incluía el diseño de muebles y experimentación



con composiciones de vidrio coloreado, trabajos en metal y tipografía. Después de 1925, Albers exploró un estilo de pintura caracterizado por la reiteración de patrones rectilíneos abstractos y el uso de colores primarios junto con el blanco y el negro. Ese año se casó con Annelise Fleischmann (Anni

Albers) que era entonces una estudiante de la Bauhaus. Anni Albers (1899–1994) fue una diseñadora textil, tejedora, escritora y grabadora que inspiró la reconsideración de las telas como una forma de arte y compartió toda su vida y desarrollo profesional junto a Josef Albers.

En 1933 se clausuró la Bauhaus bajo la presión nazi. Albers emigró a los Estados Unidos y se incorporó a la Black Mountain College. Por recomendación del arquitecto Philip Johnson, se encargó del programa de arte hasta 1949. El curso preliminar de arte de Albers en materiales y forma, fue uno de los únicos cursos requeridos para todos los estudiantes, independientemente de su especialidad. Varios latinoamericanos formaron en esta escuela, la alumna cubano-mexicana Clara Porset. Entre sus alumnos más importantes en esta institución, están John Cage, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ray Johnson, Susan Weil, Donald Judd y Merce Cunningham. De 1934 a 1936 fue miembro del grupo de artistas de París: Abstracción-Creación.

En 1935 viajó con Anni por primera vez a Cuba y México, allí conocieron a Luis Barragán y su obra y quedaron impresionados por la arquitectura, su influencia fue duradera, ya que este sería el primero de 14 viajes que realizaron los Albers a México. En Estados Unidos, Albers exploró los efectos de la percepción. En su serie de grabados sobre Transformaciones

plásticas de un esquema (1948–52) y en la serie de dibujos Constelaciones estructurales (1953–58), creó diseños lineales complejos, cada uno sujeto a muchas posibles interpretaciones espaciales. Su serie de pinturas más conocida, Homenaje al Cuadrado (trabajo que comenzó en 1950 y continuó hasta su muerte) cuadrados de colores superpuestos entre sí. La disposición de estos cuadrados se calcula cuidadosamente para que el color de cada cuadrado altere ópticamente los tamaños, los tonos y las relaciones espaciales de los demás. Estas obras se exhibieron en todo el mundo y formaron parte de la primera exposición individual hecha a un artista vivo en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1971.

De 1950 a 1958, Albers dirigió el Departamento de Diseño de la Universidad de Yale, donde tuvo por alumnos a Richard Anuszkiewicz, Eva Hesse y Richard Serra. En 1953 regresó como profesor invitado a la Escuela de Diseño de Ulm, Alemania. En 1962, recibió un doctorado honorario en bellas artes de la Universidad de Yale y una beca de la Graham Foundation para una exposición y conferencia sobre su trabajo. En 1958 se retira de Yale a los 70 años. Walter Gropius, su maestro y colega, invitó a Albers a diseñar un mural para el interior del nuevo Centro de Graduados de la Universidad de Harvard. Esto llevó a otras comisiones murales, incluyendo Two Portals (1961) en el Time and Life Building y Manhattan (1963) en el Pan Am Building, ambos en Nueva York. Después de retirarse Albers continuó enseñando, dando con-

ferencias como invitado en colegios y universidades de todo el país. En 1964 se organizó la exposición Homenaje al Cuadrado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. De 1965 a 1967 viajó a de América del Sur, México y Estados Unidos. Además de la pintura, el grabado, los murales y las comisiones arquitectónicas, publicó poesía, artículos y libros sobre teoría del arte. Su libro más conocido, *Interaction of Color*, sigue siendo utilizado en la educación artística y recientemente ha sido reeditado por la Universidad de Yale. Albers continuó viviendo y trabajando con su esposa Anni hasta el día de su fallecimiento, el 25 de marzo de 1976 en New Haven. Anni Albers ayudó a supervisar el legado de su esposo mientras expandía su propio grabado y diseño textil hasta su muerte en 1994.

#### Enlaces:

<https://albersfoundation.org/artists/chronology/overview/>  
<https://albersfoundation.org/artists/biographies/>  
<https://www.britannica.com/biography/Josef-Albers>  
<https://www.theartstory.org/artist/albers-josef/life-and-legacy/#nav>  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Albers](https://es.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers)

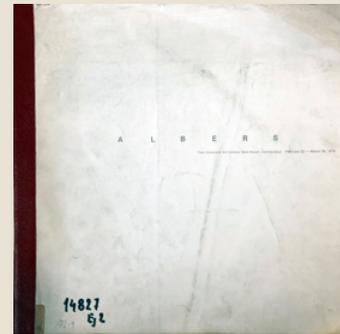
#### imagen:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Josef\\_Albers.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Josef_Albers.jpg)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9e/Josef\\_Albers.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9e/Josef_Albers.jpg)

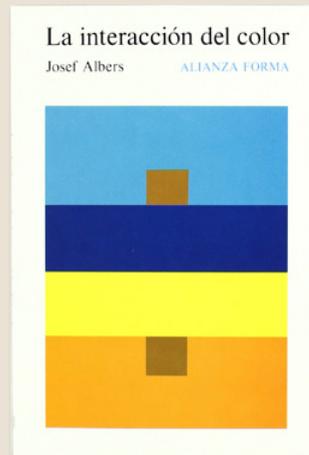
**JOSEF ALBERS**  
**LIBROS DISPONIBLES EN CENTRO DE DOCUMENTACIÓN-BIBLIOTECA**  
**PROF. MANUEL IGNACIO NET.**



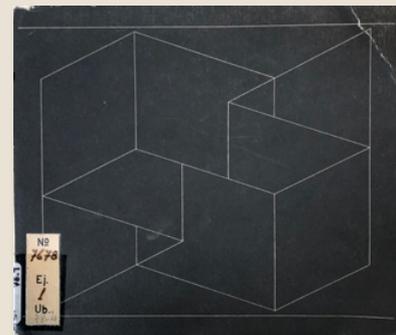
Albers, Josef. 1963. *Interaction of color*. New Haven and London. Yale University Press.



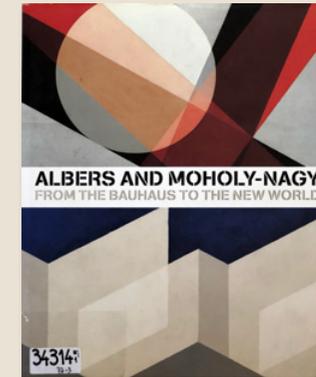
Yale University Art Gallery. (february 22-26 march, 1978). *Albers*. 26 Paintings by Josef Albers Yale University Art Gallery, New Haven. Anni Albers and The Josef Albers Foundation, c1978.



Albers, Josef. 1989. *La interacción del color*. Versión castellana de María Luisa Balseiro. Madrid. Alianza.



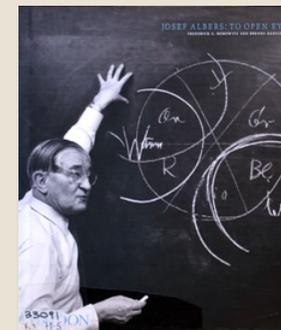
*Poems and drawings*. Albers, Josef. 1961. New York: George Wittenborn.



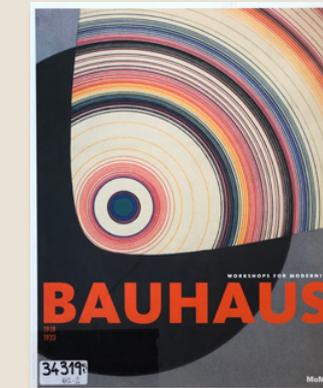
Borchardt Hume, Achim. c2006. *Albers And Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*. New Haven. Yale University Press.



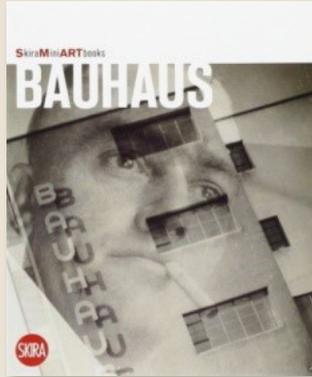
Fiedler, Jeannine, ed. - Ackermann, Ute. c2006. *BAUHAUS*. Köln. Könemann



Horowitz, Frederick A. Danilowitz, Brenda. c2006. *Josef Albers: to open eyes: the Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*. London. Phaidon.



Barry Bergdoll, Leah Dickerman. c2009. *Bauhaus 1919 - 1933: Workshops for modernity*. New York. Museum of Modern Art.



Gualdoni, Flaminio. 2009. **BAUHAUS**. Milán. Skira Mini Arts Books.



Württembergischer Kunstverein Stuttgart [y el Bauhaus Archiv Darmstadt; organizada por el Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. (septiembre de 1970). 50 años Bauhaus. Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Stuttgart : Württembergische, c1968.

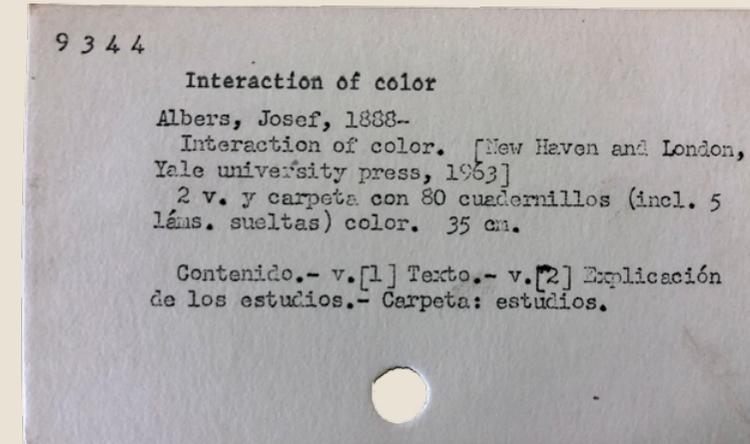


Whitford, Frank. 1994. **Bauhaus**. London. Thames and Hudson.



Martí, Nacho. 2008. **Color y percepción: del blanco espárrago al negro aceituna**. Barcelona. Index Book.

Ficha del libro de la biblioteca FADU-UBA.  
Josef Albers. Interaction of color.



## REFERENCIAS DEL TEXTO JOSEF ALBERS: INTERACCIONES DE SU INTERACCIÓN DEL COLOR.

### Traducciones y ediciones de Interaction of color

ALBERS, Josef [1888-1976].

Edición original: 1963. Interaction of color, 2 vols. (New Haven, Connecticut: Yale University Press).

Edición de bolsillo, con texto completo y una selección de láminas (Yale University Press, 1971).

Nueva edición de bolsillo revisada por el autor (Yale University Press, 1975). Nueva edición revisada y ampliada, 2006.

Nueva edición (Westford, 1980). Nueva edición en CD-ROM para Macintosh (New Haven y Londres: Yale University Press, 1994).

Nueva edición completa, 2 vols. (Yale University Press, 2009). Edición del 50º aniversario, 2013.

Traducción alemana, Grundlegung einer Didaktik des Sehens (Colonia: Dumont Schauberg, 1970). Nueva edición (Starnberg: Josef Keller Verlag, 1973).

Traducción japonesa, Shikisai kosei: haishoku ni yoru sozo (Tokio: Daviddosha, 1972).

Traducción francesa, L'interaction des couleurs (París: Hachette, 1974). Nueva edición, traducida por Claude Gilbert (París, Vanves: Hazan, 2008, 2013).

Traducción finlandesa, Värien vuorovaikutus (Helsinki: Vaapa Taidekoulu, 1978, 1979, 1992).

Traducción castellana por María Luisa Balseiro, La interacción del color (Madrid: Alianza Forma, 1979). 2da edición 1980. 3ra edición 1982. 4ta edición 1984. Edición revisada, 2003. Edición revisada y ampliada, 2010.

Traducción sueca por K. G. Nilson, Albers färglära: om färgers inverkan på varandra (Estocolmo: Forum, 1982).

Traducción italiana, L'interazione del colore (Parma: Pratiche Editrice, 1991, 1997). Nueva edición (Milán: Il Saggiatore, 2013).

Traducción portuguesa, A interação da cor (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009).

Traducción húngara, Színek kölcsönhatása (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006).

Traducción noruega, Fargens samspill (Oslo: ConfluxAS, 2010).

Traducción china (Chu Chen Books, 2011).

Traducción coreana (rMaeng2, 2013).

### Referencias bibliográficas

BEZOLD, J. F. Wilhelm von [1837-1907]. 1874. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe (Brunswick: Georg Westermann).

Trad. inglesa por S. R. Koehler, The theory of color; and its relation to art and art-industry (Boston: Prang, 1876)

CAIVANO, José Luis [1958-]. 1991. “Cesia: a system of visual signs complementing color”, Color Research and Application vol. 16, No. 4, 258-268.

CARVAJAL, Germán [1951-]. 2005. Diseño como poética. El pensamiento de César Jannello (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes).

CHEVREUL, Michel Eugène [1786-1889]. 1839. De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, etc. (París: Pitois-Levrault).

EVANS, Ralph Merril [1915-1974]. 1974. The perception of color (Nueva York: John Wiley & Sons).

FECHNER, Gustav Theodor [1801-1887]. 1860. Elemente der Psychophysik (Leipzig: Breitkopf und Härtel).

GOETHE, Johann Wolfgang von [1749-1832]. 1810. Zur Farbenlehre, 2 vols. (Tübingen: Cotta). Trad. castellana por Pablo Simon, Teoría de los colores (Buenos Aires: Poseidón, 1945).

GUERRI, Claudio F. [1947-]. 2012. Lenguaje gráfico TDE. Más allá de la perspectiva (Buenos Aires: Eudeba, colección Cuadernos 215).

GUERRI, Claudio F. [1947-], y William S. HUFF [1927-]. 2004. “Analyses of the Bauhaus’s preliminary course under its three masters”, en: Proceedings of the 8th Congress of the International Association for Semiotic Studies (Lyon).

HERING, Ewald [1834-1918]. 1878. Zur Lehre vom Lichtsinne (Viena: Carl Gerold’s Sohn). Trad. inglesa por Leo M. Hurvich and Dorothea Jameson, Outlines of a theory of the light sense (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964).

HESSELGREN, Sven [1907-1993]. 1952. Hesselgrens Färgatlas med kortfattad färglära (Estocolmo: T. Palmer). Trad. inglesa, Hesselgren’s colour atlas with a short introduction to colour (Stockholm: T. Palmer, 1953).

-.1954. Arkitekturens uttrycksmedel (Estocolmo: Almqvist & Wiksell).

Trad. española por Bengt J. Dahlbäck, con revisión técnica por César Jan-

nello, Los medios de expresión de la arquitectura (Buenos Aires: Eudeba, 1964).

-.1967. The language of architecture (Lund, Suecia: Studentlitteratur).

Trad. española por Miguel E. Hall, El lenguaje de la arquitectura (Buenos Aires: Eudeba, 1973).

ITTEN, Johannes [1888-1967]. 1961. Kunst der Farbe; subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst (Ravensburg: Otto Maier).

Trad. castellana por V. Lamiquiz, Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte (París: Bouret, 1975).

JANNELLO, César V. [1918-1985]. 1961. Textura (Buenos Aires: FAU-UBA, mimeo). Publicado como “La textura como fenómeno visual”, Vivienda 34, febrero 1964, 6-9. Trad. inglesa, “Texture as a visual phenomenon”, Architectural Design 33, agosto 1963, 394-396.

-.1973. “Modelo cuantizado de color”, apunte de cátedra (Buenos Aires: FAU-UBA, mimeo).

-.1984. Fundamentos de teoría de la delimitación (Buenos Aires: FAU-UBA). Versión francesa, “Fondements pour une semiotique scientifique de la conformation delimitante des objets du monde naturel”, en: Semiotic theory and practice: Proceedings of the 3rd Congress of the International Association for Semiotic Studies, eds. Michael Herzfeld y Lucio Melazzo (Berlín: Mouton de Gruyter, 1988), vol. I, 483-496.

KATZ, David [1884-1953]. 1911. Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung (Leipzig). 2da edition con el título Der Aufbau der Farbwelt (Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1930).

Trad. inglesa por R. B. MacLeod and C. W. Fox, The world of color (Londres: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., 1935).

KÜPPERS, Harald [1928-]. 1978. Das Grundgesetz der Farbenlehre. Eine didaktische Konzeption der Farbenlehre für den Unterricht und ein Kompendium für den Lernenden Tachenbuch (Colonia: DuMont). Trad. castellana por Michael Faber-Kaiser, Fundamentos de la teoría de los colores (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

LE CORBUSIER [1887-1965]. 1931. Polychromie architecturale (París: manuscrito, Fundación Le Corbusier). Publicado en 1997 en: Le Corbusier - Polychromie architecturale / Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 / Color keyboards from 1931 and 1959 / Les claviers de couleurs de 1931 et de 1959, edición al cuidado de Arthur Rüegg, 3 vols. (Basilea: Birkhäuser, 1997).

-.1931a. Le Corbusier – Salubra / Claviers de couleurs (Basilea: Salubra).

-.1959. Le Corbusier – Salubra 2 / Claviers de couleurs (Basilea: Salubra).

MARX, Ellen [1939-]. 1972. Les contrastes de la couleur (París: Dessain et Tolra).

MUNSELL, Albert Henry [1858-1918]. 1905. A color notation. An illustrated system defining all colors and their relations by measured scales of hue, value, and chroma (Boston, Massachusetts: Ellis).

-.1907. Atlas of the Munsell Color System (Malden, Massachusetts: Wadsworth, Howland).

MUNSELL COLOR COMPANY. 1929. Munsell book of color, defining, explaining, and illustrating the fundamental characteristics of color; a revision and extension of “The atlas of the Munsell color system” by A. H. Munsell (Baltimore, Maryland: Munsell Color Company).

OSTWALD, Friedrich Wilhelm [1853-1932]. 1917. Der Farbenatlas (Leipzig: Unesma).

POPE, Arthur [1880-1974]. 1949. The language of drawing and painting (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).

RUNGE, Philipp Otto [1777-1810]. 1810. Die Farben-Kugel (Hamburgo: Friedrich Perthes).

VILLALOBOS DOMÍNGUEZ, Cándido [1881-1954], y Julio VILLALOBOS [1905-1991]. 1947. Atlas de los colores / Colour atlas, edición bilingüe castellano-inglés (Buenos Aires: El Ateneo).

## ALBERS, MALDONADO Y JANNELLO. COLOR, TEXTURA, FORMA Y SEMIÓTICA

### Bibliografía

Albers, Joseph (1963) *Interaction of Color*. New Complete Edition, 2 tomos. New Haven: Yale UP, 2006.

-(1969) *Search Versus Research*. Three Lectures at the Trinity College. Hartford: Trinity College Press.

Aretino, Pietro (1523-26) *I Modi*. *Sonetti lussuriosi*. Numerosas ediciones en muchos idiomas: Roma: Salerno Ed., 1992; Lulu, 2019.

Bense, Max (1967) *Semiotik*. *Allgemeine Theorie der Zeichen*. Baden-Baden: Agis.

Bense, Max y Walter, Elisabeth (1973) *La Semiótica*. Guía alfabética. Barcelona: Anagrama, 1975.

Caivano, José L. (1991) “Cesia: a system of visual signs complementing color”, en *Color Research and Application*, vol. 16, n. 4, pp. 248-258, 1991.

Devalle, Verónica (2018) “Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño”, en *Caiana* n. 12, 2018, pp. 98-107.

Dürer, Albrecht (1538) *Underweysung der Messung*. Nüremberg. Edición en CD-Rom, Oakland: Octavo, 2003.

Fernández Meijide, Martín y Kaufman, Daniel (1986) “Investigación científica”, en *Replanteo* 8, 1986-87, 52-55. Buenos Aires: CEADIG-FADU-UBA.

Gerstner, Karl (1957) *Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei*. Teufen: Arthur Niggli.

Ghyka, Matila (1927) *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*. Buenos Aires: Poseidón, 1953.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810) *Zur Farbenlehre*. 2 Tomos. Tübingen: Cotta. (en inglés New York: Dover, 2006; en italiano Milán: Il Saggiatore, 1979)

Gradowczyk, Mario H. (2008) *Tomás Maldonado*. Un moderno en acción. Caseros: EDUNTREF.

Guerri, Claudio F. 1984 “Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce”, en *Semiotic Theory and Practice*, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS, Palermo, 1984, de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), Tomo 1, 347-356. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988.

-(1988) “Architectural Design, and Space Semiotic in Argentina”, en *The Semiotic Web 1987*, de T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok, eds., pp. 389-419. Berlín: Mouton de Gruyter.

-(2012) *Lenguaje Gráfico TDE*. Más allá de la Perspectiva. Buenos Aires: EUDEBA.

Guerri, Claudio F. y Huff, William S. (2004a) “A Comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon II”, en *Color: ciencia, artes, proyecto y enseñanza*, de José L. Caivano y Mabel López (comps.), pp. 191-202. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

-(2004b) “Analyses of the Bauhaus’s Preliminary Course Under its Three Masters”, en Proceedings of the VIII World Congress of the IASS-AIS, Lyon, Francia, CD-ROM. Versión reducida en castellano: “Tres maestros del Curso Preliminar de Diseño en la Bauhaus”, en *deSignis* n. 11, pp. 185-194, 2007. Barcelona: Gedisa-FELS. [https://www.academia.edu/30686076/TresMaestros\\_DESIGNIS\\_2007.pdf](https://www.academia.edu/30686076/TresMaestros_DESIGNIS_2007.pdf)

-(2015) Versión con ilustraciones en formato leporello de “A Comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon III” en:

[https://www.academia.edu/16332326/A\\_Comprehensive\\_Treatment\\_of\\_Color\\_Submitted\\_to\\_the\\_Semiotic\\_Nonagon](https://www.academia.edu/16332326/A_Comprehensive_Treatment_of_Color_Submitted_to_the_Semiotic_Nonagon) Visitado junio 2020.

Jacobson, Egbert (1942) *The color Harmony Manual*. Chicago: Color Laboratories Corporation of America.

Jannello, César V. (1961) “Texture as a Visual Phenomenon”, en *Architectural Design*, vol. 33, n. 8, pp. 394-396, 1963. Londres.

-(1973) *Modelo cuantizado de color*. Buenos Aires: FAU-UBA, Instituto de Arquitectura (mimeo).

-(1977) “Para una poética de la prefiguración”, en *Sumarios* 9/10, pp. 24-28. Buenos Aires.

-(1980) *Diseño, lenguaje y arquitectura*. Buenos Aires: FAU-UBA, Textos de Cátedra.

-(1984) “Fondements pour une sémiotique scientifique de la conformation délimitante des objets du monde naturel”, en *Semiotic Theory and Practice*, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS, Palermo 1984, de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), Tomo 1, pp. 483-496. Berlín: Mouton de Gruyter.

Huff, William S. (2007) “Albers, Bill, and Maldonado: The Basic Course of the Ulm School of Design (HfG)”, en *Tomás Maldonado*. An itinerary, pp. 104-121. Milán: Skira.

Kepes, Gyorgy (1944) *Language of vision*. New York: Dover, 1995.

Lacan, Jacques (1972-73) *Atún*. El Seminario XX. Buenos Aires: Paidós, 1981.

Le Corbusier (1948) *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidón, 1953.

Maldonado, Tomás (1955) *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión.

-(1961) *Beitrag zur Terminologie de Semiotik*. Ulm: Korrelat.

-(1963) “Opinions: Is the Bauhaus Relevant Today?”, en *ulm* 8/9 (September 1963), pp 5-13.

[https://monoskop.org/images/e/ea/Ulm\\_8-9.pdf](https://monoskop.org/images/e/ea/Ulm_8-9.pdf) Visitado junio 2020.

Moholy-Nagy, Lazlo (1947) *Vision in Motion*. Chicago: Theobald.

Ostwald, Wilhelm (1916) *The Color Primer: A Basic Treatise on the Color System of Wilhelm Ostwald*, de Faber Birren (ed.). Nueva York: Reinhold.

Pope, Arthur (1929) *The Language of Drawing and Painting*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1949.

Quiroga, Wustavo (ed.) (2012) *Feria de América*. Vanguardia invisible. Mendoza: Fundación del Interior.

Rancière, Jacques (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Weil, Herman (1952) *Symmetry*. New Jersey: Princeton UP.

Wingler, Hans M. (1962) *Das Bauhaus, 1919-1933*: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Colonia: Rasch, Bramsche y DuMont Schauberg.

Wolf, K. L. y Kuhn, D. (1952) *Forma y Simetría*. Buenos Aires EUDEBA, 1959. Reimpreso para SEMA en 2007.

## Agradecimientos.

Especialmente al equipo del Centro de Documentación-Biblioteca por su implicancia y entusiasmo para llevar adelante el proyecto, a la Mediateca con la Profesora Diseñadora Verónica Vitullo y su equipo de colaboradores, al Profesor Arquitecto Claudio Guerri, al Arquitecto José Luis Caivano, a la Profesora Arquitecta Dora Giordano, por dar su enorme testimonio en relación a la figura de César Jannello y sus investigaciones del color en la FAU, al Profesor Diseñador Pablo Cosgaya, al Profesor Arquitecto Roberto Lombardi, a la Yale University Press por permitir reproducir las litografías originales de Josef Albers, a Claudio Williams del archivo Amancio Williams por la carta de Jannello a Williams contando su relación con Albers, a la Fundación Josef y Anni Albers por su apoyo a la iniciativa, a las autoridades de la FADU y a su Decano Profesor Arquitecto Guillermo Cabrera en particular, cuyo apoyo en estas circunstancias del proyecto nos permitió volver a acceder a la facultad en busca de un material indispensable.



**.UBAfadu**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA  
DISEÑO Y URBANISMO



**CAM** | centro audiovisual mediateca



ACERVOfadu

Yale UNIVERSITY PRESS