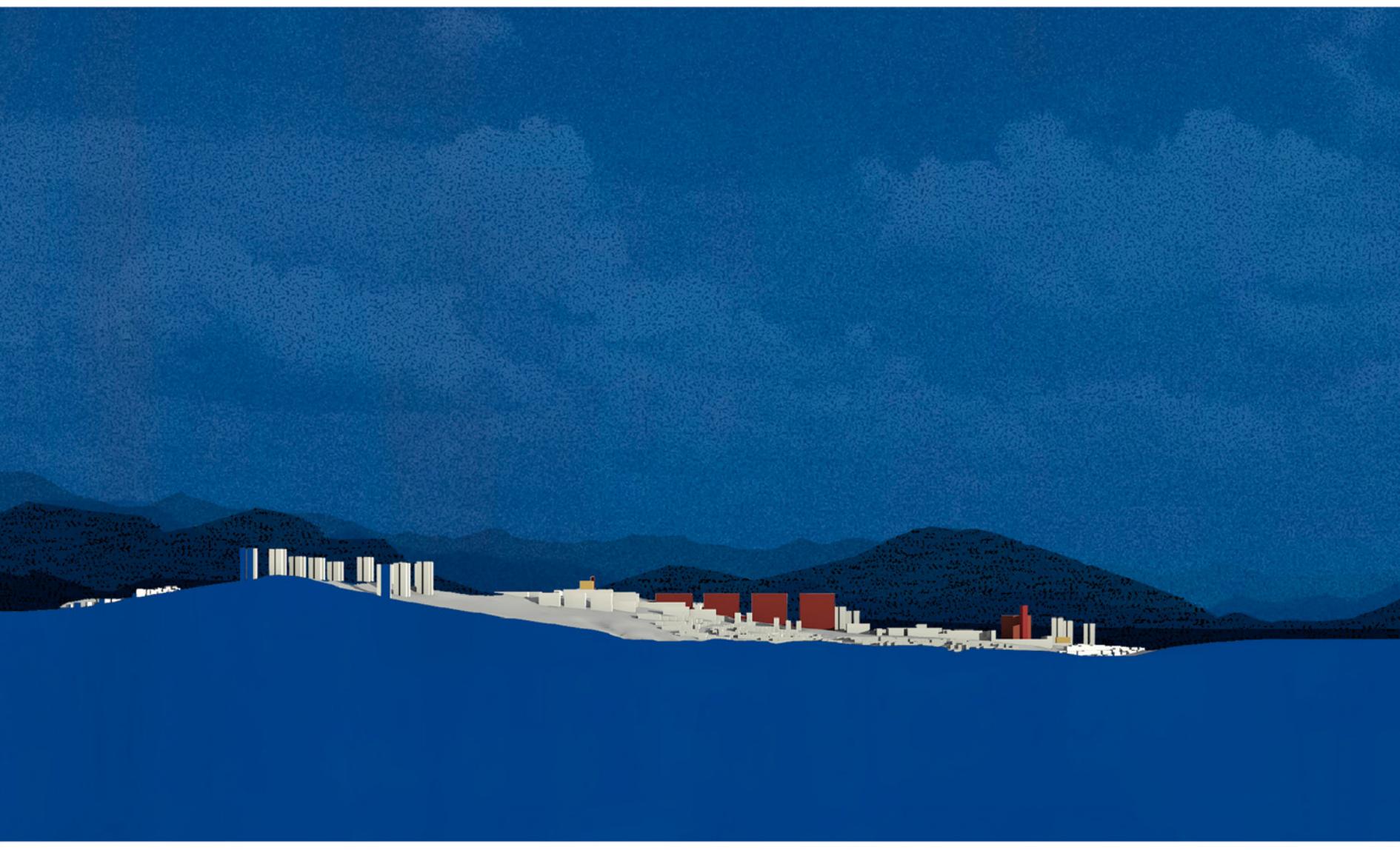




Publicación temática de arquitectura  
FAPyD-UNR

# ARQUITECTOS: PROFESIONALES, EXPERTOS Y VANGUARDISTAS EN EL CONO SUR



N.11/6 DICIEMBRE 2019

[H. HITCHCOCK] [A. ALMANDOZ MARTE / A. I. MONTI] [L. MÜLLER] [G. MELA] [U. EXSS CID]  
[A. NOVICK / G. ZANZOTTERA] [N. C. ARAVECCHIA-BOTAS] [E. MENÉNDEZ] [C. E. ALTUZARRA]  
[M. C. BERRINI / C. SOLARI] [C. COSTA CABRAL] [S. S. KAHATT NAVARRETE] [J. SCRIMAGLIO]





**FAPyD**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANIMETRÍA Y DISEÑO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.10/6 2019  
ISSN 2362-6089 (Impresa)  
ISSN 2362-6097 (En línea)

*revista*

# A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura  
FAPyD-UNR



| UNR

**A&P Continuidad**  
**Publicación semestral de arquitectura**

**Directora A&P Continuidad**

Dra. Arq. Daniela Cattaneo

**Coordinadora editorial**

Arq. Ma. Claudina Blanc

**Secretario de redacción**

Arq. Pedro Aravena

**Corrección editorial**

Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

**Traducciones**

Prof. Patricia Allen

**Diseño editorial**

Lic. Catalina Daffunchio

Dirección de Comunicación FAPyD

*A&P Continuidad* fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

**Comité editorial**

Arq. Sebastián Bechis  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Ma. Claudina Blanc  
(CIUNR. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Daniela Cattaneo  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Gustavo Sapiña  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

**Comité científico**

Julio Arroyo  
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Renato Capozzi  
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Gustavo Carabajal  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Fernando Diez  
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Manuel Fernández de Luco  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Héctor Floriani  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Martín Blas  
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Isabel Martínez de San Vicente  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Mauro Marzo  
(Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)

Aníbal Moliné  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Jorge Nudelman  
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Alberto Peñín  
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Ana María Rigotti  
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Ruggeri  
(Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo  
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Sandra Valdettaro  
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Federica Visconti  
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)



*Imagen de tapa :*

Corte longitudinal del Corazón de Lomas Verdes (Luis Barragán y Juan Sordo Madaleno, 1965-1967). Imagen realizada por Giulia Mela.

ISSN 2362-6089 (Impresa)

ISSN 2362-6097 (En línea)

**Institución editora**

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35

2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

www.fapyd.unr.edu.ar

**Universidad Nacional de Rosario**

Rector

Franco Bartolacci

Vice rector

Darío Masía

**Facultad de Arquitectura,  
Planeamiento y Diseño**

Decano

Adolfo del Rio

Vicedecano

Jorge Lattanzi

*Próximo número :*

AGUA, TERRITORIOS Y JUSTICIA ESPACIAL  
Julio 2020, Año VII - N° 12 / on paper/on line



# ÍNDICE

---

## *Editorial*

06 » 09

Ana María Rigotti

---

## *Reflexiones de maestros*

10 » 17

## **Arquitectura burocrática y arquitectura de genio.**

Henry-Russell Hitchcock

*Traducción a cargo de Ana María Rigotti*

---

## *Conversaciones*

18 » 25

## **De urbanistas a planificadores.**

Matices de la transformación de la disciplina urbana en América Latina.

Arturo Almundo Marte por Alejandra Inés Monti

---

## *Dossier temático*

26 » 35

## **Persistencia y cambios.**

Amancio Williams y los modos de producción de la arquitectura después de la segunda posguerra.

Luis Müller

---

36 » 47

## **Luis Barragán y Juan Sordo Madaleno: El plan maestro de Lomas Verdes**

Giulia Mela

---

48 » 59

## **De la obra de autor al anonimato.**

El proyectista-investigador en la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales de la década de 1960 en Chile.

Ursula Exss Cid

---

60 » 69

## **La emergencia de los arquitectos como investigadores profesionales en estudios urbanos.**

Algunas hipótesis de trabajo.

Alicia Novick y Guillermina Zanzottera

---

70 » 81

## **Técnica y política en la producción de la ciudad latinoamericana.**

Ciudad Kennedy, Bogotá (1960-1963).

Nilce Cristina Aravecchia-Botas

---

82 » 89

## **Primer y último debate sobre la implementación del concepto FOT.**

Eleonora Menéndez

---

90 » 97

## **De oficio costruttore.**

La empresa Candia.

César Eduardo Altuzarra

---

98 » 107

## **Poéticas de lo contingente: arquitectos de la contemporaneidad.**

María Carla Berrini y Claudio Solari

---

## *Ensayos*

108 » 121

## **París 1965.**

Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista.

Cláudia Costa Cabral

---

122 » 133

## **El Perú como proyecto.**

La Agrupación Espacio en el proceso de modernización del Perú.

Sharif Samir Kahatt Navarrete

---

## *Archivo de obras*

134 » 141

## **Parroquia San Antonio María Gianelli.**

Jorge Scrimaglio

---

142 » 147

Normas para autores

---

Costa Cabral, C. (2019). París 1965. Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista. *A&P Continuidad*, 6(11), 108-121. doi: 10.35305/23626097v6i11.237



# París 1965

## Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista

Cláudia Costa Cabral

**Recibido:** 2 de agosto de 2019

**Aceptado:** 25 de septiembre de 2019

### Español

Oscar Niemeyer, el más internacional de los arquitectos brasileños, Premio Pritzker en 1988, es un personaje cuya trayectoria profesional prácticamente concurre con el desarrollo de la arquitectura moderna en el siglo veinte. El artículo se concentra sobre un punto específico de esa trayectoria que coincide, por un lado, con el despliegue de la carrera internacional de Niemeyer, ya como el *arquitecto de Brasilia*, la nueva capital de Brasil recién pasada a manos de los militares y, por otro, con el encargo asumido para proyectar la sede del Partido Comunista Francés, en París. Quiero sugerir que, en esa ocasión, las figuras del profesional, el vanguardista, el artista, y también del militante, se superponen y, a la vez, se desplazan unas con respecto a las otras.

### English

The professional career of Oscar Niemeyer -the most renowned Brazilian architect at the international level who was the 1988 Pritzker Prize winner- concurred virtually with the development of twentieth-century modern architecture. The article focuses on a particular stage of his career which coincided, on one hand, with the worldwide acknowledgment of Niemeyer as *the architect of Brasilia* -the new capital of Brazil recently passed to military authorities- and, on the other, with the commission to design the new Headquarters of the French Communist Party in Paris. My aim is to suggest that, on that occasion, he played professional, avant-garde, artistic, and also militant roles that seemed to overlap and shift from one to another.

**Palabras clave:** Oscar Niemeyer, sede del Partido Comunista Francés, vanguardia, arquitectura moderna, Brasil

**Key words:** Oscar Niemeyer, Headquarters of the French Communist Party, avant-garde, modern architecture, Brazil

### » El cono sur

El historiador argentino Edmundo Heredia (2002, p. 6) ha dicho que si no existiera el Cono Sur, sería bueno haber contribuido a inventarlo. A pesar de las dificultades que plantea la idea del Cono Sur como *entidad*, Heredia no solo se dispone a aceptarla, sino que distingue en esa *invención* los inicios de un enfoque renovador para la historiografía latinoamericana.

Según advierte, la designación misma de Cono Sur es en cierto sentido objetable pues:

utiliza una forma y volumen geométricos y un punto cardinal; es decir, no alude a ninguna categoría histórica, política, económica o cultural en las que, de algún modo, se estaría enunciando al hombre como protagonista, como habitante, como portador de una forma específica de vida (Heredia, 2002, p. 7).

Pero, en tanto todo nombre es atribuido, como tal es cuestionable. Heredia explica que esa entidad, relativamente nueva desde el ángulo historiográfico, corresponde a un espacio reconocible desde una perspectiva geográfica. Más aún, Heredia (2002, p. 9) remarca la existencia de “un espacio cuyo contenido histórico-cultural” que, desde el punto de vista de su formación, presenta una “problemática común”, sea por el papel de “confín austral” del imperio ibérico en América en el periodo colonial; sea por caracterizarse como una “zona de fricción” entre el dominio portugués en ese mismo periodo; sea por seguir como “el escenario de confrontación entre blancos e indígenas”, incluso en las épocas republicanas; o sea por constituir el destino de importantes contingentes migratorios europeos en el siglo veinte. Las consecuencias de esos procesos, sobretodo el paso en poco tiempo de aquel “mapa social predominantemente estático de la colonia” a otro cosmopolita

y culturalmente mucho más complejo e híbrido, serían responsables de una serie de circunstancias confrontables.

Según esa argumentación, el sentido unitario de la entidad Cono Sur estaría dado no tanto por la idea de una identidad compartida, sino por “la confluencia, en ese espacio, de un conjunto de problemas comunes” (Heredia, 2002, p.10). Lo mismo podría valer para las cuestiones que se pretenden dilucidar en esta edición de A&P *Continuidad* al esbozar el reordenamiento de la disciplina en ese contexto, asumiendo las figuras ejemplares del profesional, el experto y el vanguardista. Si la noción de identidad parece haber retenido poca capacidad explicativa en la historiografía de la arquitectura y del urbanismo, la conciencia de una problemática convergente puede cimentar nuevas plataformas interpretativas.

En el orden político que emerge de la segunda posguerra, en el mundo bipolar de la Guerra

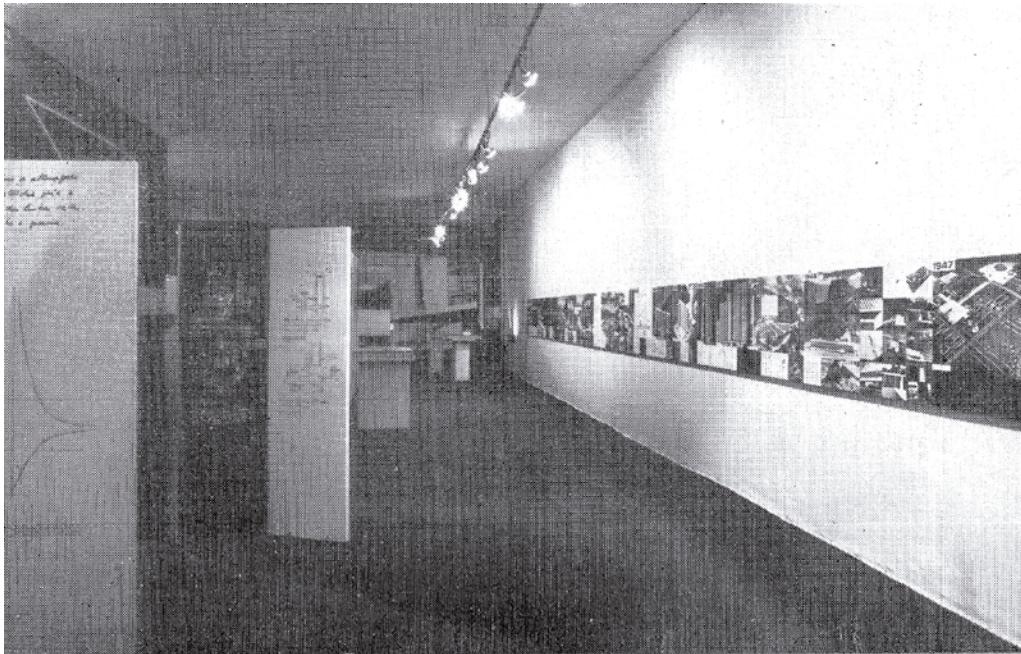


Figura 1. Exposición *Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasilia*, Museo de Artes Decorativas, Louvre, 1965 (Niemeyer, 1968, s/p).

Fría, el Cono Sur tiene una suerte común. En la paz armada de esos años, la guerra no se lucha en los EUA o en la URSS, sino que los enfrentamientos militares se producen fuera de los centros de poder, sea en el sudeste asiático o en el sur americano. De una manera u otra, ese conflicto condicionó los acontecimientos políticos y detonó los movimientos de contracultura y su entorno. Muchos artistas no solo asumieron contenidos políticos en su obra, sino que cuestionaron el estatuto mismo del sistema-arte. Así, el significado mismo de las figuras del profesional, el experto o el vanguardista –a las que se suman otras como el artista, el activista, el promotor, etc.– también se modificaron.

#### » Oscar Niemeyer (1907-2012)

El personaje en el que nos centraremos desde esta perspectiva es Oscar Niemeyer. El más internacional de los arquitectos brasileros, Premio Pritzker en 1988, Niemeyer es un personaje cuya trayectoria profesional prácticamente coincide con el desarrollo de la arquitectura en

el siglo veinte. Recibido de Ingeniero Arquitecto en la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes) en 1934, ejerció la profesión por casi ochenta años haciéndose cargo de inúmeros proyectos y obras, de variadas escalas y programas (y también de distinta relevancia), en diferentes lugares. Carlos Eduardo Comas (2012) distingue cuatro fases en su obra: una fase de expectativa y ascenso, entre 1930 y 1950; una fase de consagración y contestación, entre 1950 y 1970; una fase de marginalización y defensiva, entre 1970 y 1990; y por último una fase de rescate y recuperación entre 1990 y 2012. No se trata aquí de examinar el conjunto monumental de esa obra, sino de concentrarse en un punto específico de esa trayectoria. Me refiero al encargo asumido en 1965 por Oscar Niemeyer, miembro del Partido Comunista Brasílico (PCB), para proyectar la sede del Partido Comunista Francés en París. Quiero sugerir que en esa ocasión las figuras del profesional, el artista, el vanguardista, y también la del militante, se superponen y se desplazan unas respecto a las otras.

#### París, 1965

En el año de 1965, se inaugura en París la exposición *Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasilia* en el Museo de Artes Decorativas del Louvre. Organizada por sus amigos Jean Petit y Guy Dupuis, la exposición es una retrospectiva de la obra de Niemeyer que reúne más de 100 proyectos y culmina en Brasilia. Niemeyer viaja a Europa en junio de 1965, en principio para asistir a la exposición y para tratar el proyecto de la Universidad de Haifa en Israel. Según él mismo explica en su primer libro de memorias, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966*, cerca de 30.000 personas visitaron esta retrospectiva de su obra (Niemeyer, 1968, p. 55). Entre ellas Juscelino Kubitschek, expresidente de Brasil, que se había exiliado en Europa después del golpe militar de 1964, André Malraux, entonces ministro de la Cultura de Charles de Gaulle, y también camaradas del Partido Comunista Francés.

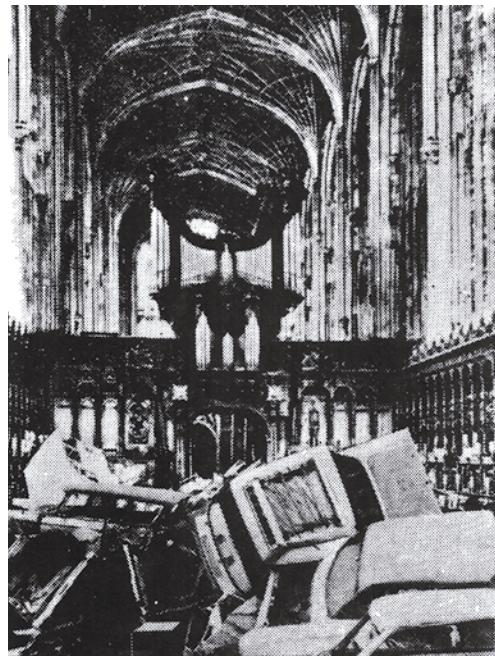


Figura 2. Regina Silveira, *Three proposals for a junk yard*, 1973.

### ¿Vanguardia?

Niemeyer fue un pionero indiscutible de la arquitectura moderna en Brasil y también en el Cono Sur. Una pregunta inicial es si todavía era posible asociar a Niemeyer con la figura del vanguardista en momentos en que su obra ganaba una exposición retrospectiva de tal envergadura –ya no quedaban dudas de que Niemeyer había pasado a la historia–, validada por una plataforma de reconocimiento internacional como el Louvre. Probablemente no, si asumimos el sentido dado por Peter Bürger en 1974 en *Teoría de la Vanguardia* que sería, precisamente, el de atacar lo que el autor llama la “institución-arte” en la cual el museo ocupa, simbólica y prácticamente, una posición central (Bürger, 1974/2008, p. 165). El ejemplo más corriente es *La fuente*, el urinario presentado por Marcel Duchamp en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. En los años sesenta, los artistas latinoamericanos también se movieron por caminos independientes del circuito institucional

del arte, rechazando los límites del espacio del museo. En la obra *Three proposals for a junk yard* (1973), la artista brasileña Regina Silveira elabora tres fotomontajes que tienen en común la yuxtaposición entre fotografías de monumentos arquitectónicos y chatarras de coches. Reproducidas como serigrafías, son enviadas en un sobre por correo (100 copias). En las dos primeras “propuestas de chatarrería” los coches deteriorados se apilan delante de edificios históricos, como la biblioteca de Sansovino en Venecia y una catedral gótica. En la tercera, el tema arquitectónico es una obra de Oscar Niemeyer, el palacio del Congreso Nacional en Brasilia. No se sabe si Niemeyer llegó a conocer el trabajo, pero es bien posible que le hubiera gustado estar entre las grandes obras de la historia de la arquitectura, a despecho de los diversos significados críticos que uno podría descubrir en la obra de la artista. Por todo esto es dudoso que la figura del arquitecto vanguardista haya podido permanecer ilesa en su tránsito de los márgenes al centro de los sistemas

de legitimación del arte y de la cultura.

Por otro lado, desde el punto de vista disciplinar, la expresión “arquitecto de Brasilia”– tal como se propone en la exposición del Louvre– podría indicar una posición ya no tan nítida si tenemos en cuenta la recepción de Brasilia en los años que siguieron a su inauguración en 1960, que incluye también a muchos detractores. Bruno Zevi la consideró “retrógrada” (Zevi 1960/2012, p. 70), en el marco de lo que Comas (2017, p. 10) llamó una “campaña contra Brasilia”, iniciada por Zevi ya antes de la inauguración de la ciudad en 1956. Incluso las apreciaciones positivas tampoco insistieron en la idea de vanguardia. Por el contrario, Francisco Bullrich (1969, p. 36) consideraba que Brasilia fue construida por una necesidad, la que tenía Brasil de “conquistar física, económica y culturalmente el propio territorio en escala continental”. En ese sentido, si algo tiene de vanguardia Brasilia refiere a su condición de punta de lanza en la ocupación del oeste brasileño, que es lo que de hecho representó. La idea

de Brasilia como el “museo de la modernidad”, “como representación acabada de una modernidad que supo ser estética, política y cultural” propuesta por Adrián Gorelik (2007/2012, p. 411), refuerza de cierta manera ese punto.

En su relato sobre la exposición de 1965, Niemeyer alega que, al llegar al Louvre, se sorprendió al ver el cartel con el título “Oscar Niemeyer, el arquitecto de Brasilia” y que fue directamente al sector sobre Brasilia y escribió con tinta sobre la fotografía de la Plaza de los Tres Poderes que, más allá de haber sido el arquitecto, también había que decir que Lúcio Costa era el urbanista y que los constructores eran Kubitschek e Israel Pinheiro (Director de la NOVACAP, Compañía Urbanizadora de la Nueva Capital) y “miles de obreros anónimos que por ella se sacrificaron más que todos nosotros” (Niemeyer, 1968, p. 54). Si tenemos en mente el esquema de Bürger (1974) según el cual la producción individual caracteriza el arte burgués, podemos pensar que Niemeyer intuitivamente procuraba minimizar la autonomía del autor y reforzar el sentido de un proyecto colectivo, de un trabajo intelectual y materialmente cooperativo. A continuación, escribe:

La exposición de mis trabajos en el Museo de Artes Decorativas no constituyó solo una atracción para las personas ligadas a los problemas de la arquitectura y del urbanismo, sino también para aquellas que se interesan por los asuntos sociales y defienden la participación de los intelectuales, artistas, científicos, etc. en los movimientos progresistas. Preocupado en definir públicamente mi posición política, preví en esa exposición trece grandes paneles de 2 m x 1.60 m, con textos y dibujos en los que explico la evolución de mi trabajo y sus contradicciones con el mundo burgués (Niemeyer, 1968, p. 54).

Dicha preocupación en definir públicamente esta posición política resulta coherente con el momento histórico y con el pasado de Niemeyer como miembro del Partido Comunista Brasileño desde 1945. Por un lado, se puede interpretar como el intento, no siempre fácil, de conciliar la figura del militante con las del profesional y del artista. Él mismo cuenta, unas pocas líneas después, que durante esa estadía en París proyectó un conjunto urbanístico para Edmond de Rothschild (Niemeyer, 1968, p. 55). Pero resulta necesario considerar, también, que Niemeyer escribía esta declaración a consecuencia del golpe que había instalado la dictadura militar en Brasil en 1964.

### El profesional internacional

Si hay un personaje en ascenso en la trayectoria de Niemeyer en los sesenta, es la del profesional, del arquitecto internacional. En esas memorias, Niemeyer fue bastante honesto en relación a la existencia de ese personaje, incluso al hecho de que había emergido antes de 1964, es decir antes que el golpe, aunque en otros momentos predomine la versión del exilio. En la página de la Fundación Oscar Niemeyer se sostiene que, en 1967 e impedido de trabajar en Brasil, decidió instalarse en París. Fue el año en que el general de Gaulle le concedió autorización para ejercer su profesión en Francia, pero Niemeyer ya estaba trabajando en el exterior. Él mismo lo contó: “fue en 1962, o mejor, de 1962 en adelante –explica– que mis viajes se han multiplicado, iniciando una nueva etapa en mi vida de arquitecto” (Niemeyer, 1968, p. 4). Dichos viajes, que realizó con sus colaboradores Hans Müller, arquitecto, y Guy Dimanche, maquetista, forman el ciclo de trabajos en el exterior de los que se ocupa el libro publicado en 1968. Estos no fueron los primeros proyectos de Niemeyer para el extranjero. Hubo otros: el Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 (con Lúcio Costa), la sede de la ONU

(1947)<sup>1</sup>, la Casa Tremaine (1947, no construida), todos en Estados Unidos, y el Museo de Caracas (1955, no construido) en América Latina. En Europa, Niemeyer había logrado construir el bloque de viviendas de la Interbau 1957 en el Hansaviertel, Berlín Occidental. Quizás sea interesante remarcar el rol que tuvo el Hansaviertel en tiempos de Guerra Fría, como réplica democrática a la Stalinallee de la Berlín Oriental, alineada con el bloque soviético (Eskinazi, 2011, p. 89).

Algo se cuenta de estas experiencias anteriores en el libro de memorias de 1968, pero más importante es rescatar lo que escribe Niemeyer al iniciar su relato sobre la década de sesenta: “En abril de 1961, Juscelino Kubitschek entregó el gobierno a Jânio Quadros; además llovía torrencialmente, como si la naturaleza participase de la triste despedida” (Niemeyer, 1968, p. 13). Parece lógico considerar que al finalizar el trabajo en Brasilia, y por lo tanto antes del golpe, Niemeyer ya tenía expectativas de incrementar esos encargos en el exterior y consolidar una carrera internacional. De hecho, fue lo que ocurrió. Proyectos de gran significación en el conjunto de su obra, como fueron la sede del Partido Comunista Francés (1965-1980) o el Centro Cultural Le Havre (1972), resultaron de ese periodo. Esta interpretación es consistente con la versión que da Niemeyer de su relación con la dictadura en su siguiente libro autobiográfico, *Las curvas del tiempo*, publicado en 1998. “Mi vida prosiguió sin mayores embarazos” –escribe sobre el periodo posterior al golpe– porque al fin y al cabo, en Brasilia todavía era “el arquitecto de la ciudad” (Niemeyer, 2011, p. 122). Los problemas comenzarían en el gobierno de Emilio Médici (1969-74), o sea, después de 1969 y con el aeropuerto de Brasilia, cuando se recusa su proyecto por ser circular. Niemeyer protestó, e inclusive fue a juicio contra la Aeronáutica, sin obtener resultados positivos (Niemeyer, 2011, p.123).

## » La sede del Partido Comunista Francés (1965-1980)

La encomienda del Partido Comunista Francés surge en 1965, durante la estancia de Niemeyer en París para la inauguración de la exposición. La invitación llega por intermedio del arquitecto Jean Nicolas, quien le presenta al diputado George Gosnat, que era el tesorero del PC Francés y figura muy influyente en el partido (Niemeyer, 1968, p. 13; Guiat, 2003, p. 88). El solar que disponían ocupaba la cabecera de una manzana triangular sobre la Place Colonel Fabien, en el 19e arrondissement, distrito parisino de tradición obrera, donde una vez se había montado el Pabellón Soviético creado por Konstantin Melnikov para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925, y que después de su cierre fuera donado por la URSS al PC Francés (Cantacuzino, 1972, p. 143). Como miembro del Partido Comunista Brasileño desde 1945, y como ciudadano de un país que había sufrido en el año anterior un golpe militar de derecha, Niemeyer debe haber sido para los dirigentes del partido una opción a la vez políticamente coherente y culturalmente progresista, más cercana al pasado vanguardista del sitio que al realismo socialista promovido por la Moscú de Stalin (Panerai, 2007, p. 139; Grossman, 2016, p. 166-168).

Las circunstancias de la elección de Niemeyer por parte del PC Francés están hoy bien aclaradas. Philippe Panerai considera que el partido pretendía tanto afirmar su "enraizamiento en la tradición de las luchas populares" y por eso eligió ese sitio, cuanto marcar "presencia en el debate cultural internacional" y por eso la preferencia por un arquitecto como Niemeyer que fue escogido en detrimento de los *arquitectos oficiales* del partido acostumbrados a repartir entre ellos las demandas de las *banlieues rouges* de París (Panerai, 2007, p. 140). El extenso trabajo de investigación de Vanessa Grossman en el tema, fundamentado en entrevistas a histo-

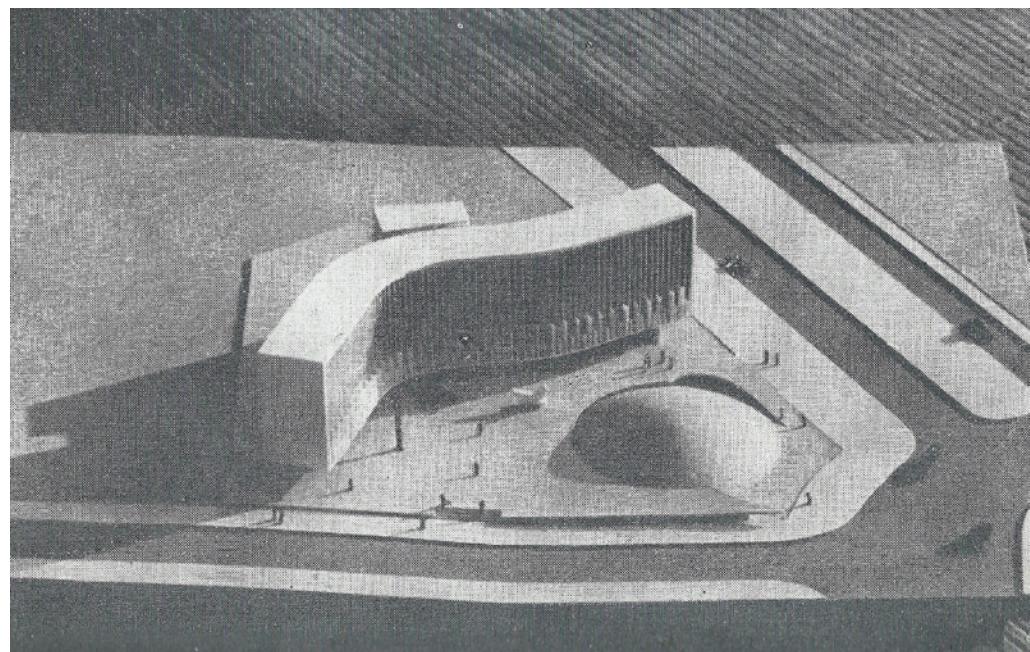


Figura 3. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, maqueta (Niemeyer, 1968, s/p).

riadores y arquitectos, ha comprobado lo sugerido por Panerai. La elección de un arquitecto extranjero eliminó el problema de la disputa entre los arquitectos del partido (Grossman, 2016, p. 166).

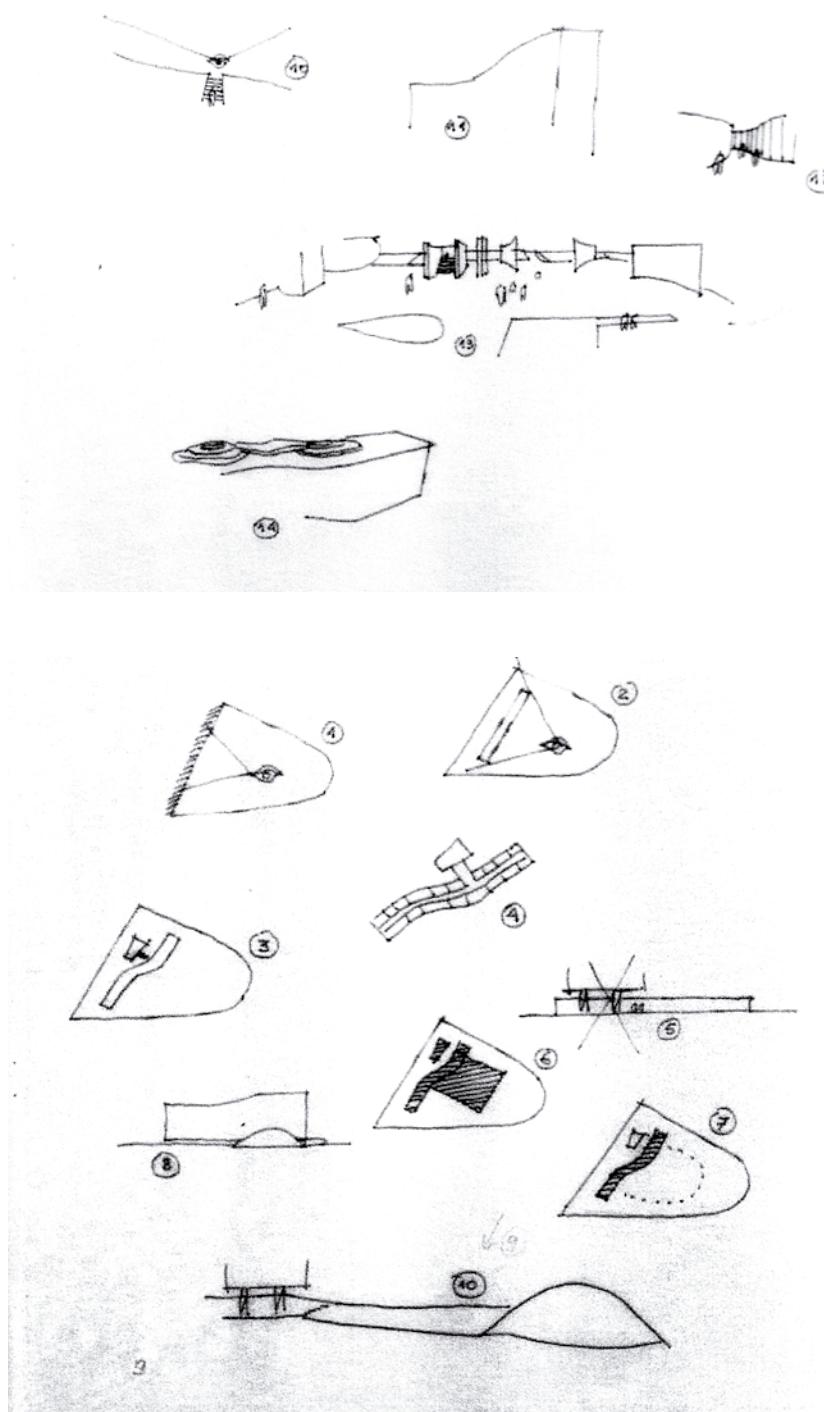
Niemeyer vuelve a Brasil, para luego retornar a París en 1966, con el objetivo principal de avanzar en los proyectos franceses: el estudio preliminar para la sede del PC Francés se desarrolla en simultáneo con el proyecto urbanístico para la ZUP de Grasse, en la oficina del BERU (Bureau d'Études et Recherches Urbanistiques), dirigida por Max Stern, donde Niemeyer conoce a Marc Emery<sup>2</sup>. El programa solicitado por el partido comportaba salas de oficinas, biblioteca, restaurante, hall de entrada y salón de exposiciones, auditorio para 450 personas y aparcamientos. Jean Deroche y Paul Chemetov participan desde el inicio como colaboradores de Niemeyer.

### El partido arquitectónico

Unos diagramas y una fotografía de la maqueta del PC Francés salen en el libro de memo-

rias de 1968 y son posiblemente los primeros registros publicados del proyecto (Niemeyer, 1968, p. 91). El autor de la maqueta es probablemente el francés Guy Louis Dimanche, maquetista de Brasilia, quien acompañó a Niemeyer en esos viajes al exterior. Más interesantes son las memorias descriptivas conservadas en el acervo de la Fundación Oscar Niemeyer. De hecho, estas memorias pueden considerarse como un género artístico y literario específico, que Niemeyer practicó de manera recurrente a lo largo de su vasta trayectoria profesional. En estas memorias, diagramas y dibujos de la propia mano de Niemeyer se articulan en una secuencia narrativa. Aunque las maquetas físicas, instrumento tradicional de la profesión, existen, las memorias tienen la capacidad de contar cosas distintas.

Si uno se fija en la maqueta de la sede del Partido Comunista Francés, lo que ve es fundamentalmente la autonomía del bloque y el movimiento soberano de las tan comentadas formas curvas de Niemeyer, en presencia de una gran



Figuras 4. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, diagramas en la memoria descriptiva (Niemeyer, c.1965).

cúpula que podría ser una nave espacial (o la cúpula del Congreso Nacional de Brasilia) aterrizada en París. En la maqueta prevalece la lógica de los objetos aislados, como en el urbanismo que practica Niemeyer en Grasse en ese mismo momento. Que se trata de una ciudad, y no de la cota cero de una tierra liberada, apenas es insinuado por la indicación de las calles. En la memoria, en cambio, se alude a razonamientos más implicados en las circunstancias y a la idea de que todo proyecto es una “operación en contexto”, para usar la expresión de Gregotti (2010, p. 20).

Niemeyer afirma haber estudiado dos alternativas: la primera, una solución en altura, con una torre de 25 pisos; la segunda, un bloque de 8 pisos que fue la preferida por él y por el Comité Central del PCF (Niemeyer, 1968, p. 90). La alternativa adoptada tuvo que adaptarse luego a una reducción del terreno de 20 metros debido a la prolongación de una de las calles. La primera memoria que Niemeyer produce sobre el PC Francés es un manuscrito de cuatro páginas, cuyo texto se extiende por dos, mientras que en las otras se distribuyen catorce pequeños dibujos, muy sintéticos, numerados y sistemáticamente conectados a las explicaciones textuales. No hay fecha, pero se supone que es la primera versión ya que el terreno se presenta todavía entero (Niemeyer, s/f., p.3). Los tres primeros diagramas representan el solar trapezoidal ubicado en la cabecera de manzana que da a la Place Colonel Fabien. Se desconocen otros registros gráficos del lugar o dibujos de observación del terreno y su entorno inmediato. Pero los tres diagramas, sin retratarlo, son una interpretación arquitectónica del lugar que reconoce sus desperfectos y potencialidades. En el primero, la línea que define el perímetro del terreno no es homogénea, sino que se le atribuye un espesor en la parte que coincide con la medianera. Sabemos que las demás caras del terreno son libres y dan a la calle. El ojo dibujado en el centro de

la figura define un campo visual que abarca esa línea. En el segundo diagrama, un objeto nuevo, construido, se interpone entre la medianera y el ojo. En el texto, Niemeyer explica que después de enterarse "del programa, de las condiciones locales y de las posibilidades constructivas" su primera preocupación fue "esconder el muro alto del predio vecino" (Niemeyer, s/f, p. 1). En el tercer diagrama, una barra sinuosa se despliega como una pantalla al fondo del terreno, sujetando a sus espaldas la masa edificada preexistente y reconfigurando la cabecera de la manzana como un vacío enfrente a ese nuevo límite construido. La curvatura de la barra admite la inscripción de un pequeño volumen, que se proyecta entre el bloque y la medianera, conteniendo la circulación vertical. El núcleo de circulación vertical como volumen exento es una solución convencional en la arquitectura de Niemeyer cuando se trata de grandes bloques, como el edificio del Hansaviertel en Berlín o el Hospital Sul América en Río de Janeiro (1952).

El cuarto diagrama es una planta baja que justifica la racionalidad de la curva con respecto al esquema distributivo del bloque, con el núcleo de circulación vertical exterior ligado a un corredor centralizado que da acceso a una doble hilera de oficinas bañadas por la luz natural.

Fijada la posición del bloque principal sobre el terreno, los diagramas siguientes muestran los criterios para resolver la planta baja y los subsuelos. El quinto y el sexto diagrama, una sección vertical y un plano de situación respectivamente, refieren al mismo punto. Ambos representan alternativas descartadas: el bloque elevado sobre pilotis (diferenciándose del partido elegido para Hansaviertel y el Hospital Sul América), y la construcción de una plataforma ocupando todo el centro del terreno. Los diagramas siete y ocho exponen la solución preferida y la articulación volumétrica que caracterizará el conjunto: un nivel semienterrado, donde se dispone el hall de in-

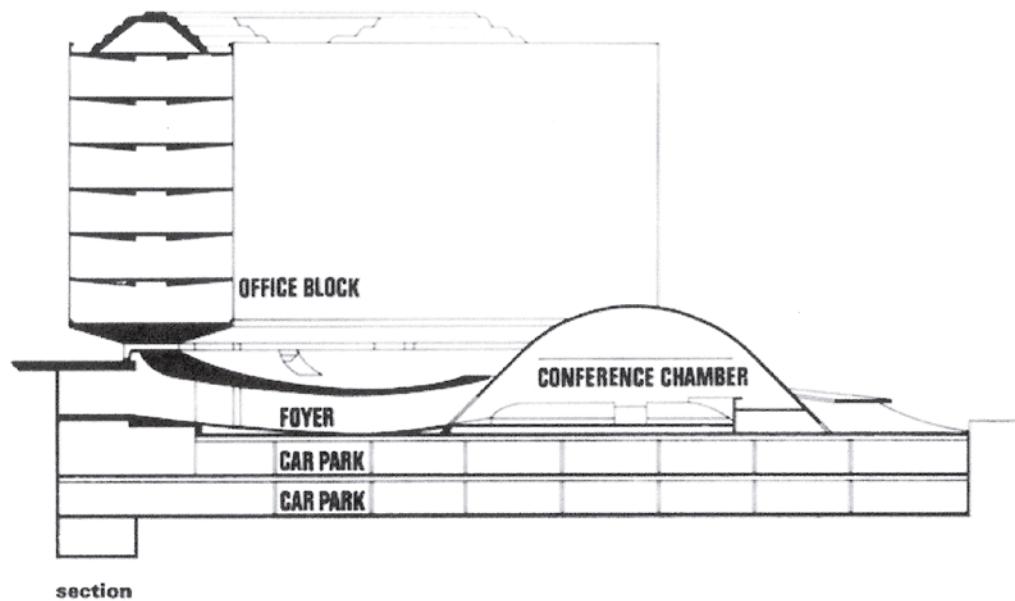


Figura 5. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, sección (Headquarters for the French Communist Party, 1972, p. 143).

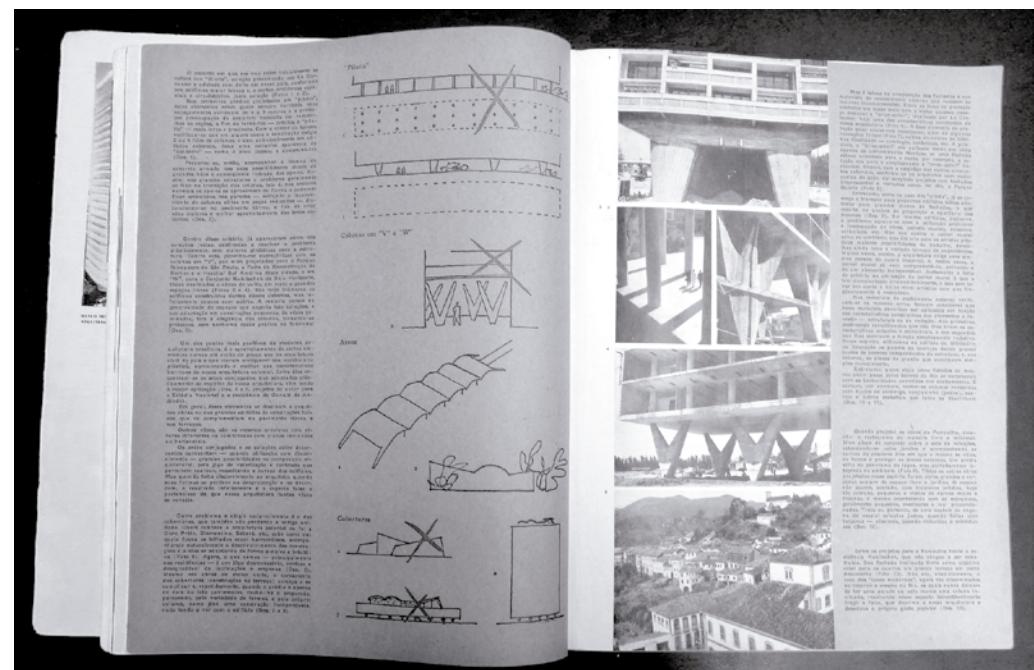


Figura 6. Oscar Niemeyer, explicación gráfica de las columnatas en la planta baja, como en el Hospital Sul América (Niemeyer, 1957, p. 5).



Figura 7. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, 1965-1980, vista desde la plaza [creative.common].

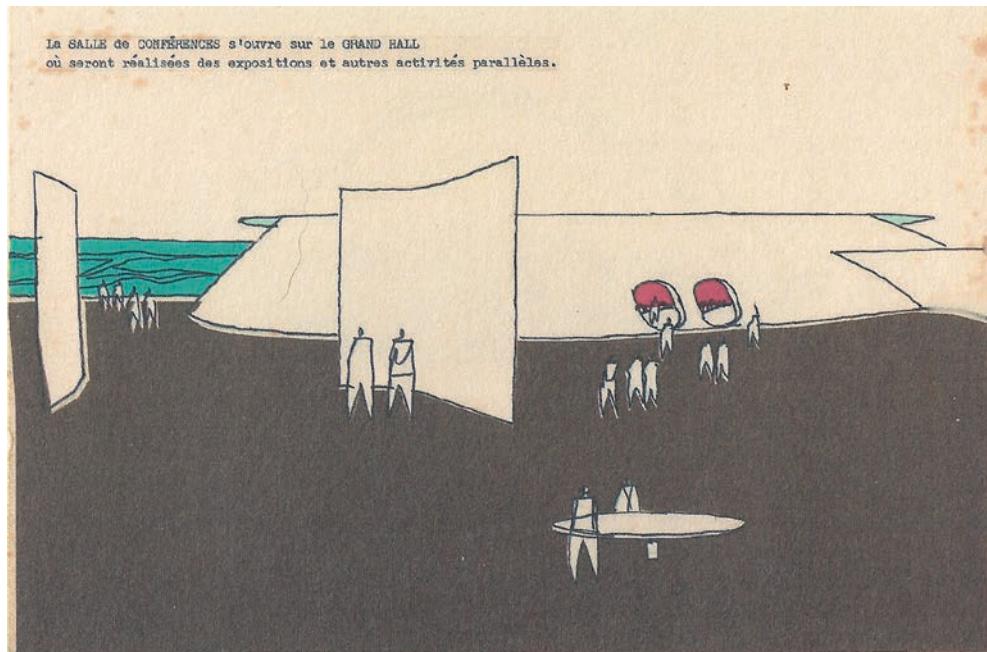


Figura 8. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, foyer (Niemeyer, c. 1965). | Figura 9. Material sobre el cumpleaños de Stalin en la revista *Horizonte* (noviembre-diciembre, 1953).

greso –el “oyer de la clase obrera”, según Niemeyer, con salas de exposición y espacios de estar– en el cual se encaja el volumen del auditorio, una cáscara cuya cubierta aflora del suelo como “uno de los elementos esenciales de la composición” (Niemeyer, s/f, p. 1). El diagrama subsiguiente, último en esa página, es una sección transversal de la barra curva, abarca el edificio y el terreno para mostrar que no solo se ondula la barra, sino que también se mueve el suelo bajo ella. El piso semienterrado es una estructura continua que se extiende por el solar generando una plaza seca. La barra apenas toca ese suelo artificial (precisamente en los puntos que corresponden a la estructura vertical retirada respecto al plano de la fachada), como si estuviera planeando sobre la plaza. En la página siguiente, el primer diagrama fija la manera de ingresar al conjunto desde la plaza. El dibujo se construye a partir de una línea horizontal, de la cual cuelga una escalera que sabemos relativamente estrecha por la escala de la figura humana que Niemeyer le sobrepone.

El ojo puesto sobre ella sugiere la intencionalidad de la operación: "Para dar a los que llegan una impresión de más amplitud -explica- proyecté la escalera externa bien estrecha, lo que permitirá, por el contraste, el efecto deseado" (Niemeyer, s/f, p. 2). Los últimos cuatro diagramas transitan de la volumetría exterior a los espacios interiores del conjunto y viceversa. Primero se dibuja el perfil externo de la barra ondulante y luego una vista interna que muestra los pasillos sinuosos que son su consecuencia. En el último diagrama, el punto de vista se disloca otra vez hacia el exterior para enseñar unos volúmenes circulares instalados sobre la cubierta de la barra que abrigan los servicios. La línea curva es una especie de motivo común entre los dibujos: anima la fachada, modula los espacios interiores y sobresale de la cubierta en formas sorprendentes.

Niemeyer cierra el texto relatando que, aprobado ese estudio inicial, invitó como colaboradores para el desarrollo del proyecto ejecutivo, además de Deroche y Chemetov, al brasileño



vida social. Isso foi a premisa decisiva que afirmou o ressurgimento como método artístico da nova época na história do Brasil.

Ninguém ignora que a parte conceitual desse processo de ressurgimento é a teoria da cultura e da transformação revolucionária de moço e pária, para isso, é preciso lembrar que os intelectuais que fizeram a teoria eram aqueles que chegaram à cultura humana, no caminho da literatura social e do socialismo, através da leitura de autores europeus que ensinavam a aplicação do método do realismo socialista dentro da cultura popular. Eles eram os intelectuais que eram os herdeiros da tradição europeia.

É este entrelaçamento das ideias que necessitava a formação e a educação intelectual, necessitava a formação de uma classe social que pudesse exercer a função de dirigir o processo de transformação revolucionária.

As entidades culturais indicadas a seguir:

José Luis Pinho y a los franceses Jacques Tricot y Jean Prouvé. Aunque el conjunto solo se completa en 1980, la imagen de la barra curva con su fachada vidriada diseñada por Prouvé es publicada en las revistas internacionales a principios de los setenta. Después de construida la primera parte, el proyecto sale en *The Architectural Review* en 1972 y en *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1974. Se publica el corte, mostrando la plaza sobre los estacionamientos y el movimiento convexo de la losa de hormigón que corresponde a la irrupción del volumen del auditorio, en ese momento todavía por terminarse.

También se conocen los planos definitivos, con la solución estructural que permite que el edificio parezca no tocar el piso. Los soportes verticales se concentran en la franja central del bloque, permitiendo losas en voladizo a ambos lados. En el nivel de la plaza y en los pisos en subsuelo hay una sola línea de soportes verticales formada por cinco grandes pilares de sección rectangular cuya profundidad corresponde al ancho de los corredores en los pisos de

oficinas. Es porque, en los pisos superiores, la línea de soportes se duplica mientras la sección de los pilares se reduce.

En cierto sentido, dicha solución estructural se ajusta a lo que Niemeyer en general defiende para la planta baja: una estructura diferente que permite mayores luces y que se diferencia de la repetitiva en los pisos (Niemeyer, 1957, p. 6). Esa estrategia le permite desarrollar formalmente una inventiva serie de columnas de formas diversas. Pero la del PC Francés supone, al mismo tiempo, una solución bien distinta. A diferencia de las características columnatas V que enfatizan la presencia masiva de los soportes verticales en la base de los edificios, y que podemos encontrar en el bloque del Hansaviertel o en el Hospital Sul América, aquí la idea es que, desde el exterior, el pilar desaparezca. Ese es el efecto de espacio negativo entre el bloque y la plaza que se obtiene gracias a la preponderancia de los planos oblicuos de la losa y del piso sobre los soportes verticales. Tampoco el programa espacial en la base se integra al paisaje circundante; más bien constituye un espacio interior que se opone a la plaza externa. Como ambiente subterráneo, sin ventanas, tecnológicamente habilitado e impactado por la forma espacial del auditorio (que solo desde la plaza se comprende como una cúpula), el *foyer de la clase obrera* concede al conjunto una cierta calidad futurista, quizás no totalmente ajena al imaginario técnico de la carrera espacial alimentada por la Guerra Fría en los sesenta.

#### ... y el Partido

No me refiero aquí al partido arquitectónico ni al Partido Comunista Francés, sino al Partido Comunista Brasílico del que Niemeyer era miembro. Aunque nadie pudiera dudar del compromiso de Niemeyer para con el partido, o de su buena voluntad para con sus miembros a quienes muchas veces ayudó personalmente,

no fue automática la aceptación de su arquitectura por parte de los compañeros de militancia. Es lo que se puede depender de la opinión de Demétrio Ribeiro, arquitecto y comunista como Niemeyer. En 1951, Ribeiro critica la arquitectura moderna brasílica en *Horizonte*, una revista de izquierda publicada en Porto Alegre, cuando Niemeyer y Lúcio Costa son las figuras que lideran sin lugar a dudas esta arquitectura. *Horizonte* era una revista de artes y literatura donde los temas culturales se mezclaban con noticias de personajes del partido o de los países socialistas tras la Cortina de hierro. Ribeiro actuaba no solo como colaborador, sino que formaba parte del consejo editorial.

El argumento de Ribeiro contra la arquitectura moderna brasílica no es técnico ni económico. Él reconoce que los arquitectos modernos han estudiado adecuadamente las condiciones climáticas locales y los materiales disponibles para crear nuevas formas; pero piensa que sus formas solo tienen significado estético para los iniciados. El artículo condena la arquitectura moderna brasílica por permanecer alejada de las personas y restringida solo al interés de los propietarios de tierra y burgueses y reclama una interpretación nacional del realismo socialista:

Una cosa es arquitectura revolucionaria en el sentido de arquitectura nueva, diferente, que produce obras de apariencia extraña y desconocida. Se trata en este caso de una arquitectura que revoluciona las formas, el aspecto de las construcciones. Otra cosa muy diversa es la arquitectura revolucionaria en el sentido del arte del pueblo revolucionario. Se trata entonces de un arte que traduce el gusto y los sentimientos del pueblo, y que contribuye al progreso cultural de las masas y a la propia transformación de la sociedad. Esta es, en nuestra opinión, la arquitectu-

ra que el pueblo brasílico necesita, la que debemos ser capaces de realizar. ¿Estará la arquitectura moderna brasílica respondiendo a esas condiciones? (Ribeiro, 1951, p. 145).

La opinión de Ribeiro sugiere que, para el partido y aun después de establecida la arquitectura moderna como vertiente relativamente hegemónica, quizás Niemeyer fuera todavía demasiado vanguardista. Niemeyer era consciente de eso, tal como se deprende de lo que escribió al final de su último libro de memorias:

Siempre he rechazado ese equívoco, esa idea mediocre de los que insisten en una arquitectura 'más simple, más ligada al pueblo'. [...] Para mí esta idea de la simplicidad de la arquitectura es pura demagogia, discriminación inaceptable y, algunas veces, una timidez que sólo la falta de talento puede explicar (Niemeyer, 1998, p. 276).

Como es sabido, a esas críticas desde la militancia luego se sumarían otras: el ataque de Max Bill a la supuesta falta de "función social" en la arquitectura de Niemeyer (Bill, 1953, p. 34), el famoso "Report on Brazil" publicado por *The Architectural Review* en 1954 donde las opiniones de Bill compartían el espacio con apreciaciones más ponderadas de Walter Gropius y Ernesto Nathan Rogers, entre otros. Así, el "Report" reforzó la idea de que un tanto de utilidad, gratuitud y belleza inconsiguiente era más o menos inherente a la contribución brasílica a la arquitectura moderna. Entre las ilustraciones se encontraban los grandes bloques curvilíneos que Niemeyer había propuesto para el Copan en São Paulo y para el Hotel Quitandinha en Petrópolis (1954, p. 247), cuya forma sinuosa el proyecto del Partido Comunista Francés retomaba.



Figura 10. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, 1965-1980 (creative.common).

## » El vanguardista, el profesional y el artista

La oportunidad de proyectar la sede del Partido Comunista Francés le debe haber parecido a Niemeyer también la posibilidad de responder a estas críticas actuando como arquitecto internacional con el respaldo de la confianza de los franceses para representar al partido. Así, su condición de profesional queda sin duda reforzada. Pero cabe resaltar la expresión *su arquitectura*. A despecho de las observaciones sobre la dimensión colectiva de una obra como Brasilia, Niemeyer había insistido siempre en el carácter autoral de su arquitectura, y no es difícil ver en el conjunto de su obra la reiteración de un léxico y de técnicas regulares para operarlo. Si bien es verdad que la coyuntura política resultaba favorable a la indicación de su nombre para el encargo, también lo es que su nombre estaba inseparablemente unido a una cierta manera de hacer la arquitectura y de comprender su significado que valoriza la perspectiva autoral del artista. De hecho se opone a aquella visión que sostiene que las formas deben estar sometidas *a priori* a una agenda política.

La posición de vanguardista es más inestable, a despecho de que Niemeyer también la haya cultivado a lo largo de su vida como personaje público. Tanto es así que una de las citas de Niemeyer que Laura Dushkes eligió para su *The Architect says*, una colección de frases de efecto de arquitectos, es algo como “la regla es lo peor, solo quieras romperla” dicho en el contexto de una crítica a la Bauhaus (Dushkes, 2012, p. 100). La posición del artista, en cambio, parece tener una continuidad sin fisuras en su trayectoria. Me parece que la convicción de Niemeyer de la arquitectura como arte, su propio arte, no tiene que ver con la destrucción del sistema-arte o con el ataque a la arquitectura como disciplina<sup>3</sup>. Las respuestas de Niemeyer a los debates –sean estrictamente disciplinares o políticos– se dan en el plano de la artisticidad. Así, la crítica a la Bauhaus es menos contra la disciplina

que contra la consigna, o la institucionalización de la vanguardia en regla, sea política o artística. Aunque no falten historiadores convencidos de lo contrario, no se trata de la posición del rebelde, sino de la posición del artista que defiende la libertad desde la artisticidad •

## NOTAS

- 1 - Oscar Niemeyer fue miembro de la junta consultora dirigida por Wallace K. Harrison, desarrollando el esquema 32, inicialmente elegido por el grupo. El proyecto construido corresponde al esquema 23-32, que incorpora la solución de Le Corbusier (Papadaki, 1950, p.p. 174-181).
- 2 - ZUP - Zoneamento Urbanístico Prioritario.
- 3 - La tesis de Comas sobre la relación entre la arquitectura moderna brasileña y la cultura Beaux-Arts ofrece hartos argumentos en esa dirección (Comas, 2002).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bill, M. (1953). Max Bill, o intelectual iconoclasta. Entrevista de Flávio d'Aquino em Manchete. *Habitat*, 12, 34-35.
- Bullrich, F. (1969). *New Directions in Latin American Architecture*. New York, United States: George Braziller.
- Bürger, P. (2008). *Teoria da vanguarda*. (J. P. Antunes, Trad.). São Paulo, Brasil: Cosac Naify (Trabajo original publicado en 1974).
- Cantacuzino, S. (1972). Criticism. *The Architectural Review*, 901, 143-144.
- Comas, C. E. (2002). *Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945* (Tesis doctoral). Universidad de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, Francia.
- Comas, C. E. (2012). Um arquiteto e quatro fases. AU, 226. Recuperado de <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/artigo276015-2.aspx>
- Comas, C. E. (2017). Brasília. Lucio Costa. En D. Leatherbarrow y A. Eisenschmidt. (Eds.) *The Companions to the History of Architecture*. New Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Dushkes, L. (Ed.). (2012). *The Architect says: Quotes, Quips, and Words of Wisdom*. New York, United States: Princeton Architectural Press.
- Eskinazi, M. (2011). *Interbau Berlim 1957. Hansaviertel: A cidade do amanhã*. Rio de Janeiro, Brasil: Ponteio.
- Gorelik, A. (2007). Brasília: Museu da modernidade. (G. Andrade, Trad.) En A. Xavier y J. Katinsky. (Eds.), *Brasília. Antologia Crítica* (pp. 411-419). São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Gregotti, V. (1965). *The form of the territory*. OASE, 80, 6-22.
- Grossman, V. (2016). Niemeyer's Headquarters for the French Communist Party, 1965-1980. En R. R. Félix; S. D. Juall. (Eds.), *Cultural exchanges between Brazil and France*. (pp. 158-176). West Lafayette, United States: Purdue University Press.
- Guiat, C. (2003). *The French and Italian Communist Parties. Comrades and Culture*. London, England: Frank Cass.
- Headquartes for the French Communist Party. (1972). *The Architectural Review*, 901, 134-143.
- Heredia, E. (2002). ¿Existe el cono sur? En M. Rapoport y A. L. Cervo. (Eds.) *El Cono Sur. Una historia común* (pp. 5-17). México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Niemeyer, O. (1957). Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo*, 7, 4-10.
- Niemeyer, O. (c. 1965). Partido Comunista Francés - Sede. Colección Oscar Niemeyer. Fundación Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado de <http://www.niemeyer.org.br>.
- Niemeyer, O. (1968). *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Niemeyer, O. (2011). *As curvas do tempo. Memórias*. Rio de Janeiro, Brasil: Revan (trabajo original publicado en 1998).
- Panerai, P. (2007). À glória do partido. *Arqtexto*, 10/11, 138-143.
- Papadaki, S. (1950). *The Work of Oscar Niemeyer*. New York, United States: Reinhold Publishing Corporation.

- Report on Brazil. (1954). *The Architectural Review*, 694, 234-250.
- Ribeiro, D. (1951). Sobre a arquitetura brasileira. *Horizonte*, 5, 145.
- Siege du Parti Communiste Français Paris. (1974). *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 191, 100-101.
- Zevi, B. (2012). Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. (E. V. de Moraes, Trad.). En A. Xavier y J. Katinsky. (Eds.) *Brasília. Antología Crítica* (pp. 66-72). São Paulo, Brasil: Cosac Naify (Trabajo original publicado en 1960).

#### **Agradecimientos:**

Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Brasil.



**Cláudia Costa Cabral.** Arquitecta (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Doctora en Arquitectura (Universitat Politècnica de Catalunya). Profesora Titular de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul. Es investigadora del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil) y Coordinadora del Grupo de Investigación Estudios de Arquitectura Moderna Latinoamericana (PROPAR-UFRGS/CNPq). Es autora de artículos y capítulos de libros publicados en Brasil y en el extranjero (Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Holanda). Fue Coordinadora de DOCOMOMO Brasil en el bienio 2012-2013.

ORCID: 0000-0003-0079-1861  
 claudiacostacabral@gmail.com

# Normas para la publicación en A&P Continuidad

## » Definición de la revista

A&P Continuidad realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

## » Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo* y que *todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan. Tanto el Documento Modelo como la Guía Básica se encuentran disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

## » Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (2010):

· **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publi-

cadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

· **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

· **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

## » Título y autores

El título debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés.*

Los autores (máximo 2) deben proporcionar apellidos y nombres completos o según modelo de citación adoptado por el autor para la normalización de los nombres del investigador (ORCID).

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre el investigador/docente y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida.

Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email para confirmar que es usted el que cargó los datos y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacer en español.

Cada autor debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente; en el caso de no estar afiliado a ninguna institución debe indicar "Independiente" y el país.

El/los autores deberán redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores

deberán enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

### » Conflicto de intereses

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

### » Normas éticas

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el Committee on Publication Ethics (COPE) (*Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers*). En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y los autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

### » Resumen y palabras clave

El resumen, *escrito en español e inglés*, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. *Debe contener entre 150 y 200 palabras*. Debe incluir *entre 3 y 5 palabras clave* (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesoro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thessp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

### » Requisitos de presentación

· **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

· **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una resolución de 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto –como referencia de ubicación– y también por separado, en formato jpg o tiff*. Si el diseño del texto lo requiriera el secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

Figura 1. Proceso de.... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadriculado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

El autor es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

· **Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.

· **Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quieren enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.

· **Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

· **Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego solo con el apellido.

· **Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis.

· **Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año, p. nº de página). En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido.

### » Cita en el texto

· **Un autor:** (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)

(Gutiérrez, 2008)

(Purcell, 1997, pp. 111-112)

Benjamin (1934) afirmó....

· **Dos autores:**

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

**Tres a cinco autores:** Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

**Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera citación se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y luego OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y luego OMS (2014).

**Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

**Traducciones y reediciones:** Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edición que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traducción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

## » Notas

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso y solo deben emplearse en los casos en que sean estrictamente necesarias para la intelección del texto. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

## » Referencias bibliográficas

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores.

**Si es un autor:** Apellidos, Iniciales del nombre del autor. (Año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.

Mankiw, N. G. (2014). *Macroeconomía*. Barcelona, España: Antoni Bosch.  
Autor, A. A. (1997). *Título del libro en cursiva*. Recuperado de <http://www.xxxxxxx>  
Autor, A. A. (2006). *Título del libro en cursiva*. doi:xxxxx

**Si son dos autores:**

Ej.

Gentile P. y Dannone M. A. (2003). *La entropía*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

**Si es una traducción:** Apellido, iniciales del nombre (año). *Titulo*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).

Ej.

Laplace, P. S. (1951). *Ensayo de estética*. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

**Obra sin fecha:**

Ej.

Martínez Baca, F. (s. f.). *Los tatuajes*. Puebla, México: Tipografía de la Oficina del Timbre.

**Varias obras de un mismo autor con un mismo año:**

Ej.

López, C. (1995a). *La política portuaria argentina del siglo XIX*. Córdoba, Argentina: Alcan.  
López, C. (1995b). *Los anarquistas*. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

**Si es libro con editor o compilador:** Editor, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Barcelona, España: Kairós.

**Libro en versión electrónica:** Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

Ej.

De Jesús Domínguez, J. (1887). *La autonomía administrativa en Puerto Rico*. Recuperado de <http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html>

**Capítulo de libro:**

-Publicado en papel, con editor:

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.

Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), *Estudios sobre derecho y ciudadanía en Argentina* (pp. 61-130). Córdoba, Argentina: EDIUNC.

-Sin editor:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homo typographicus* (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

-Digital con DOI:

Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of information processing in response to persuasive communications. En M. P. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 3, pp. 61-130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

-**Tesis y tesinas:** Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesina de licenciatura, tesis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de <http://www.xxxxxxx>

Ej.

Santos, S. (2000). *Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de <http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf>

-**Artículo impreso:** Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*(número si corresponde), páginas.

Ej.

Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. *Lingüística aplicada*, 22(2), 101-113.

Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estudio de un caso. *Perífrasis*, 8(1), 73-82.

-**Artículo online:** Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen* (número si corresponde), páginas. Recuperado de <http://www.xxxxxxx>

Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. *Medicina*, 54, 337-343. Recuperado de [http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH\\_Mar2004\\_Trendstatement.pdf](http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH_Mar2004_Trendstatement.pdf)

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. *E-Journal of Applied Psychology*, 2(2), 38-48. Recuperado de <http://ojs.lib.swin.edu.au/index.php/ejap>

-**Artículo en prensa:**

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and

perception. *Philosophy and Phenomenological Research*. Recuperado de <http://cogprints.org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf>

#### -**Periódico**

-Con autor: Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Ej.

Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. *La razón*, p. 23.

Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. *La capital*, pp. 23-28.

-Sin autor: Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.

Ej.

Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). *La razón*, p. 23.

-Online: Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*.

Recuperado de

Ej.

Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-Sin autor

Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

#### -**Simposio o conferencia en congreso:**

Autor, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido del presidente del congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio o conferencia llevado/a a cabo en el congreso Nombre de la organización, Lugar.

Ej.

Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la conciencia. En H. Castillo (Presidencia), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

#### -**Materiales de archivo**

Autor, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio. Este formato general puede ser modificado, si la colección lo requiere, con más o menos información específica.

- Carta de un repositorio

Ej.

Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.

- Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc.

Ej.

T. K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)

(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)

Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias

- Leyes, decretos, resoluciones etc.

Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.

Ej.

Ley 163 (1959, diciembre 30). *Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales.* Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.

## » Agradecimiento

Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo finanziador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (American Psychological Association) 6º edición.

## » Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación

Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones.

Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita.

Los autores deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

## » Cada autor declara

1 - Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;

2 - Certifica/n que es/son autor/es original/es del artículo y hace/n constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;

3 - Ser propietario/s integral/es de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable/s de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;

4 - Deja/n constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete/n a no postularlo en el futuro mientras se realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;

5 - En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea depositado en el Repositorio Hipermédial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización.

## » Detección de plagio y publicación redundante

*A&P Continuidad* somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor. Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.

## » Envío

Si el autor ya es un usuario registrado de *Open Journal System (OJS)* debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para el autor. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:

- 1 - El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.
- 2 - Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.
- 3 - El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.
- 4 - Se proporciona un perfil biográfico de cada autor, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.
- 5 - Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.
- 6 - Los autores conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.

7 - Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por los autores.

8. Los autores remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.







Facultad de Arquitectura,  
Planeamiento y Diseño.



Universidad  
Nacional de Rosario