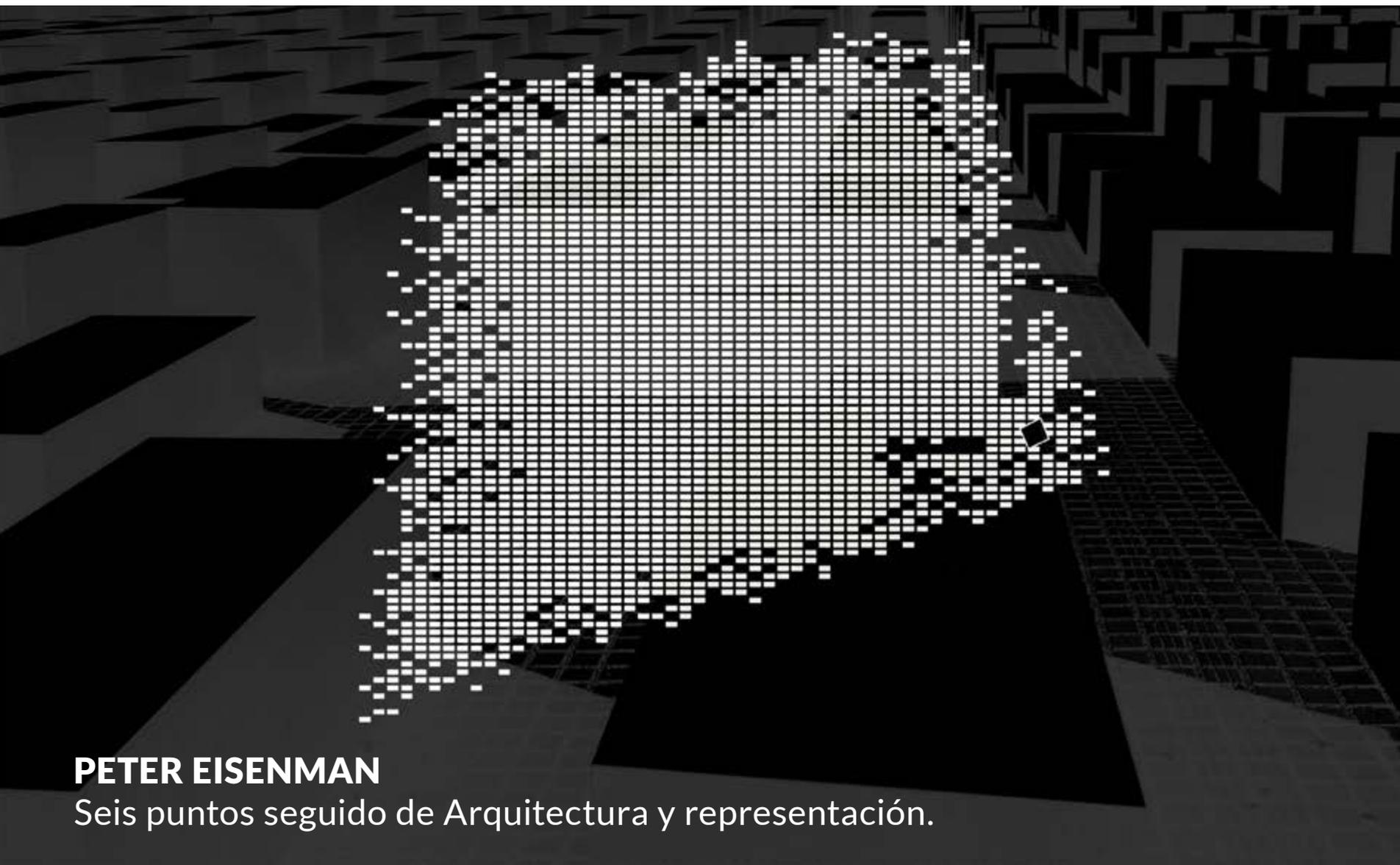


A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA: REPRESENTACIONES



PETER EISENMAN

Seis puntos seguido de Arquitectura y representación.

N.04/3 AGOSTO 2016

[F.BOIX / S. PISTONE] [A.BELTRAMONE / S.PISTONE] [G. CABALLERO / M. CABEZUDO Y S. PISTONE] [D.ARRAIGADA Y J.M.ROIS / S.PISTONE] [S.BARBA / P.LOMONACO] [W. SALCEDO] [F. C. GIUSTA] [A.REYS] [S. BERTOZZI] [A.BUZAGLO] [A. GONZALEZ CID] [A. MONTELPARE] [M.DÁVOLA Y L.LLEONART] [C.RAMIREZ] [V.FRANCO] [F. MONTI]

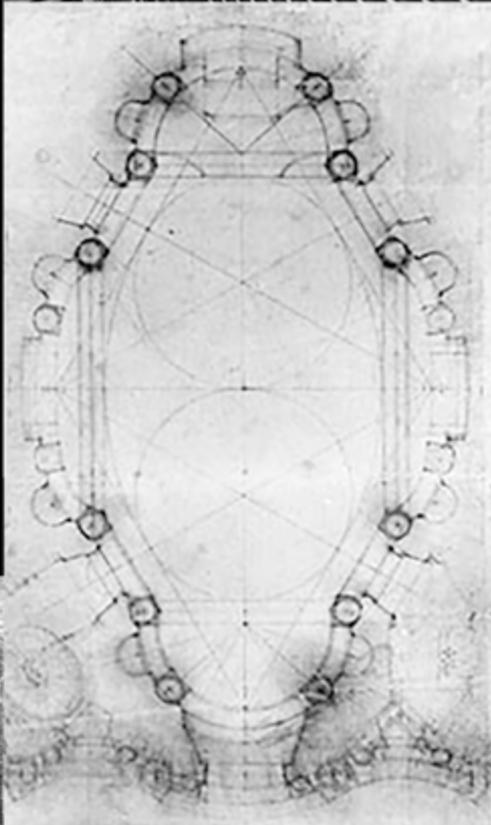
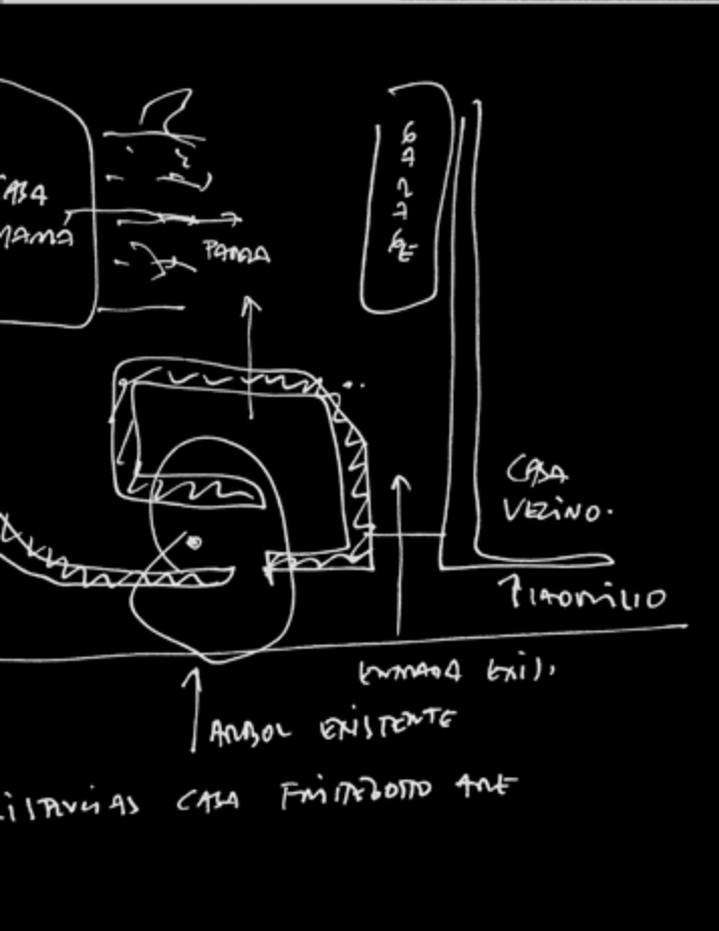
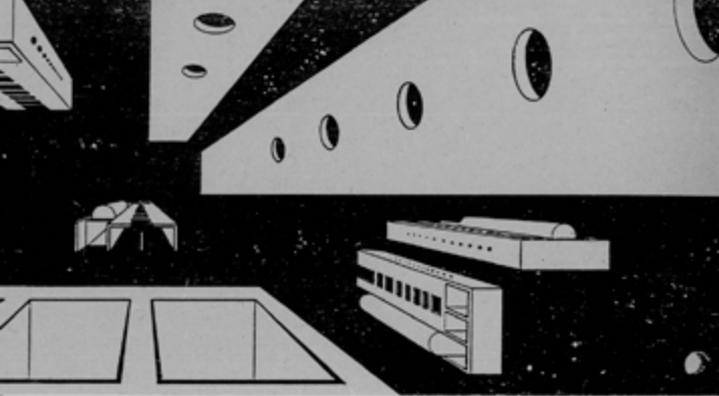
A&P Continuidad

Publicación semestral de arquitectura

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad@gmail.com
proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar



revista

A&P

continuidad



Imagen de tapa:
Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlín 2005.
Planta y corte. Dibujo: Pendino Lara. Foto: Matías Imbern

Director A&P Continuidad

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor A&P Continuidad N4

Arq. Santiago Pistone

Corrección editorial

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruno

Arq. María Claudina Blanc

Diseño editorial

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruno

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. Ma. Claudina Blanc

Comité Científico

Julio Arroyo (ARQUISUR-UNL)

Renato Capozzi (Federico II Nápoles)

Fernando Diez (SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD)

Hector Floriani (CONICET-FAPyD)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD)

Jorge Nudelman (UDELAR)

Alberto Peñin (Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Sergio Ruggeri (UNA- Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (Federico II Nápoles)

El Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) reconoció a A&P Continuidad como revista científica a propuesta de la Sociedad Científica del Proyecto.

El objetivo principal de A&P Continuidad es dar voz a todos los docentes de FAPyD. Por esta razón, el contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí 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 proporcionados por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores ceden sus derechos 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 las imágenes del edificio de nuestra facultad.

Agradecemos al Centro de Documentación Visual por el apoyo recibido en este número de la revista.

ISSN 2362-6097



Próximo número:

PAISAJES: TERRITORIO, CIUDAD, ARQUITECTURA
DICIEMBRE 2016, Año III - N°5 / on paper / online

AUTORIDADES

Decano
Adolfo del Río

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Natalia Jacinto

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración
Diego Furrer

INDICE

Presentación

06

Arquitectura: Representaciones

Gustavo A. Carabajal

Editorial

08

Homonimia de la representación

Santiago Pistone

Reflexiones de maestros

16

Seis puntos seguidos de Arquitectura y representación

Peter Eisenman

Conversaciones

26

Sobre Axonometría

Fernando Boix por

Santiago Pistone

36

Sobre el dibujo de viajes

Alejandro Beltramone por

Santiago Pistone

50

Ver de lejos para ver con claridad

Gerardo Caballero por

Martín Cabezudo y Santiago Pistone

64

Sobre el diagrama

Diego Arraigada y

Juan Manuel Rois por

Santiago Pistone

78

Introducción al relevamiento digital

Salvatore Barba por

Paula Lomonaco

Dossier temático

92

La representación gráfica como construcción

Walter Salcedo

100

Íconos del proyecto / *Icone del progetto*

Fabián Carlos Giusta

122

El papel de la arquitectura en la conformación y representación del espacio fílmico

Alejandro Reys

138

De Babel a Dubai

Sergio Bertozzi

152

De lo representativo a lo presentativo

Alejandra Buzaglo

164

Gráfica transcalar: Mapeo/intervención del territorio

Agustina Gonzalez Cid

172

Relaciones entre el proceso proyectual y el lenguaje gráfico

Adriana Montelpare

180

Apuntes sobre el dibujo de proyecto de Arquitectura

Martina Dávola y Luis Lleonart

184

Poché, la representación gráfica del espacio

Cintia Ramirez

202

Representaciones urbanas contemporáneas

Victor Franco

210

Palabras de proyecto

Fernando Monti

Seis puntos seguido de Arquitectura y representación

PETER EISENMAN

Seis puntos¹

Colin Rowe sostenía usualmente que la Arquitectura se consideraba a sí misma en un estado de crisis perpetua. Tal vez hoy el problema es diferente, puede que en absoluto se trate de una crisis, sino más bien de un problema que no vemos, o tal vez vemos y sentimos todos demasiado: los medios de comunicación de masa. Para empezar a entender esta situación, propongo aquí seis puntos:

El *punto 1* se refiere a la posibilidad que tiene la Arquitectura de existir en un contexto cultural dominado por los medios de comunicación de masa. Estos últimos han invadido todos los aspectos de nuestras vidas. Es difícil caminar por la calle o estar en un ascensor lleno de gente sin ver, escuchar, a personas que hablan por teléfono en voz muy alta, como si no tuvieran a nadie alrededor. La gente sale de su hogar u oficina y a los pocos segundos ya está controlando su Blackberry. Con el iPhone envían y reciben mensajes de texto, correo electrónico, noticias, llamadas telefónicas e incluso la música; es como si estuvieran constantemente conectados a un ordenador. Cada vez menos

personas logran permanecer en el mundo real, físico, sin el soporte de aquel virtual. Llegamos a tal punto que hemos perdido la capacidad de concentrarnos durante mucho tiempo en un sujeto. En parte, esto se debe a que los medios de comunicación estructuran el tiempo en distintos segmentos: la capacidad de mantener la concentración está condicionada por el tiempo que se puede ver algo antes de ser interrumpidos por la publicidad. En los periódicos, los artículos tienden a ser más y más cortos; su versión condensada está disponible en Internet; las ventas de libros han ido disminuyendo de manera constante. Esto conduce hoy a un deterioro de lo que entendemos por *comunicación*, con la correspondiente pérdida de la capacidad de leer o escribir frases correctas. En tanto la información irrelevante se multiplica, se reduce la comunicación. Ahora bien, si la Arquitectura es una forma de comunicación, sin duda es un medio de comunicación débil. Para combatir la hegemonía de otros medios, la Arquitectura ha tenido que recurrir a las imágenes cada vez más espectaculares. Las formas generadas a través de procesos digitales se convierten en iconos contruidos, sin significado. Es suficiente ojear cualquier revista que

debería ocuparse de Arquitectura, para darse cuenta de que, sin embargo, ésta se ocupa de la mediatización de la misma.

Punto 2. Corolario de la predominante cultura de los medios de comunicación es que poco a poco el espectador se ha vuelto cada vez más pasivo. En este estado de pasividad las personas quieren más imágenes, más información visual y oral. En este estado, buscan cosas más fáciles de *consumir*. Cuanto más el público se vuelve pasivo, más los medios de comunicación brindan la ilusoria oportunidad de tomar decisiones: “Voten por esto, voten por la noticia que desea escuchar, voten por la canción preferida, voten por el mensaje publicitario que quieren ver”. La posibilidad de votar hace factible una aparente participación activa. Esta farsa insidiosa no es nada más que otra forma de *seducción*, porque el acto de votar es, de hecho, irrelevante; es solo el producto de una cultura híper-mediada; es parte del intento de hacer creer a las personas que están participando, cuando, de hecho, se está ampliando su pasividad. Los estudiantes también han llegado a ser más pasivos que en el pasado. No es una acusación, sino un hecho. Empujarlos a actuar, a favor o contra

cualquier cosa hoy en día es casi imposible. Más bien, están acostumbrados a pretender. Las generaciones que se acuerdan de 1968 dan cuenta de cómo aquel tipo de protestas de los estudiantes hoy son imposibles. Durante los últimos siete años, los Estados Unidos han tenido uno de los gobiernos más problemáticos, probablemente el más problemático desde la presidencia de Millard Fillmore, que se remonta a mediados del siglo XIX. Nuestra reputación en Europa, el dólar, la economía y el espíritu de nuestra gente resultaron debilitados. En tal estado de apatía, las personas sienten que no pueden hacer mucho para provocar el cambio. A pesar de que la guerra en Irak está afectando nuestros recursos económicos, existe aún la posibilidad de que el partido político responsable de las condiciones actuales sea reelegido a la guía de Estados Unidos. ¿Esto tendrá consecuencias en la Arquitectura?

Punto 3. El problema de la pasividad también se aplica a la Arquitectura, que hoy día confía parte de su desarrollo a una de las manifestaciones más peligrosas de esta actitud: el ordenador. En otro tiempo los arquitectos dibujaban volúmenes, luces

y sombras, para elegir un punto de vista. Aprender la técnica del dibujo, introducía a la comprensión no sólo de lo que constituía el estilo de Palladio o el de Le Corbusier, sino también al por qué sus obras son diferentes. La sección de un muro de Palladio era sentida por la mano de una manera diferente a aquella de Le Corbusier. Era importante comprender estas diferencias, ya que estas son vehículos de ideas. Entonces se aprendía a hacer una planta. Ahora, sin embargo, con el ordenador, no es necesario dibujar. Al mover el ratón de un punto a otro, se pueden cambiar colores, materiales y luz. Photoshop es una herramienta fantástica para las personas que no tienen que pensar. El problema es el siguiente: “Entonces -me preguntan mis estudiantes- ¿para qué dibujar Palladio? ¿Me ayudará a conseguir un trabajo?”. Esto quiere decir: “Si no me ayudará a conseguir trabajo, no me interesa”. En este sentido, la arquitectura no tiene ninguna relevancia. En una sociedad liberal-capitalista, lo que importa es encontrar un trabajo, y muchos estudiantes van a la universidad precisamente por esta razón. La educación no ayuda a encontrar un empleo: en efecto, basta el hecho de saber cómo hacer buen uso de Photoshop para convertirse en atractivo para una oficina y así encontrar trabajo. Si les pido a los estudiantes producir un partido -un diagrama o una planta que sintetice la idea de un proyecto- no lo saben hacer. Están tan acostumbrados a conectar los puntos en un ordenador que no pueden llevar a una planta o un diagrama la idea de un edificio. Esto sin duda afectará a su futuro y el futuro de la profesión de arquitecto.

Punto 4. Los ordenadores pueden producir las imágenes más sorprendentes que se convierten en representaciones icónicas para revistas y concursos. Hoy para ganar una competición hay que crear formas e íconos en la computadora. Pero se trata de íconos pobres de significado o de vínculos con los objetos del mundo real. Según el filósofo pragmático estadounidense C.S. Peirce, existen tres categorías de signos: íconos, símbolos e índices. El ícono en el pasado tenía una semejanza visual con su sujeto. Robert Venturi, que en su trabajo clasificó los edificios como “pato” o “cobertizo decorado” (*duck* o *decorated shed*), pone de relieve la diferencia en términos de arquitectura entre ícono y símbolo. Un “pato” (*duck*) es un edificio que se ve igual que su sujeto: un quiosco para la venta de *hot dog* con forma de perro caliente gigante, o -en las palabras utilizadas por Venturi- un lugar donde venden patos tiene, de hecho, la forma de un pato. Esta semejanza visual crea lo que Peirce denomina un ícono, comprensible a primera vista. El otro

término utilizado por Venturi, “cobertizo decorado”, se refiere a una fachada pública para un edificio genérico similar a una caja. El “cobertizo decorado” (*decorated shed*) en el lenguaje de Peirce se parece más a un símbolo cuyo significado ha sido concordado pasando a ser convencional. Una fachada clásica simboliza un edificio público, sea éste un banco, una biblioteca o una escuela. Hoy en día las formas de los edificios se convierten en íconos a pesar de no tener ninguna referencia externa. Es posible que no se parezcan a nada en especial o, tal vez, solo a los procesos que le dieron forma. En este caso, no se relacionan con ninguno de los términos de referencia externos, sino más bien a uno interno. Estos son íconos poco significativos, de referencias culturales limitadas.

No hay razón para que preguntemos a nuestros arquitectos más famosos: ¿Por qué tiene este aspecto? No hay respuesta a este interrogativo en cuanto ¿por qué?, la pregunta es equivocada. ¿Cuál es la razón? Debido a que esa forma puede ser producida en una computadora. Se podría preguntar a estos arquitectos: ¿Por qué ésta es mejor de aquéllas? ¿Cuál, entre los edificios de papel plegado, es el mejor; cuál sobresale en particular y por qué? No hay ningún sistema de valores para expresar un juicio, ya que no hay relación alguna entre la imagen producida, el ícono y cualquier otra cosa.

Íconos similares se realizan a través de procesos algorítmicos que no tienen nada que ver con el pensamiento arquitectónico o las constantes de la arquitectura. Un colega, Mario Carpo, crítico e historiador de arquitectura, escribió un artículo titulado *The Alphabet and the Algorithm* (véase artículo en *Arquitectura Viva* 124) en el que, para entender los algoritmos, sugirió pasar del pensamiento de notación al algorítmico. Si una persona está utilizando algoritmos informáticos de la misma manera en la que se utiliza un sistema de notación en tres dimensiones, no puede entender la lógica de las nuevas tecnologías.

Punto 5. Edward W. Said, en su libro *On Late Style* (El estilo tardío), describe el *momento tardío* como una fase histórica en la que no hay paradigmas nuevos, donde no existen siquiera las condiciones ideológicas, culturales y políticas aptas a determinar cambios significativos. El *momento tardío* puede entenderse, precisamente, como una fase histórica, como una búsqueda interna que tiene el potencial de un nuevo futuro paradigma. Por ejemplo, a finales del siglo XIX hubo eventos tales como para inducir un cambio en la Arquitectura. Entre ellos se encuentran sin duda los introducidos por Freud en la Psicología, por Einstein en la Física, por Heisenberg en Matemática y por los hermanos Wright en el vuelo.

Transformaciones similares han dado lugar a una reacción contraria a los estilos victoriano y empírico reinantes a la época y han favorecido el surgimiento de un nuevo paradigma, el de la modernidad. En cada ciclo histórico hay una fase inicial -que en el caso del modernismo fue desde 1914 al 1939- y un vértice, que en este caso se produjo entre 1954 y 1968 cuando fue aniquilado por el capitalismo liberal de la posguerra y un período de oposición -o manierismo- que siguió a la crisis del 1968. En el '68 hubo una revolución interna e implosiva, de contestación contra las instituciones que representaban el pasado cultural. Este momento fue seguido por el ecléctico regreso del postmodernismo a un lenguaje que parecía tener sentido. La exposición de arquitectura deconstructivista, que tuvo lugar en 1988 en el *Museum of Modern Art*, puso fin a este estilo estereotipado y *kitsch*. Hoy en día también nos encontramos en un período de estilo tardío, período en el que no hay un nuevo paradigma.

El uso de los ordenadores puede producir un cambio de la forma notacional a la digital, pero esto en sí mismo no constituye todavía un nuevo paradigma. La pregunta sigue siendo: ¿qué sucede cuando se llega al final de un ciclo histórico? ¿Qué ocurre después de una vanguardia, un periodo de madurez y una fase manierista cuando todavía no hay un nuevo paradigma? El estilo tardío describe un momento en la evolución de la cultura que precede el pasaje a un nuevo paradigma, un momento que no es fatal o sin esperanza, un momento que implica de por sí una posibilidad de innovación y transformación. La *Missa Solemnis* en re mayor -Op. 123- de Ludwig van Beethoven escrita al final de la carrera del compositor, representó su respuesta a la aparente imposibilidad de realizar una innovación. Beethoven escribió una obra difícil, incluso anárquica y no fácil de comprender, precisamente porque no se correspondía con su estilo característico, aquel por el que se le conocía. Las obras de la fase final de la vida de Beethoven son un ejemplo de la complejidad, la ambivalencia y de la indeterminación que caracterizan un estilo tardío. Estas pocas palabras sugieren que no es éste el momento de lo nuevo. Mientras que todo el mundo quiere ser vanguardia, investigar el pasado, mirar dentro de lo antiguo, ceñirse al ámbito específico de la propia disciplina dentro de su historia, puede ser una manera de ocuparse del hoy.

Punto 6. El último punto se refiere a la Arquitectura y su autonomía. Desde el Renacimiento, cuando Brunelleschi, Alberti y Bramante establecieron lo que se podría entender por *constantes*

de la arquitectura -las relaciones sujeto/objeto y las relaciones parte/todo- tales constantes se han mantenido activas. La máxima de Alberti para quien “una casa es una pequeña ciudad y una ciudad una casa grande”, hoy en día sigue siendo válida. En otras palabras, la relación entre la parte y el todo o entre la figura y el fondo, se extiende desde la casa hasta el punto en el que surge, de allí a la calle a la que pertenece, desde la calle al barrio y desde el barrio a la ciudad. Estos términos de razonamiento forman la base de una síntesis dialéctica, que es un aspecto del proyecto metafísico. Por lo tanto, uno de los temas a tratar es el problema de la relación entre la parte y el todo, que es parte de la dialéctica hegeliana de tesis y antítesis, que forman un nuevo conjunto unificado en la síntesis. La Arquitectura ha tratado tradicionalmente estas categorías dialécticas, ya sea de la relación exterior/interior o de la figura/fondo.

Hoy en día es necesario preguntarle a la Arquitectura si se puede romper visualmente este conjunto sintético unitario y encontrar en nuestra disciplina la posibilidad de poner en discusión desde dentro dicha síntesis. El post-estructuralismo consideraría tal intento la *destitución* de la metafísica de la presencia. Si persistiremos en el pensamiento de que el presente sea necesariamente cierto, o que lo que vemos es cierto, entonces vamos a seguir adhiriendo al mito que ve a la Arquitectura como el *lugar* de la metafísica de la presencia. Con este conocimiento, puede llegar a ser posible alejarse de la hegemonía de lo visual. Siempre se dice que el formalismo coincide con el proyecto de autonomía de la Arquitectura. Para mí, es precisamente esta autonomía la que da forma al modo en el que la Arquitectura interactúa con la sociedad. Hacer arquitectura, ser arquitectos, es un acto social: no porque hace que la gente se sienta mejor o construye viviendas para los pobres, centros comerciales para los ricos y garaje para su Mercedes. Me refiero a la capacidad de comprender las condiciones de autonomía que son arquitectónicas, que permitan una interacción con la sociedad, es decir, que operan en contra de la hegemonía actual de nuestra estructura social y política. Esto es lo que la Arquitectura siempre ha sido y siempre será ●

NOTAS

1 - Peter Eisenman, Newark-USA (1932). Artículo publicado en *Casabella* 769-2008. Traducción al Castellano para A&P *Continuidad*: Prof. Arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Guadalupe Braida.



Grupo escultórico del Laocöonte y sus dos hijos luchando con las serpientes, escuela griega de Rodas (siglo I). Museo Pio-Clementino, Museos del Vaticano.

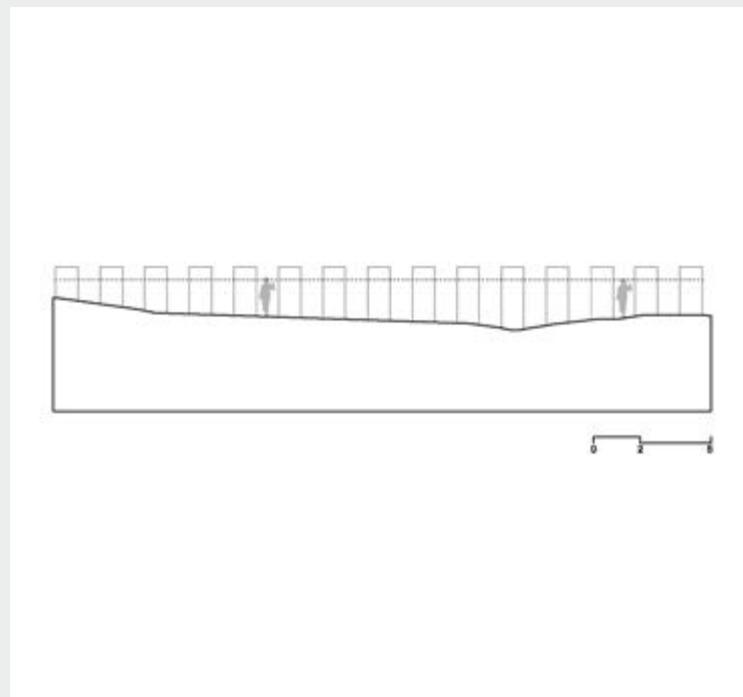
Arquitectura y representación

En primer lugar quiero dar las gracias a la Academia de Brera. Es un gran honor estar aquí. Parte de este honor viene de mi deseo de compartir con ustedes algunos de mis pensamientos personales. Muchos estudiosos han señalado la imposibilidad de un lenguaje estable después del Holocausto y que un lenguaje poético como el alemán nunca más habría sido lo mismo. Esto es especialmente cierto para la Arquitectura, cuyo lenguaje siempre ha tenido problemas en la representación de la expresión de sentimientos o emociones profundas. Esto es particularmente cierto en el caso de un memorial y aún más específicamente para un memorial dedicado a los judíos asesinados de Europa. De manera más general, el problema del lenguaje arquitectónico tiene que ver con la representación de cualquier cosa en la Arquitectura, sobre todo si uno se dedica a algo que claramente tiene como objetivo principal una narración emocional. Para entender este problema, es necesario hacer referencia al debate que se tuvo en el siglo XVIII entre dos filósofos alemanes, Johann Gottfried Lessing y Johann Joachim Winckelmann, en relación a la famosa escultura griega del

siglo II, *el Laocoonte*. La escultura de Laocoonte muestra a tres hombres -un padre y sus dos hijos- en el acto de ser estrangulados por grandes serpientes marinas, retorcidas alrededor de ellos como pitones gigantes.

Winckelmann sostenía que -en la poesía trágica y en el teatro- los griegos eran capaces de expresar la comparación entre la agonía y la muerte, pero como eran un pueblo heroico de naturaleza sublime, no eran capaces de enfrentar el horror de retratar una tragedia tal en una forma física como la escultura. La cara del Laocoonte, aunque en punto de muerte, no se tuerce por los espasmos. Para Winckelmann la estoica tranquilidad del rostro representa una especie de horror trascendental que se abstrae de la agonía real de la figura. En consecuencia, para Winckelmann esta escultura, si hubiera representado la agonía de Laocoonte, no hubiese podido expresar cualquier noble sencillez conforme a lo solicitado por los ideales espirituales griegos. Esto, según él, está más allá del alcance de una forma escultural.

Lessing responde a Winckelmann en un famoso ensayo de 1766, *El Laocoonte*. Lessing acordó que, aunque la escultura de



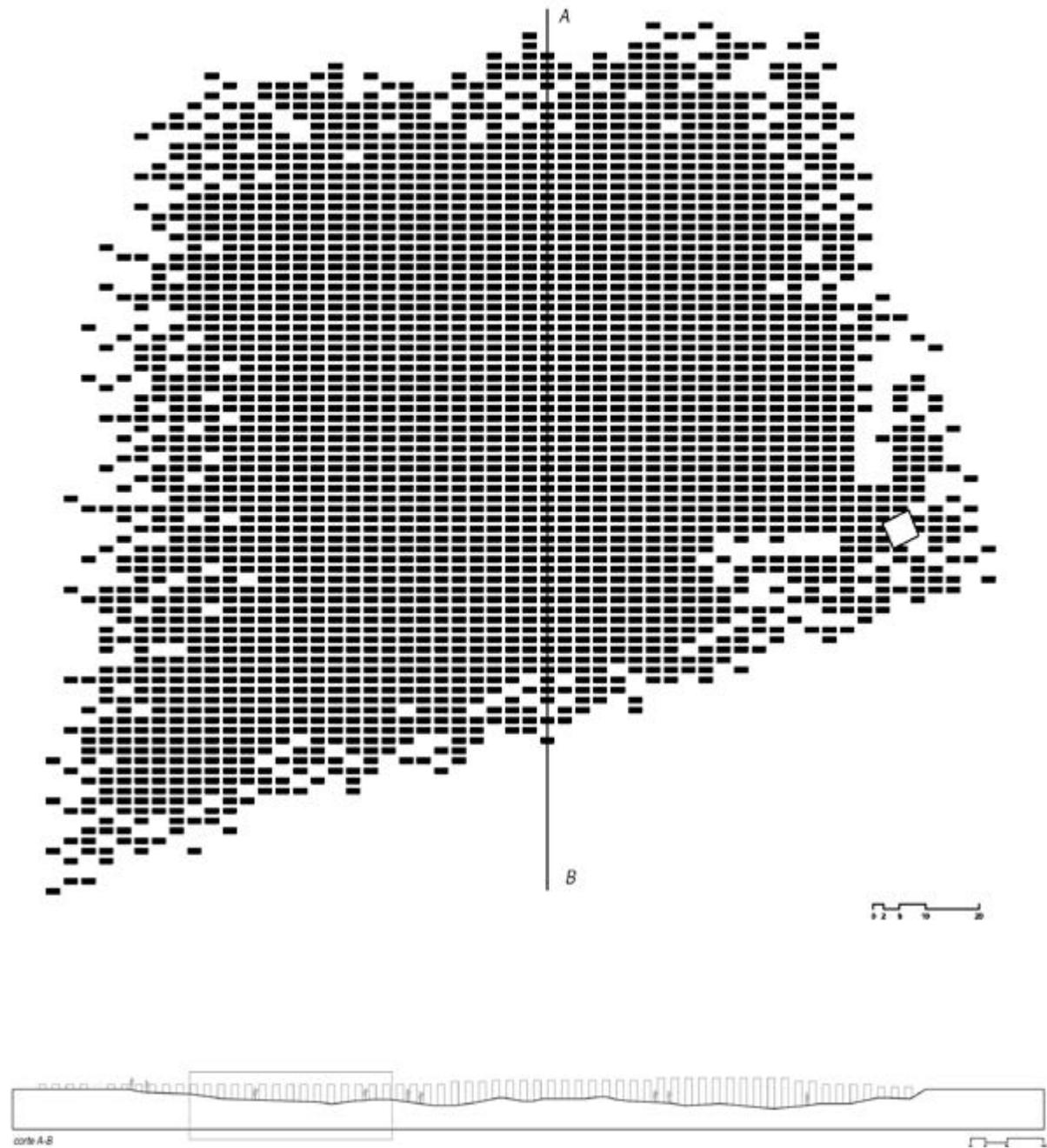
Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), Peter Eisenman, Berlín. 2005. Ubicación y detalle de corte. Dibujo: Pendino, Lara, PFC-FAPyD.

Laocoonte representa a un hombre al extremo, en condiciones de extremo sufrimiento, el dolor se expresa sin ningún signo de pasión ni en el rostro ni en la postura. Lessing informa que Winckelmann atribuye al Laocoonte que sufre, y con él nuestros sentimientos, la capacidad de resistencia digna del gran hombre, típica del hombre griego. Lessing critica la interpretación de Winckelmann alegando que, de acuerdo con las costumbres de los antiguos griegos, el llanto debido al dolor físico era compatible con la nobleza de espíritu. Por lo tanto, el deseo de expresar esta nobleza, no puede haber impedido al artista representar este llanto en la escultura. La cuestión planteada por Lessing es crucial. Él sostiene que lo que se puede representar en la Literatura, la Poesía e incluso en la Música es diferente de lo que se puede representar en una forma dotada de figura -es decir, en un objeto- en la forma y en el espacio de la Pintura, la Escultura y en especial de la Arquitectura. Lessing afirma que la razón por la cual Laocoonte y sus hijos no expresan agonía en su máxima expresión se debe a que la forma física de la boca humana abierta en un llanto violento se convierte en una caricatura, una representación disgustosa que pierde

toda cualidad formal. Por lo tanto, toda expresión de agonía violenta supera las cualidades formales de la Arquitectura. Para Lessing, es la cualidad formal la que da, sea el significado, como la integridad interna a la figura.

Lessing sostuvo que el principio supremo de la diferencia entre la Escultura y la Poesía es que la emoción puede ser expresada en un escrito literario -es decir, en la Literatura o la Poesía- porque el lector no está directamente frente a las emociones en ese contexto. Esta diferencia define lo que puede llamarse la autonomía de la Escultura, una autonomía que es importante en esta discusión sobre la Arquitectura y el Holocausto. Cuando algo está escrito, el lector debe usar su imaginación. Cuando se necesita que el dolor físico o emocional -o la reacción a ese dolor- por ejemplo en un monumento al Holocausto, se expresen en forma física, esto requiere una forma diferente de la imaginación; de aquí el problema para la Arquitectura de tal representación.

Este problema, sin duda atañe a la posibilidad de expresar la emoción, especialmente en el caso concreto de tener que expresarla en la arquitectura de un memorial dedicado al Holocausto.



Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlín. 2005. Planta y corte. Dibujo: Pendino, Lara, PFC-FAPyD.



Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlín. 2005. Foto: gentileza Prof. Arq. Matías Imbern.

No hay duda de que el Holocausto y su cultura de la representación se hayan considerado un problema singular en la historia del pensamiento occidental, al menos hacia el final del último siglo. Un monumento es un caso muy específico de tal representación para la Arquitectura. ¿Puede un monumento ser Arquitectura? Y, en el caso específico del Holocausto, ¿puede ser una representación externa de una política y narración social como un ejemplo de la interna necesidad de la Arquitectura, su esencia disciplinar?

Hoy estoy aquí para argumentar que esta condición es posible. Con el fin de expresar lo que considero necesario para cualquier arquitectura: disminuir la importancia de la representación como se ha definido anteriormente en favor de algo que llamo *presentación en el presente*.

En consecuencia, los aspectos del memorial en Berlín que lo convierten en Arquitectura son dos. Uno de ellos es el reconocimiento del cambio de paradigma que corrió la experiencia de los objetos de su naturaleza crítica, lingüística y textual hacia una afectividad. Por accidente o intencionalmente, nuestro memorial está menos ligado a su posibilidad de representación de un texto

simbólico de lo que resultó más bien ligado a la experiencia *prima facie* del sujeto en el presente.

Esto no tiene que ver con experimentar a primera vista con respecto al espacio en los campos de concentración. Los campos se pueden ver y por lo tanto ser asimilados psicológicamente en la experiencia diaria. Éste no es el caso de nuestro memorial, que permite tener la experiencia de estar solos, forzados, eventualmente perdidos en el espacio, si es posible esta experiencia. Ésta es una experiencia que no puede ser fácilmente asimilable cotidianamente. Está fuera de las experiencias físicas ordinarias como ninguna otra en la vida cotidiana.

Esto es lo que hace que sea Arquitectura: una experiencia física que no se basa en la representación del Holocausto como su mayor narrativa sino más bien busca en el presente de lo que la Arquitectura es y puede ser.

Hace siete años, para la época de la inauguración del memorial, el filósofo italiano Giorgio Agamben, en un artículo publicado en el semanario alemán *Die Zeit*, sostuvo que existen dos tipos de memoria: una es la inmemorial, o lo que no puede o no se ha podido memorizar; la otra es una memoria de archivo, que



Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlín. 2005. Foto: gentileza Prof. Arq. Matías Imbern.

puede ser registrada y mantenida. Agamben sostiene que el memorial en Berlín era ambas a la vez; el campo de los pilares la inmemorable y las cámaras subterráneas la de archivo.

En última instancia, como para la gran pintura siempre se hace referencia más a la misma que a su contenido y la gran literatura se relaciona principalmente con la escritura y sólo secundariamente a la trama, así también para la Arquitectura que aspire a ser disciplinarmente significativa, ésta se referirá siempre a la Arquitectura misma.

Es este aspecto del Memorial del Holocausto en Berlín que permanecerá después que toda memoria haya desaparecido ●

* *Lectio magistralis* celebrada en la Academia de Brera, el 27 de enero de 2012. (Cortesía de Peter Eisenman.) Publicado en: <http://www.arcduccitta.it/2012/07/architettura-e-rappresentazione-peter-eisenman>. Traducción al italiano de Lorenzo Degli Esposti. Traducción al Castellano para A&P Continuidad: prof.arq.Gustavo A.Carabajal en colaboración con Silvia Guadalupe Braida.

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. 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 también en formato 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 propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales e inéditos y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, así como de la transferencia de derechos de publicación, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/ *abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 7.000 caracteres y máxima de

15.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre 200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. 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.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla.

Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. 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: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. 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.

Todas las citas 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. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpresiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *Panorama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

Aboy, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas

exactas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo: VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica la transferencia de derechos de autor a la revista. Los autores conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras y de aprobar o vetar la republicación de su trabajo, así como los derechos derivados de patentes u otros.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones/ap-continuidad/>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



FACULTAD DE ARQUITECTUR

UNIVERSIDAD DE

PLANEAMIENTO Y DESARROLLO

A PLANEAMIENTO Y DISEÑO - U.N.R.

www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones

Esta edición fue impresa en Acquatint.

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Julio 2016

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2016.

FAPyD

FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



UNR Universidad
Nacional de Rosario