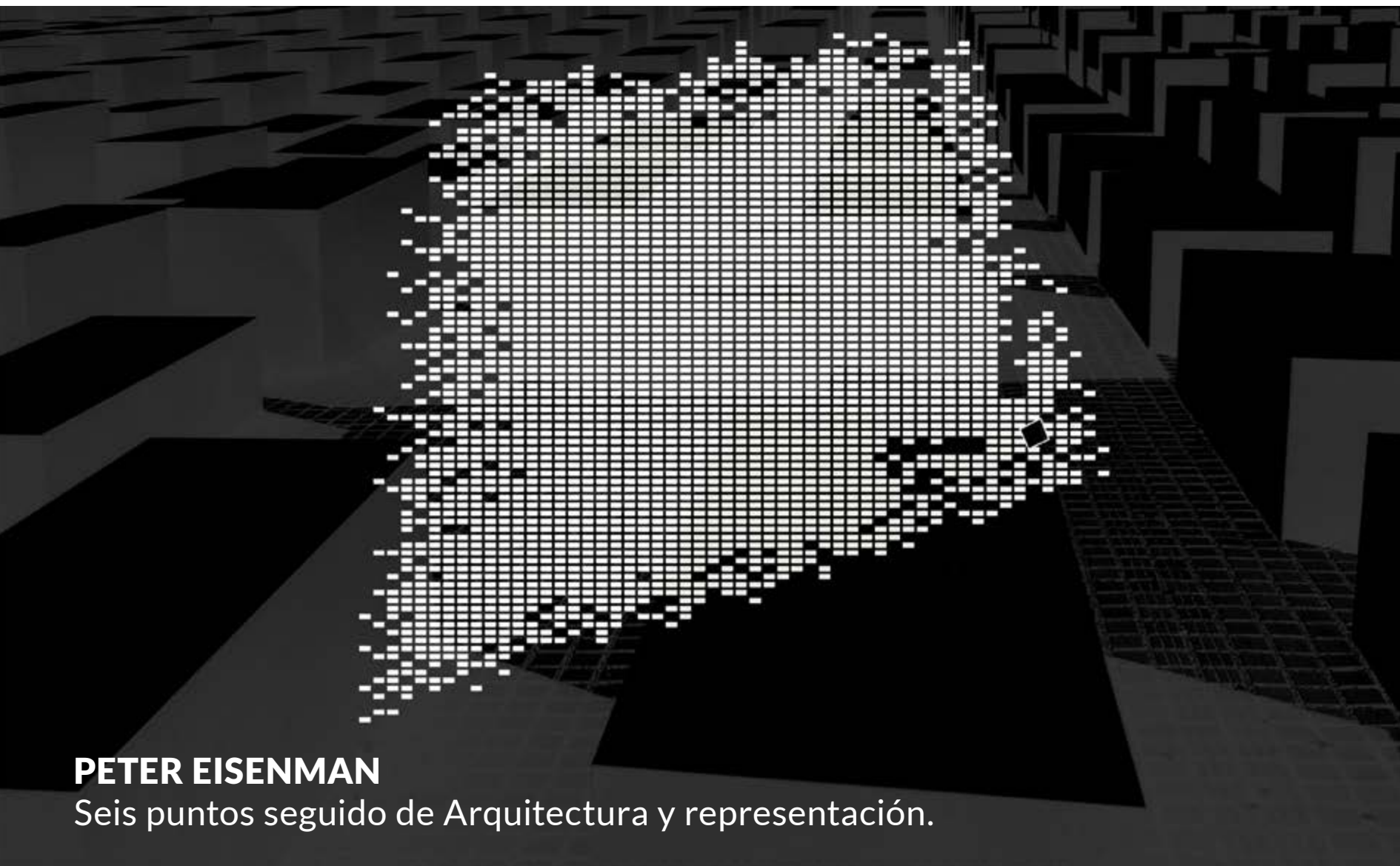


A&P

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]

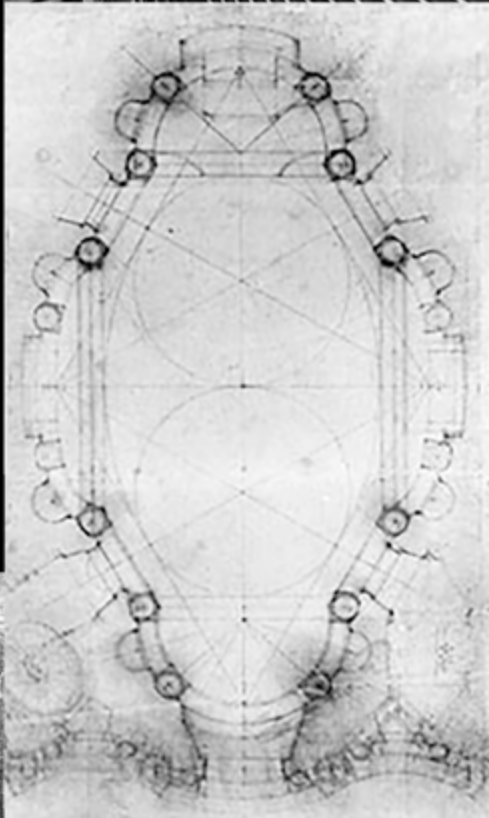
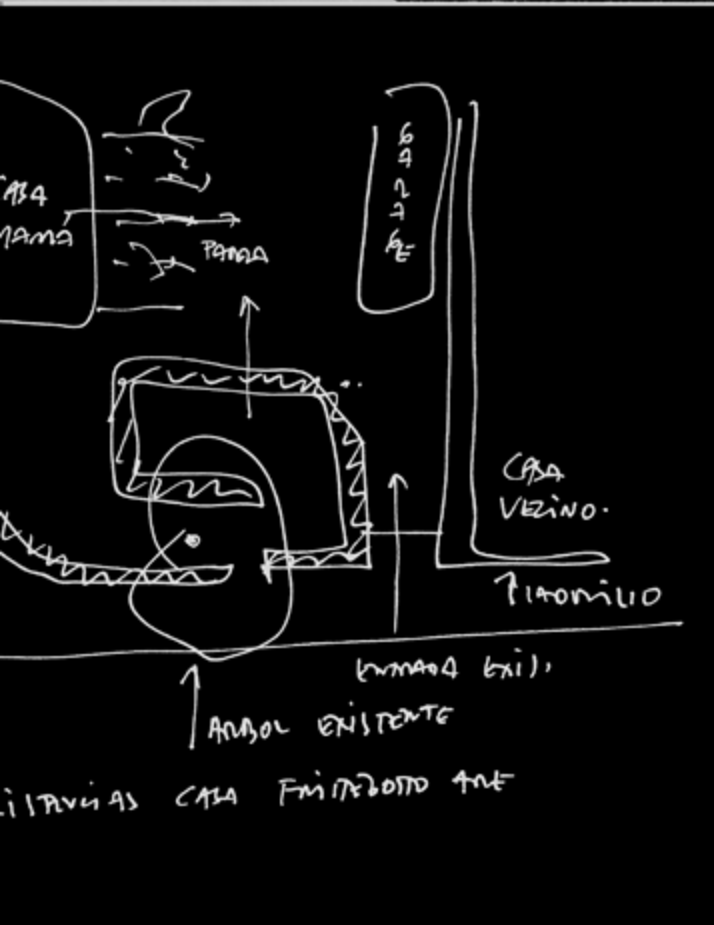
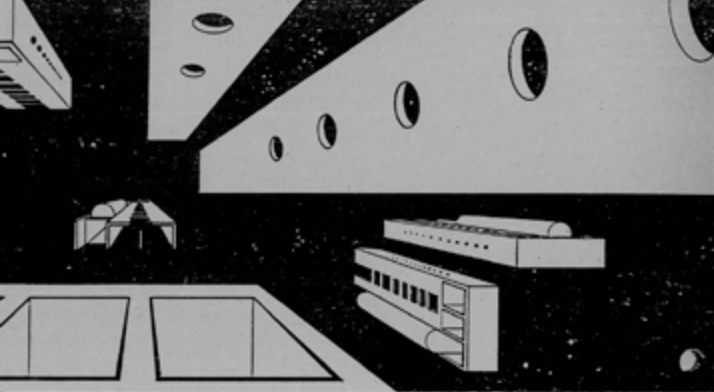
A&P Continuidad

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, Berlin 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 Cutruneo

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 Cutruneo

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.

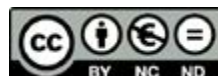
Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionados por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

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 seguido 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

Ver de lejos, para ver con claridad

GERARDO CABALLERO por MARTÍN CABEZUDO y SANTIAGO PISTONE

Español

Durante más de treinta años y, de manera ininterrumpida, el arquitecto Gerardo Caballero ha llevado adelante la tarea de completar más de trescientas libretas y cuadernos con sus dibujos. Con esta práctica constante ha dejado registradas, en forma de bocetos, sus aventuras, observaciones, medidas, notas sobre obras, paisajes visitados y *construcciones analógicas* de infinidad de ideas que han sido utilizadas para sus proyectos: desde la génesis hasta la concreción de los mismos.

En esta conversación el arquitecto revela cómo fueron los inicios de esta costumbre que aún mantiene; el lugar que ésta ocupó durante su formación, en que momentos desarrolla esta actividad y cómo realiza la selección de sus técnicas y soportes. Al mismo tiempo, individualiza a sus referentes, destaca el valor de aquellos arquitectos que trabajan con el contexto y rescata la importancia de la observación para llevar adelante esta práctica.

Palabras clave: dibujo, técnica, proyecto

English

Architect Gerardo Caballero has been carrying out, without interruption, the task of completing with drawings more than three hundred books and notebooks for over thirty years. Through this constant practice his sketches have been registering adventures, observations, measurements, architectural work notes, visited landscapes as well as analogical constructions of many ideas used for projects: from their genesis to their realization.

In this conversation the architect reveals how he acquired this still-ongoing practice, the role it played during his training, when he performs it and how he selects techniques and media. At the same time, he individualizes referents highlighting not only the value of those architects dealing with context but also the importance of observation for this kind of practice.

Key words: drawing, technique, project



Louis Kahn. Museo Kimbell. Foth Worth|Texas, 1966-1972. Dibujo de Gerardo Caballero.

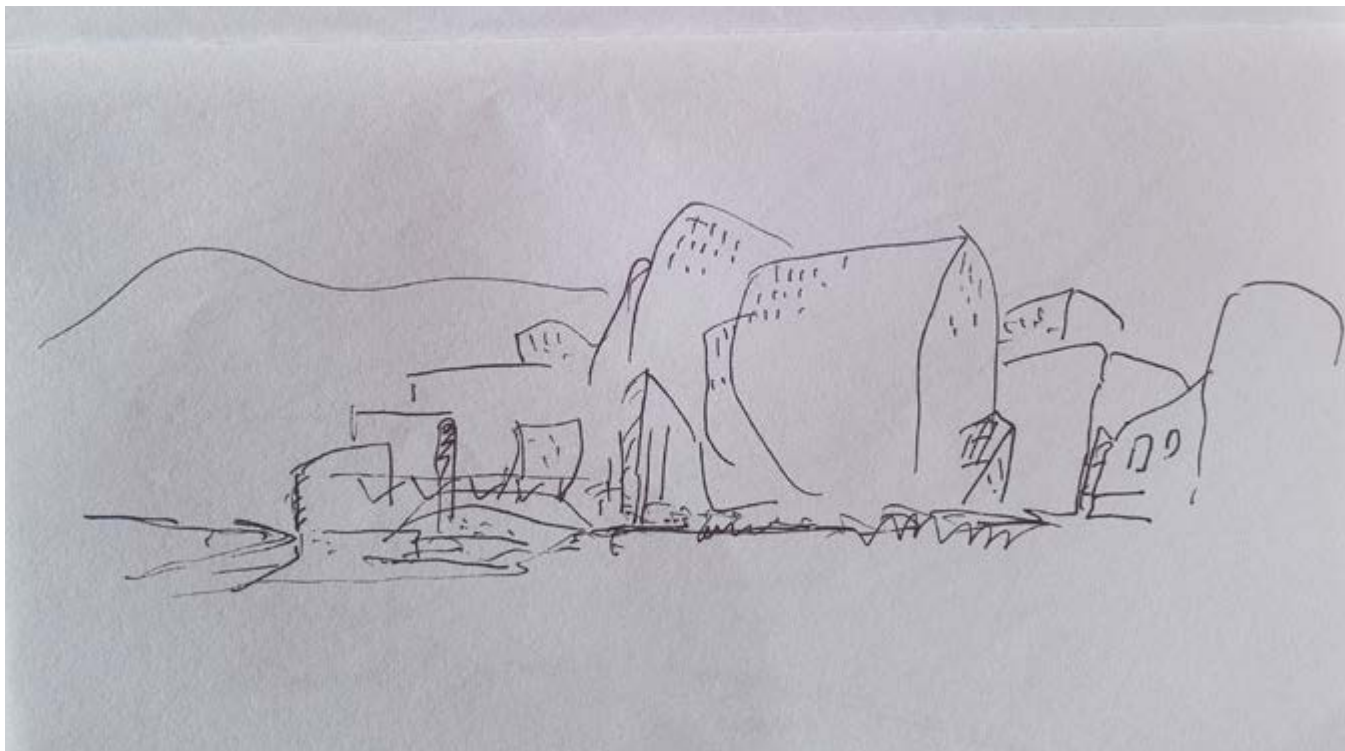
La tarde caía y el sol del oeste se filtraba por las celosías del estudio ubicado en el primer piso. El diálogo fluctuaba entre los dibujos de viajes y los croquis de proyecto, pero la riqueza estaba más en las historias que había detrás de cada uno de los dibujos que en los dibujos en sí. Será por eso que el arquitecto Gerardo Caballero exhibe con orgullo sus más de doscientas libretas de distintos formatos, ordenadas con número y fecha desde principios de la década del ochenta hasta el día de hoy. Desde pequeños cuadernos A6 flexibles y cómodos, adaptables al bolsillo de un turista a blocks de formato A3, con dibujos más desarrollados, propios de su estadía en Barcelona. Podría afirmarse, sin dudas, que toda la historia del arquitecto y gran parte de la historia de la arquitectura local de las últimas tres décadas pueden leerse y contarse a partir de esos cuadernos. Este catálogo exhaustivo

-donde inclusive recolecta y pega dibujos de otros arquitectos que han colaborado con él- hace que en la figura de Gerardo convivan la incansable voluntad hacedora de los arquitectos del renacimiento y la actividad de documentación y archivo, propias de Vassari. Desde los primeros dibujos con una estética muy propia de los 80' a la simpleza de la línea que caracteriza y marca un sello propio de un dibujo de autor estos cuadernos evidencian búsquedas arquitectónicas de proyectos desarrollados o imaginados más que el intento o la finalidad de realizar un dibujo bonito y confirman que el dibujo es un hábito, una práctica cotidiana sostenida en el tiempo, un entrenamiento propio de un oficio más que de un encuentro casual.

Martín Cabezudo. ¿Quién te introdujo a esta costumbre de llevar siempre un cuaderno o libreta sobre el cual dibujar?

Gerardo Caballero. Empecé con la práctica de las libretas una vez instalado en Barcelona, trabajando con Mario Corea; él tenía unas libretas que no eran de viaje, eran unas libretas que se usaban para hacer dibujos de proyectos. Tenían la ventaja de que los dibujos, los croquis, todos los borradores, anotaciones, etc. estaban condensados ahí: eran una bitácora del proyecto, así era más sencillo revisar el proceso y no se perdía nada. Entonces empecé con esas libretas que no eran para viajar... eran cuadernos grandes, para dibujar. Después de eso comencé a llevar libretas a los viajes.

MC. A propósito de esto, en alguna ocasión te escuché decir que te interesa mucho el tema del dibujo pero que, de tu producción gráfica, lo que más te interesa son tus dibujos de viajes, o tus dibujos



Frank Gehry. Museo Guggenheim. Bilbao, 1993-1997. Dibujo de Gerardo Caballero. Pág. siguiente: Idem.

cuyo motivo son obras ajenas, más que los dibujos sobre tus propios proyectos...

GC. Yo he dado clases de dibujo, pero a mí no me interesa enseñar a dibujar. Las veces que lo hice, lo he hecho tratando de que las personas encuentren su propia manera de expresarse. Incluso he llegado a dar un curso donde hacíamos dibujos y los alumnos no me tenían que mostrar lo que hacían. Esa es una carga muy pesada. Mucha gente no sabe dibujar porque nunca dibujó, y nunca empieza a dibujar porque lo que le sale, al comienzo, aparentemente no está bien. En cambio, cuando uno dibuja sin esa carga de tener que exhibir, en ese hacer sin preocupación, uno se expresa mucho más y los resultados son más interesantes, a mi entender.

Dibujar obras de otros arquitectos me gusta más porque en general son mucho mejores obras que las que hago yo... (risas). Una vez,

recorriendo el Kimbell Museum de Louis Kahn -que es una maravilla- quise hacer dibujos tan buenos como la obra pero, después de muchos intentos fallidos, me cansé y lo dejé. Al día siguiente, ya en otro lugar, más tranquilo y sin esa presión, hice unos dibujos de memoria que quedaron muy bien. No me gusta mucho dibujar mirando la obra. Tuve un profesor que me dijo que había dos maneras de dibujar: una es observarlo todo para luego bajar la vista sobre el papel y dibujar sin parar, y la otra; observar y dibujar al mismo tiempo, mirando la obra sin mirar el dibujo, pero nunca observar-dibujar-observar-dibujar, porque eso interrumpe las dos acciones.

MC. ¿Quién era ese profesor?

GC. Rene Díaz. Ese consejo que me sirvió mucho. Está bien dibujar sin mirar lo que

uno dibuja: mirando la obra y dibujando salen garabatos muy raros, muy imprevisibles. El otro modo también es interesante: cuando primero observas y después dibujas, porque realmente queda en el dibujo lo esencial, lo irrelevante desaparece. Dibujar para mí no es imitar la realidad, es una interpretación.

Santiago Pistone. ¿Es un dibujo rápido? ¿En qué formato?

GC. Si, dibujo rápido, en un formato pequeño. Al dibujo lo hago de una sola vez, sin interrupción. Comienza y termina. Algo que recomiendo para aprender a dibujar es tomar clases de figura humana: la observación del cuerpo. Tuve un buen profesor en la Escuela de Bellas Artes que una vez que el modelo posaba él te decía: "Bueno, ahora vamos a hacer un dibujo



en diez segundos“, entonces uno hacía casi el gesto de cómo estaba el cuerpo y le agregabas más detalles: sombras, reflejos, texturas. El cuerpo es difícil de dibujar porque no tiene aristas, o caras como la arquitectura. El cuerpo humano es una superficie continua.

MC. ¿Cursaste materias de Bellas Artes? ¿A la vez que hacías Arquitectura?

GC. Si, en Estados Unidos. Durante el cursado de la carrera existe la posibilidad de tomar materias de otras facultades. Hay una cierta flexibilidad para ir diseñando tu formación de acuerdo a tus intereses. Entonces, si te gusta el dibujo, vas a Bellas Artes, si te interesaba la semiótica, vas a Filosofía.

MC. si no te gusta dibujar en la obra, ¿dónde y cuándo se producen tus dibujos?

GC. Tomando algo, de memoria, más tranquilo. Porque si voy a ver, me gusta ver, observar, caminar. También fotografiar, aunque ya no tanto. Antes fotografiaba mucho. Porque a las obras, por lo general, uno va con gente que te tiene que esperar. Prefiero hacerlo en otro lado. Dibujo de memoria: no me gusta estar sentado, mirando y dibujando. Pero bueno, cada uno tiene su modo.

MC. Así uno termina dibujando lo que más le llamó la atención...

GC. Si yo te muestro las libretas más viejas -las primeras- vos ves unos dibujos más tensos. Estaba más inseguro, con menos práctica y demasiada pretensión de hacer buen dibujo. Ya no tengo más esa intención, dibujo cualquier cosa. Ya no tengo esa idea estética.

Tengo unos buenos dibujos del Guggenheim de Bilbao. Era tal la emoción de visitar el edificio cuando lo fui a ver por primera vez. Fue algo totalmente inesperado conocer todo ese espacio. No sabía si dibujar, sacar fotos, mirar el museo, las obras expuestas. Estaba ansioso. Así que me tranquilice, primero lo recorrí y después lo dibujé recordando lo que había visto. Por eso en los dibujos las cosas son diferentes a lo que uno observó y tienen otras proporciones: el dibujo cobra su propia autonomía.

SP. ¿Guardas todo?

GC. Si, las libretas están todas numeradas por orden cronológico. Es un trabajo continuo, ininterrumpido, que tiene más de treinta años. Debo tener unas doscientas libretas, 6 o 7 libretas por año, una libreta



Enric Miralles|Carme Pinós. Cementerio de Igualada. Barcelona, 1985-1994. Dibujo de Gerardo Caballero.

cada dos meses. Tienen la constancia del trabajo reiterado. Creo que tengo, más que la mano, el ojo entrenado para mirar y ver rápido.

Cuando fui profesor en la Universidad de Arkansas, íbamos con otro profesor de ahí a tomar cervezas a un bar donde ponían la música tan fuerte que casi no se podía conversar, así que teníamos un juego que era el de dibujar perfiles de edificios con los dedos en el aire y adivinar de qué edificio se trataba. Eso te obliga a pensar bien como hacer el perfil del edificio, es una construcción mental previa a la acción de dibujar, en este caso en el aire, un dibujo invisible.

MC. Siguiendo con el tema de los viajes, están esas obras que uno va a buscar y están aquellas que uno se encuentra. Cuando uno visita una ciudad sabe que va a querer visitar algunas obras, pero entre

obra y obra está el trayecto, la ciudad, y aquellas cosas que uno se va encontrando. Sé que también las dibujas, que cuando algo llama tu atención y te resulta de alguna manera seductor, lo registras. Te pasa muy seguido?

GC. Si, claro. Lo inesperado. Hoy estacioné el auto en una cochera que está en un galpón interesantísimo. No lo dibujé, pero me quedo acá (se señala la cabeza). Ahí está trabajándose esa imagen. Me gusta la arquitectura oculta: uno siempre va a querer ver buenas obras de buenos arquitectos, pero también me gustan estas otras cosas que...

MC. ... Que son disparadoras también para posibles arquitecturas?

GC. Si, menos evidentes, más inesperado y que en su mayoría no tienen esa

pretensión de belleza. Por lo general, uno va a ver obras que ya conoce, que las vio publicadas. Ver algo que nunca viste antes te sorprende. Me pasó con la plaza Sants de Albert Viaplana o con el Cementerio de Igualada. Volví muchísimas veces, las tengo muy dibujadas. ¿Qué pasa si vos vivís en un lugar donde no hay grandes obras de arquitectura? Qué mirás? Siempre se puede encontrar algo con algún encanto.

MC. Sobre aquello que uno se encuentra y no son, justamente, grandes obras de arquitectura: sobre los silos, los galpones, las tolvas, los molinos y la infraestructura rural. Estos artefactos que equipan y, de alguna manera, adornan nuestro paisaje y son una componente significativa en tu obra: sé que has dibujado muchos de esos objetos cuando estabas en Arkansas, o recorriendo el interior de los Estados Unidos.



Galpones rurales. Arkansas. Dibujo de Gerardo Caballero.



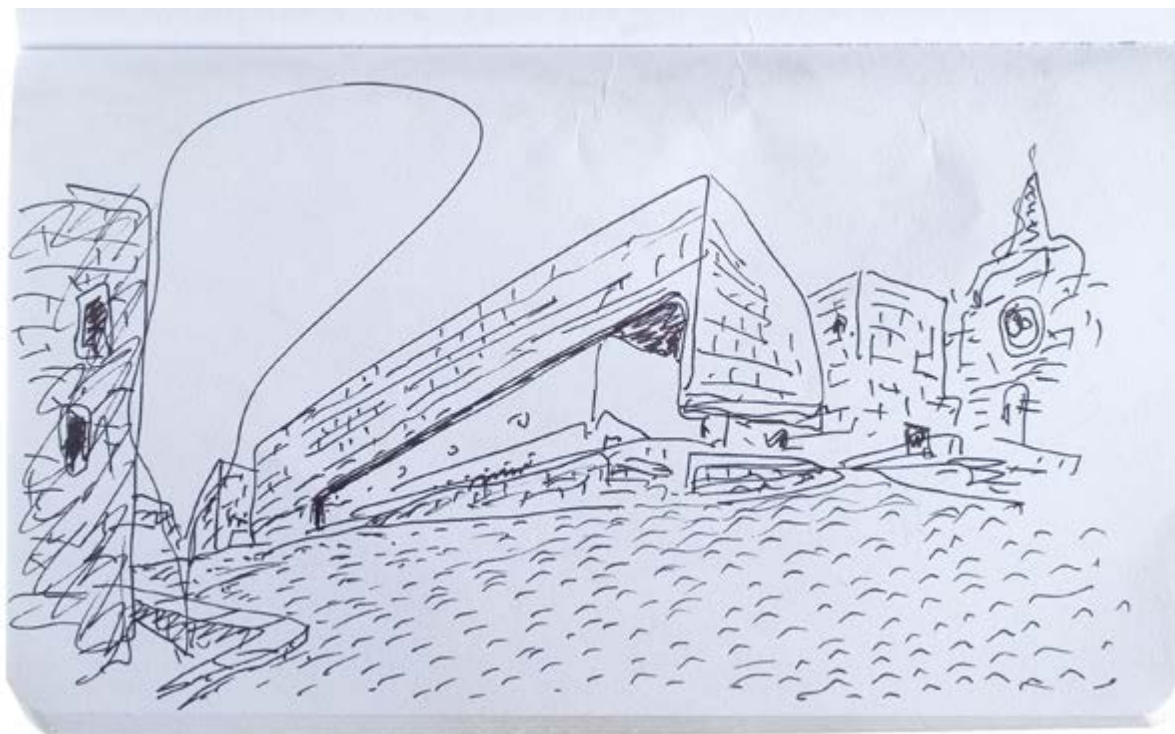
GC. Como te decía antes, en Arkansas los galpones rurales eran los edificios más interesantes que había en el lugar. Era lo mejor que había, entonces yo miraba eso. Yo empecé ahí: cuando me fui de Europa a Estados Unidos hice un viaje en auto desde Nueva York a Saint Louis y en ese viaje me encontré otra vez con la inmensidad de Argentina. Ni acá ni en Europa había prestado atención al paisaje, a pesar de haber vivido en el pueblo, haber estado mucho en el campo con mi familia. Incluso después, en la facultad, tampoco toqué ese tema, pero en ese viaje sí: cuando agarramos la planicie americana fue como volver a casa. Cuando volví a Rosario, “Pitu” Fernández tenía un bar que se llamaba “Barcelona”, ahí hice una muestra de los galpones de Arkansas que titulé “Ojos Negros”, son galpones que tienen unas formas raras, de madera, muchas veces pintada de colores.

Tienen dos pisos porque en invierno guardan el forraje adentro. Está el tema de la nieve, entonces son más “picudos” en las cubiertas. Hace dos años hice una nueva serie, en un viaje en auto desde Saint Louis a Chicago. Últimamente estoy observando las torres de electricidad que sostienen los cables de alta tensión, esos gigantes hermosos. Los arquitectos somos formalistas, aunque hagamos esfuerzos por quitarnos eso, es así: siempre queremos hacer cosas lindas. Y cuando uno ve estas cosas que no buscan belleza, que no están hechas con ese interés, son fantásticas. Creo que lograr eso no es fácil.

MC. Sobre este paisaje pampeano, que a uno le llega desde todos los sentidos, que tiene su música, sus costumbres y del cual algunos intelectuales han tomado nota para teorizar. Pienso puntualmente en los

clásicos: Martínez Estrada, Sarmiento... ¿Acostumbrás a apuntalar tu práctica arquitectónica con lecturas de este tipo?

GC. No, no. En realidad, he leído sobre el tema, pero ya de grande. A mí todo eso me llega, en gran parte, por Gustavo Frittegatto: él me va pasando cosas que leyó, discos que escuchó, sus descubrimientos. Él tiene una cultura del paisaje muy completa, buenísima, que involucra la fotografía y lo arquitectónico; pero también lo culinario, lo topográfico, lo climático. Tiene un montón de entradas ese tema, por eso es tan rico, tan interesante. Hay algunas cosas que se pueden pensar en torno a la idea de horizonte, como una ilusión óptica que nunca se alcanza porque, finalmente, la tierra y el cielo nunca se encuentran. O pensar que así como a la ciudad hay que caminarla, en este paisaje



Alvaro Siza. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela, 1992-1994. Dibujo de Gerardo Caballero.

-aún tan extenso e inabarcable como espodes pararte en un punto, girar 360 grados y observarlo todo en un instante. Hay varios ejercicios con los cuales tratar el tema desde la abstracción, más que nada para agudizar un poco el ingenio. Yo les proponía a mis alumnos uno que se llamaba "Imágenes de la inmensidad".

MC. Hace algunos años descubrí la obra de Christian Kerez, un arquitecto suizo cuya obra me resultó muy interesante. Trabajó mucho como fotógrafo antes que como arquitecto cuando era joven. Tiene un ensayo fotográfico muy interesante sobre obras de ingeniería dispuestas sobre el paisaje: represas y centrales hidroeléctricas, túneles, aliviadores pluviales, etc. Él encuentra en eso algo que lo atrapa, y tiene toda una serie de fotografías en blanco y negro tomando estas obras por

dentro y por fuera. Todas esas imágenes están también presentes en su producción arquitectónica posterior y me hizo pensar en tu trabajo. ¿Hubo algún arquitecto del cual vos hayas tomado esa costumbre, o vos hayas tomado ese modo de proceder?

GC. Los arquitectos que a mí más me gustan son los que trabajan con el contexto, Álvaro Siza o Enric Miralles, Elías Torres y Martínez Lapeña, Carlo Scarpa. Arquitectos que están muy compenetrados con su lugar cultural, material, tecnológico, topográfico, histórico. Vos vas a Verona, caminas por la ciudad y ves la arquitectura de Scarpa, lo ves a él. También en Venecia. Vas al sur de los Estados Unidos y ves a Fay Jones, ves dónde ha trabajado toda esa gente. No se puede entender a Miralles sin Gaudí, sin el Modernismo Catalán, ¿de dónde vendría sino todo eso?! Son arquitectos que han construido la cultura, que han

tomado algo consciente o inconscientemente de sus lugares.

Es algo que intento hacer también, me siento cómodo en ese juego. Me gusta jugar con las reglas. A veces pienso: el ajedrez, por ejemplo, tiene las reglas muy claras. Sin embargo, en todo eso que es muy estricto, hay una libertad enorme, dependiendo de cómo uno plantee la partida a nivel conceptual. Me gusta trabajar con las restricciones para trascenderlas. Me interesa por sobre todo hacer Arquitectura, más que dibujar. Yo dibujo, viajo, miro cosas, a lo mejor uso algo para una obra, pero lo que más me interesa es la Arquitectura. Incluso puedo estar haciendo otras cosas pero intento que siempre me sugiera algo para la Arquitectura.

MC. Partiendo de la base de que los dibujos, la gráfica de arquitectura es Arquitectura *per se*, no?

GC. Si, es cierto. Lo que quiero decir es que esta no es una actividad que yo haga encapsulada en sí misma. Dibujar es una actividad que me da placer. Siempre llevo alguna libreta.

¿Por qué los chicos hacen lindos dibujos? Porque no tienen interés en hacer un dibujo, sólo en dibujar y aparecen cosas maravillosas en ese desinterés.

SP. ¿Y dónde crees que empieza todo ese prejuicio?

GC. Todo el trabajo que uno hace con preocupación por el resultado está cargado de una fuerte presión que, por lo general, juega en contra y cuando uno hace algo desinteresadamente, sale mejor. Ése es el momento que hay que encontrar, no es fácil estar en ese estado de nirvana creativo. Muchas veces lo ejemplifico con la canción "Garota de Ipanema". Vinicius de Moraes no está esperando hacer un éxito, él está en un bar bebiendo y observando, y pasa esta chica y dice: "Mira que cosa más linda", tan natural y espontáneo, ¡pero está trabajando! Uno no trabaja solamente en el estudio. Acá es donde menos se trabaja. Esta es la parte operativa, la fábrica: hay que terminar tales planos, imprimir, mañana hay reunión, etc. pero ¿trabajar de arquitecto? ¿Cuándo lo haces? Estar en esa entrega con vos mismo, pensando, hay que encontrar esos momentos. Son momentos de acción: "hagamos un dibujo", "hagamos un proyecto", ¡ya! No tanto pensar y meditar. Pensar mucho no te garantiza un mejor proyecto.

SP. Dibujar mucho tampoco...

GC. ¡Tampoco! No es condición saber dibujar, para nada. Rafael Iglesia no dibujaba, por ejemplo.

MC. En el catálogo de la muestra que compartiste con Gustavo Fritegotto¹ Juan Manuel Rois dice que en una etapa más temprana tuya los dibujos contaban algo sobre el objeto, o sobre el edificio puesto en el paisaje. Ahora es el paisaje el que está enmarcado por el proyecto. Mientras antes prevalecían las perspectivas exteriores y ahora las interiores.

GC. Es una buena observación que yo no había pensado. Tal vez, a partir de que la obra se construye, la comenzás a habitar. A veces, hasta poder habitar físicamente el trabajo, no se despierta ese interés. No es fácil habitar conceptualmente al proyecto antes que esté físicamente realizado, pero es algo absolutamente necesario. En general uno dibuja los objetos, pero no es fácil estar dentro, ser el primer habitante. Prefiero mirar de adentro hacia afuera que de afuera hacia adentro. No me interesa la Arquitectura como objeto solamente.

SP Sobre los dibujos de proyecto ¿Cuándo empieza la definición en el dibujo a mano alzada? ¿Vas incorporando cosas, vas haciendo nuevos?

GC. Dibujo algunos interiores, pongo algún mueble. Después lo probamos en la PC. El dibujo es una cosa más en todo el proceso y es probable que tenga muchas cosas que no van a ser, que no van a estar. Hay maquetas, pruebas, ajustes, reiteraciones, idas y vueltas. Desarrollar una idea, de eso se trata.

MC. Tengo entendido que Augusto Pantarotto trabaja pensando el programa en la planta para, después, probar un poco con el dibujo técnico ya hecho, con dibujos más livianos: perspectivas croquizadas.

Imaginarse parado en esos interiores, mirar hacia un lado: qué se ve, dibujarlo. Verificar que lo que aparentemente funciona programáticamente o distributivamente, también funcione en los términos de calidad espacial.

GC. Pantarotto es un gran arquitecto que puede manejar muchas variables que afectan al proyecto de manera simultánea. Para mí el dibujo es algo que ya está en la cabeza y que sale a posteriori. Sinceramente, yo no tengo que mirar el dibujo para ver el proyecto. ¿Podría no hacer esos dibujos?, ¿son innecesarios? Puede ser

MC. Justamente, el croquis en perspectiva, dibujado a mano... es uno de tus favoritos, uno de los que te salen con mayor facilidad y son un sello del estudio ¿Hay algún otro sistema, o alguna otra técnica de representación/proyecto con la cual te guste trabajar en particular?

GC. Dibujar las plantas con los cortes, los cortes con las vistas, las plantas con las plantas, todo relacionado: un dibujo que incluya todo. Creo que antes dibujábamos así porque con la paralela era sencillo bajar las líneas, sin tener que medir: vas para el costado y tenés la fachada. Básicamente el sistema Monge. Ahora, usando la computadora, se dibuja por separado, lo que obliga a tener la capacidad de juntar toda esa información en la cabeza.

Comparto lo que vos decías antes, a veces se tiende a pensar que el dibujo esta relegado a una representación de otra cosa, entonces tiene una condición menor con respecto a la obra construida, que es una cosa que anticipa a la Arquitectura. Yo no comparto eso de que el único fin del dibujo es la obra construida: hay dibujos que

son Arquitectura, que no tratan de anticipar una realidad. Son una realidad en sí mismos, donde habita la Arquitectura. Además, como el dibujo no es una foto de la realidad, lo puedes exagerar, lo puedes manipular para mostrar una idea, un concepto, dibujar con una intención. Cada proyecto debe ser dibujado de manera diferente.

SP. Nosotros no somos los artesanos de la obra: de eso se encargan otras personas. Nosotros somos los artesanos de los documentos para el proyecto. Nuestra artesanía es, en esencia, la representación ¿Qué es lo que te hace Arquitecto? Si estuviésemos en la Edad Media, lo que te definía como constructor de una catedral era el saber que no se te iba a caer y el manejo de la representación. Eran las dos cosas que pertenecían exclusivamente a la “Logia de Los Constructores”.

GC. Si, seguro. Están esos dibujos que son documentos para que alguien, un constructor, sepa cómo construir lo que uno pensó, y tienen que estar todos los datos necesarios. A veces estamos distraídos, no estamos pensando que ese documento es para que alguien entienda cómo fabricar algo que él no pensó, y hacemos un dibujo para nosotros mismos. Yo he visto un dibujo maravilloso de Lina Bo Bardi para construir una escalera, que es un croquis a mano, con absolutamente toda la información necesaria. No es un corte 1:20 con mil especificaciones, no: “esto se pone así y esto se pone así” ¿Qué maravilla, verdad? Qué manera de transmitir tan eficaz, tan elocuente y además un dibujo divino, hecho en tres minutos.

MC. Entonces ¿Detalles constructivos: más bien pocos?

GC. Si, los necesarios. Trato de resolver los detalles de manera más conceptual, cómo se relacionan las fases constructivas evitando el problema. Si le tengo que explicar algo a alguien hasta yo mismo me complico y la cosa deja de interesarme. En ese sentido no soy de investigar o experimentar ciertas cuestiones materiales, trabajo con lo que tengo disponible.

(Viene a colación la Casa Fritegotto, realizada en el año 2003, en Arequito, Provincia de Santa Fe. Gerardo dibuja la planta, de memoria, y nos cuenta un poco sus argumentos, que responden a los datos arrojados por el entorno inmediato)

GC. Esta planta está muy trabajada. Este muro ya estaba, también estaba la casa de la mamá, la del vecino y había un árbol. La casa empieza como una continuidad del tapial, haciendo la entrada con un rulo que termina con el árbol. No se puede sacar la casa y llevarla a otro terreno porque conceptualmente la casa es también las otras cosas que ya estaban y con las cuales establece una relación. Es de ladrillo, igual que la de al lado y tiene el techo de chapa en caída hacia adentro, igual que la casa vecina. Es similar pero no es mimética. En un momento el cliente quiso demoler el tapial, por suerte no sucedió porque era como demoler también un pedazo de la casa. No me interesa el detalle de cómo un ladrillo se pega con otro, si estos otros detalles.

SP. Cuando yo empecé a dibujar arquitectura, copiaba a Hugo Pratt. Mis dibujos tienen más de él que, probablemente, de cualquier otro arquitecto. Te identificabas con algún dibujante de chico o de adolescencia? Tenías alguna afinidad con el cómic?

GC. Cuando era estudiante trabajé en el estudio de Roberto Shiira, el “japo”. El dibujaba muy bien. Había estudiado Diseño Industrial, dibujaba unos autos y unas caras espectaculares; hacía caricaturas. Una capacidad que yo no tengo y mucho menos tenía en aquel entonces, pero observé mucho sus dibujos y su técnica. Le encantaba dibujar con pincel. Luego imité los dibujos de Mario Corea, que me salían bastantes parecidos.

MC. ¿Y la maqueta? Estudiamos en una Facultad en la cual la maqueta no tuvo mucho protagonismo. Sobre todo la maqueta de estudio, que es como ese dibujo que no se quiere mostrar: maquetas que sirven más para corroborar volúmenes, proporciones, a veces hechas con cartón barato, con papel... modelos que son más para uno. En este estudio, ¿ese tipo de pruebas son un recurso muy utilizado?

GC. Cuando yo estudié acá no se hacían maquetas. Las pocas que se hacían, eran unas maquetas tipo inmobiliaria: con arbolitos y cosas que intentaban imitar la realidad, poco abstractas. Pienso también que las maquetas chicas que uno hace rápido requieren de una abstracción bastante certera que me resultan muy útiles para poder ver. Están esas maquetas famosas de Siza en las cuales él mete la cabeza adentro y mira; maquetas que se desarman: maquetas de trabajo. También para eso tenés que tener espacio físico con el que muchas veces no se cuenta. En Estados Unidos, las escuelas tienen talleres donde los alumnos tienen herramientas, prueban materiales, etc. Y como eso está ahí, es mucho más fácil. Si no tenés todas esas facilidades y no estás acostumbrado a hacerlas, la maqueta se convierte en un tabú, cosa que no es.

MC. Me atrevería a decir que en los últimos diez años ha empezado a tener más valor el proceso que el resultado. Pienso en un croquis rápido o una maqueta descartable. Hoy tiene más sentido mostrar esas pruebas desprolijas. Esas etapas del proyecto parecen ser más apreciadas.

GC. Antes tenía mucho valor una idea. A lo mejor una buena idea ya era suficiente y no tanto su desarrollo.

MC. ¿Fue Albert Viaplana el que hablaba de “matar a la idea”? Hacerla desaparecer con el trabajo, pulirla en el proceso hasta que ya no tenga tanta fuerza ni tanta importancia, pero con una ganancia para el proyecto?

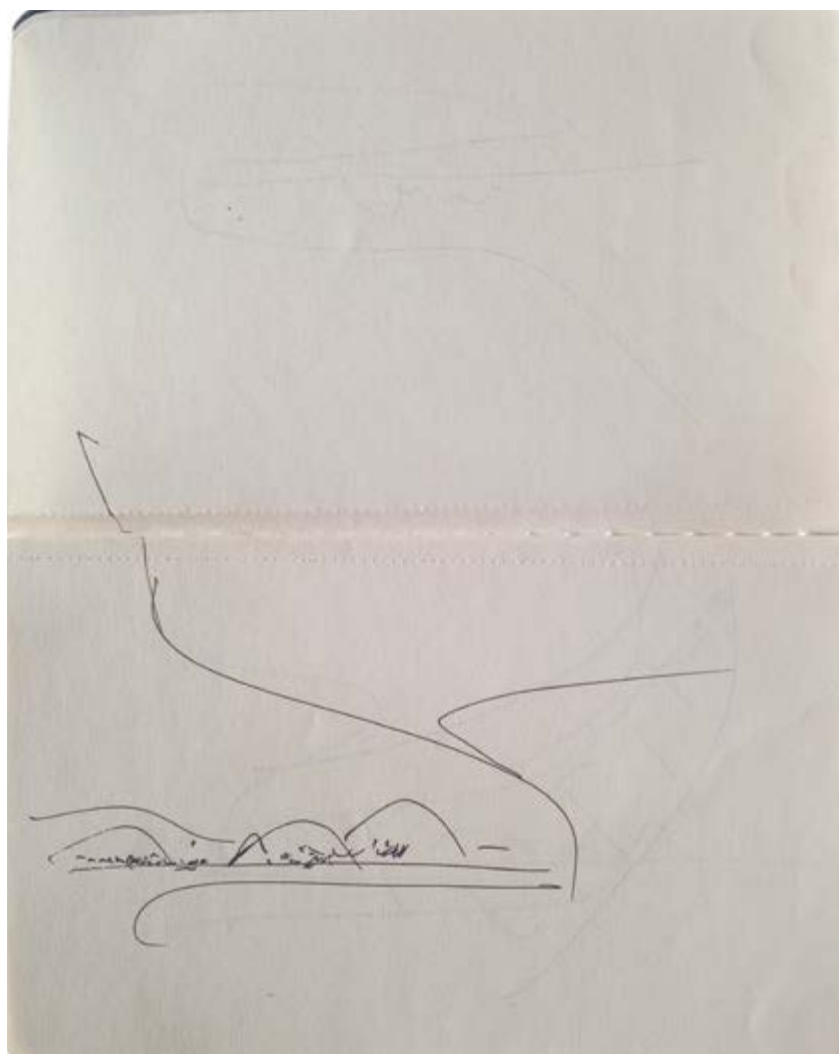
GC. Sí. La idea te ayuda a comenzar, es un inicio. (Se levanta, busca algunos dibujos, algunas libretas, abre cajones)
Mira este dibujo de la Casa Miraflores. ¡Ojalá la casa fuera como en el dibujo! (risas)

MC. Es justamente de lo que te hablaba. Son dibujos medio caricaturescos de las obras, como dotando a los proyectos de cierta personalidad, incluso.

GC. Si, los dibujos son, por sobre todas las cosas, deseos. Muchos tienen el observador bajo tierra. Son también el reflejo de un momento. Acá hay algunas libretas recientes de mi último viaje a Brasil... fijate el tamaño. Tienen que entrar en un bolsillo.

MC. Alguna vez me hablaste de cuatro referentes que influyeron en tu forma de pensar y en tu forma de hacer arquitectura en diferentes etapas de tu carrera. Podríamos retomar esos nombres?

GC. Roberto “Japo” Shiira como estudiante,



Niteroi. Dibujo de Gerardo Caballero.

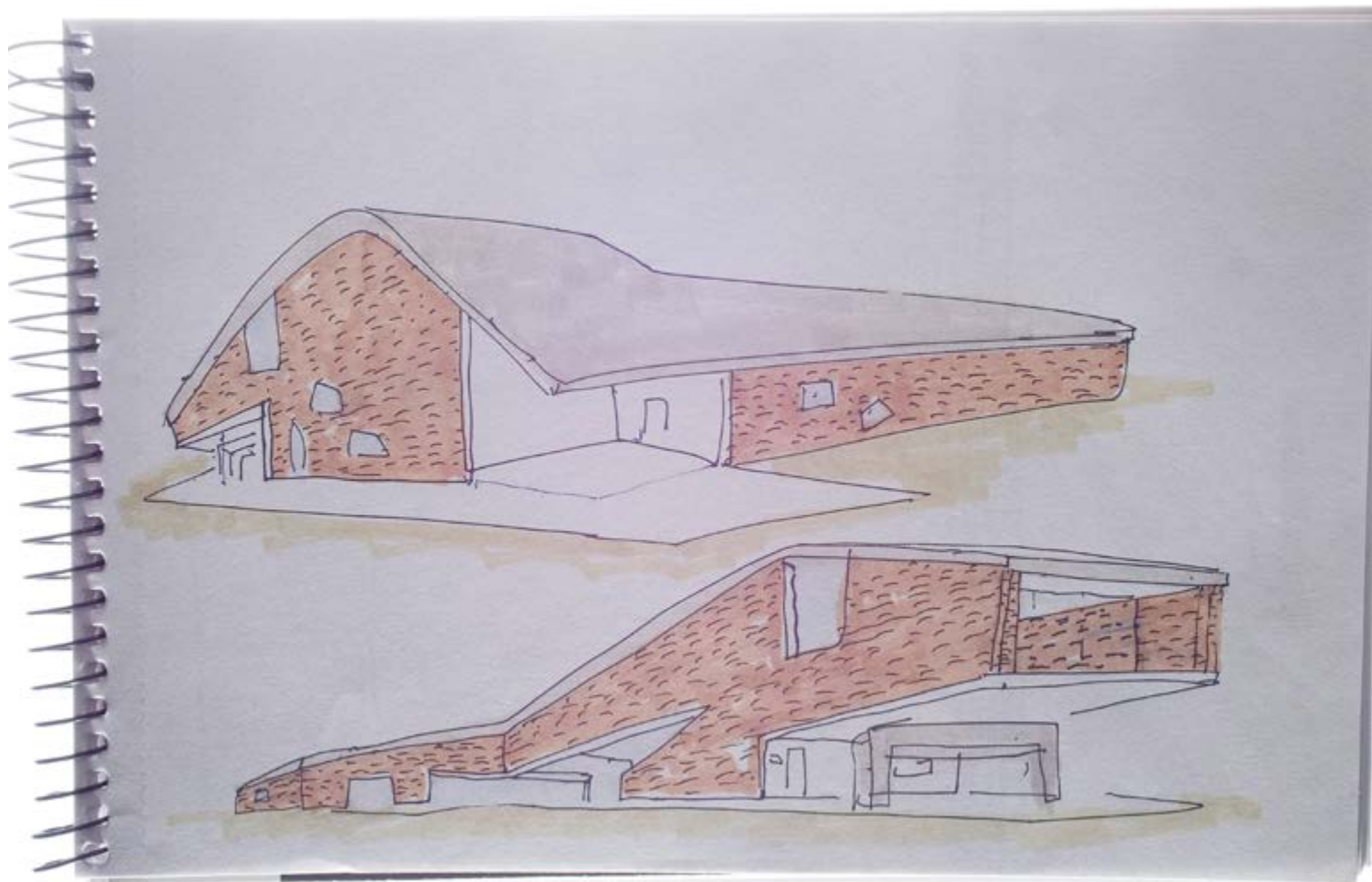
Mario Corea en mi primer viaje a España, Adrián Luchini en Estados Unidos y, ya cuando volví, Augusto Pantarotto.

MC. A lo largo de esta charla, los hemos ido mencionando casi a todos. Me gustaría que me cuentes un poco de ellos. Sobre todo, alguna cosa que te hayan dejado como Maestros.

GC. Shiira fue una revelación. Yo pienso que uno siempre debería cruzarse con ese profesor que te despierta el interés: no

sólo por la Arquitectura sino por la Vida. Él fue quien me impulsó a viajar, a que vea otras cosas, a que mire a la Arquitectura por el lado de atrás. Siempre decía: “todo tiene una cara y tiene un culo”. En general el arquitecto cuando diseña establece una relación tan jerárquica con el diseño que lo mira de un solo lado.

Mientras estudiaba, trabajé con él. Yo estaba en segundo año, creo. Me llevaba a ver a los clientes. ¡Una locura!, era un personaje muy interesante. Llevaba a todo el grupo a Buenos Aires a visitar obras, venía



Gerado Caballero|Maite Fernández arquitectos. Casa Miraflores. Funes|Santa Fe, 2011. Dibujo de Gerardo Caballero.

siempre a los asados. Fue él quien me dio la carta de recomendación para ir a trabajar con Mario Corea.

Mario Corea se exilió en el '76 y cuando volvió en el año '79, organizamos una charla medio clandestina en mi departamento. Ahí mostró todas sus cosas y fue muy motivador también. Nos decía: "bueno, cuando se reciban, vengan". Entonces Roberto Shiira nos incitó a hacer el viaje y nos fuimos tres: Ariel Giménez, el Pato Prósperi y yo.

En Barcelona empecé a trabajar con M.

Corea, que era un tipo muy formado. Había estudiado en Harvard y en la Architectural Association de Londres. Trabajé en su estudio durante dos años. Hicimos un viaje por Italia, visitamos las obras de Mario Botta, de Giuseppe Terragni...

MC. ¿M. Corea tuvo algo que ver con tu partida a estudiar a Estados Unidos?

GC. En el año 85, mientras yo estaba trabajando en el estudio, a M. Corea lo invitaron a dar un curso en Estados Unidos y

él me invitó a que lo acompañe. Era amigo del decano de la Universidad de Saint Louis: el "griego" Constantin Maikelidis. Se habían conocido trabajando en la oficina de José Luis Sert, en Boston. Él me preguntó si estaba en mis planes quedarme a estudiar y me dijo que podía ofrecermé una beca. M. Corea me dijo que aproveche esa oportunidad porque eso iba a abrirme un nuevo panorama.

Ahí conocí a Adrián Luchini que venía de Harvard y empezaba como profesor. Él también fue una buena influencia. Un

gran arquitecto, muy hábil, sensible, dibuja y escribe muy bien, tiene unos proyectos fantásticos. Había estudiado con Peter Eisenman, con Daniel Libeskind, trajo todo lo de la deconstrucción. En ese momento era algo muy novedoso, con una estética muy diferente.

Estados Unidos me introdujo en otra mirada. Estados Unidos era especulación. Me dio algo que yo no tenía. Todo el ambiente de la Universidad me gustó mucho. M. Corea había tenido razón. Seguí en contacto con ellos, con Adrián Luchini continuamos dando cursos durante dieciseis años en Barcelona, seguimos haciéndolo aquí.

Cuando volví, en el año 1996, comencé a trabajar en la Municipalidad de Rosario con Augusto Pantarotto, que era Subsecretario de Planeamiento. Yo ya conocía su obra, no tanto a él, pero de casualidad confluímos en la Municipalidad. Hicimos el proyecto del "Monumento al Pozo", el Centro de Especialidades Médicas Ambulatorias (CEMA). Yo formaba parte del equipo técnico. Él es un gran arquitecto, muy rápido, razonador, con una gran capacidad de trabajo, muy buen dibujante también. Él decía siempre esto de que "hay que ser muy libre para pensar y muy riguroso para evaluar esos pensamientos". Con él aprendí muchísimo, sobre todo la parte más tangible de la arquitectura, la de la construcción como decisión de Arquitectura. Yo no tenía mucha experiencia en construcción y él me hizo pensar más en cómo se construyen las cosas. Eso me dio mucha confianza.

Esas fueron las cuatro personas que me han marcado en distintos momentos y circunstancias. Es algo que he concluido no hace mucho tiempo. Hay que tener ganas de aprender: la enseñanza se da cuando alguien tiene ganas de enseñar, pero también cuando alguien quiere aprender.

MC. Así como tuviste tus maestros, también resultaste ser un maestro para algunos cuantos jóvenes, hayan o no colaborado con tu estudio. Sé que por este estudio han pasado decenas de arquitectos o estudiantes avanzados de la carrera que, seguramente, se han llevado algunas buenas experiencias y enseñanzas. ¿Qué nos podés contar de tus experiencias junto a ellos?

GC. A veces me sorprenden los estudiantes que vienen de afuera. Porque traen otras ideas, otro discurso, otras estéticas: son más raros porque han tenido otra educación. Eso, como profesor en Estados Unidos, lo veo mucho. Es muy interesante; tengo alumnos de lugares muy diversos y cada tanto aparece alguno con propuestas absolutamente inéditas para mí.

Casi todos los que pasan por este estudio son arquitectos que se han educado en Rosario, con lo cual es muy difícil encontrar a alguien que rompa el molde porque todos venimos del mismo lugar. Como todos estudiamos acá, los profesores estudiaron acá, los proyectos se hacen acá, se hace una especie de lugar común y nos falta esa espontaneidad, o esa mirada de alguien que venga de "otro planeta", que aporte algo totalmente distinto.

De todos modos, opino que es muy consistente la enseñanza que tenemos acá. Si vos fuiste un buen alumno y te interesa la enseñanza, pasas a ser el auxiliar, después pasas a Jefe de Trabajos Prácticos. Es como un escalafón, te convertís en profesor de la cátedra donde estudiaste. Entonces, las mismas ideas y contenidos se van perfeccionando, se vuelve algo muy consistente, sólido, y eso es una ventaja también.

Una observación que hago es que aquí no se acostumbra mucho a cambiarse de

cátedra entre un año y otro. A los estudiantes rosarinos, que a veces vienen a trabajar al estudio, les aliento a que se cambien de cátedra. No porque piense que una cátedra sea mejor que otra, sino para ver otras cosas, otra manera de pensar, de hacer. Después uno va armando y acomodando ese bagaje, sacando sus propias conclusiones.

Me gusta esa frase que dice "el foráneo es más que el lugareño". Ese desplazamiento, que puede ser físico o conceptual, me resulta totalmente necesario. Correrse para ver las cosas desde otro lugar. Si vos te vas afuera, seguramente vas a ver cosas que te van a sorprender, pero también vas a ver esto desde lejos, que no es lo mismo que verlo estando acá.

A veces me pregunto cómo hacían Atahualpa Yupanqui, Raúl Barboza o aquellos escritores e intelectuales que vivían en París para ser tan argentinos estando tan lejos. La distancia les hacía ver esto con mucha más claridad ●



Gerardo Caballero es arquitecto (1982, UNR). Master de Arquitectura en Washington University, Saint Louis (1986). En 1988 establece su práctica profesional en Rosario. Es miembro Fundador del Grupo R. Profesor invitado y Conferencista en universidades de Estados Unidos, Europa y Sur América. En 2012 recibió el Premio Konex, entre otras distinciones. Ver <http://www.gerardocaballero.com>



Martín Cabezudo es arquitecto (2006, UNR). Desde 2007 integra el Estudio Arzubalde, sus obras han sido reconocidas y publicadas en numerosos medios de Argentina y Latinoamérica. Desde 2010 es docente de Expresión Gráfica en la cátedra Pistone de la FAPyD. Integra el equipo técnico de la Secretaría de Planeamiento, Municipalidad de Rosario.



Santiago Pistone Arquitecto (UNR). Profesor Titular de Expresión Gráfica en la FAPyD. Investigador Categoría IV. Director de proyectos de Extensión. Miembro del Comité Editorial A&P Especiales. Alterna la docencia con la actividad profesional.

NOTAS

1 - Se refiere a “Paisajes Enlazados”, exposición compuesta por dibujos de viajes y fotografías, realizada en conjunto con el fotógrafo Gustavo Frittegotto, entre Octubre y Noviembre de 2012, en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. El texto “Paisajes Entrelazados”, escrito por Juan Manuel Rois fue incluido en el catálogo que acompañó la exposición. Para más información ver: https://issuu.com/caballerofernandezarquitectos/docs/paisajes_enlazados

Fotografía de libretas: Gustavo Frittegotto - Edición: Soledad Amatriain

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 *Paranorama 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

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO Y DISEÑO

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.

