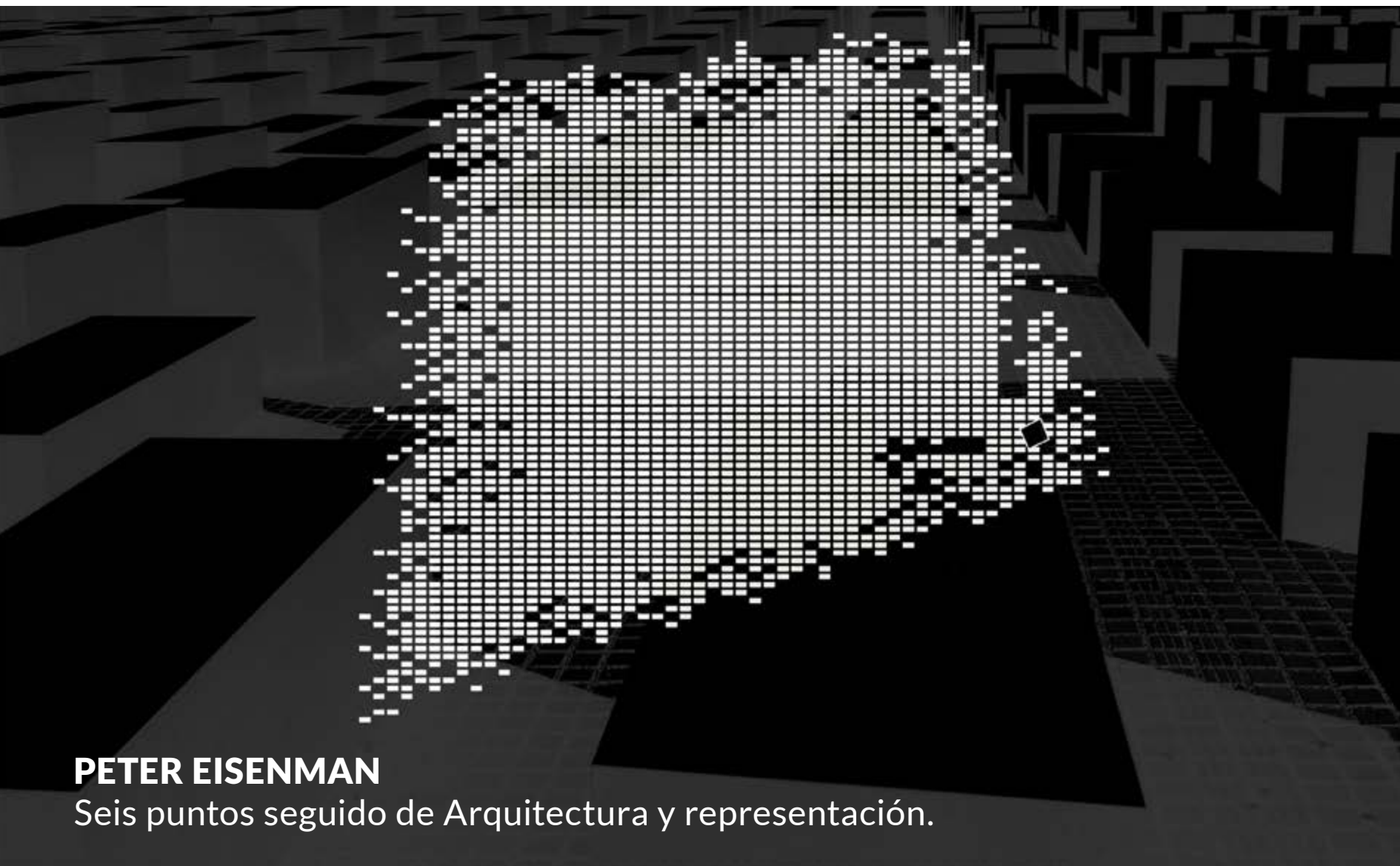


A&P

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]

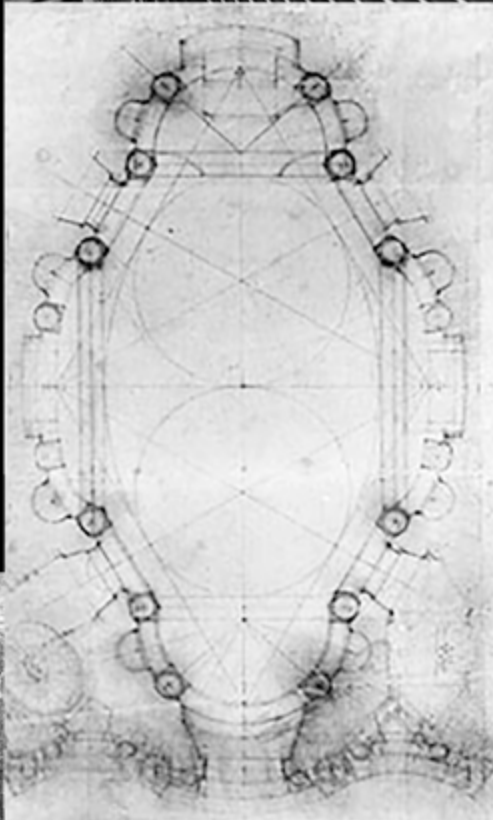
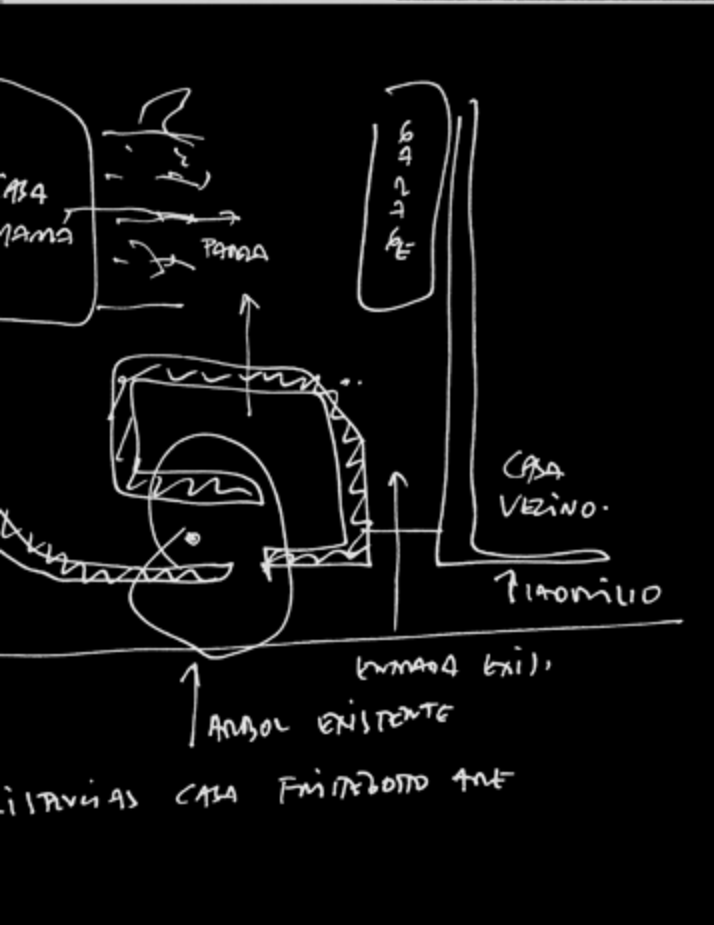
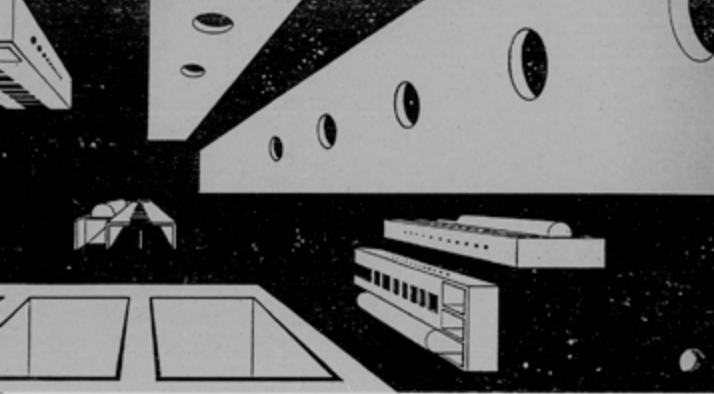
A&P Continuidad

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

Íconos del proyecto / Icone del progetto

La arquitectura de la representación en la obra de Renato Rizzi / L'architettura della rappresentazione nella'opera di Renato Rizzi**

FABIÁN CARLOS GIUSTA

Español

Teniendo en cuenta su íntima necesidad material, el dispositivo arquitectónico es siempre obra polémica: a cada forma arquitectónica le corresponde una dimensión estética específica, donde las relaciones figurativas establecidas con el ambiente constituyen el fundamento de su vida urbana. Este polemos se refiere a la esencia arcaica de la Arquitectura en lo que respecta a la representación de los valores, las esperanzas y las expectativas colectivas de los habitantes de la ciudad. En la tensión creada entre la singularidad del hacer arquitectónico contemporáneo y la pluralidad estética de sus productos, la labor de la representación es aquella de dar forma a las razones y a las relaciones que se instauran entre el mundo invisible de las ideas, la subjetividad productiva del artífice y la complejidad material de la arquitectura.

La idea de representación como construcción figurativa del ícono pasa a través de la definición de un nuevo concepto de semejanza. Lo que el proyecto imita a través del ícono es una síntesis figurativa y conceptual particular que ve la forma arquitectónica como punto de máxima tensión entre el mundo material y el mundo espiritual, entre lo visible y lo invisible. Como ícono del proyecto, la herida en el trabajo de Renato Rizzi, pone en juego los principios que fundan el hacer arquitectónico individual.

Palabras clave: Ícono, representación, arquitectura, proyecto, Rizzi

English

Due to its inner material need, an architectural work is always controversial: each architectural form has its own specific aesthetic dimension through which the figurative relationships with the environment become the urban life fundamental. This polemos is rooted in the archaic essence of architecture; it deals with the representation of values, hopes and collective expectations of city inhabitants. It is through the tense interplay between the uniqueness of contemporary architecture and the aesthetic diversity of its products that representation is intended to shape the reasons and relations set among the invisible world of ideas, the architect productive subjectivity and the material complexity of architecture.

The notion of representation as figurative construction is grounded on the definition of a new similarity concept. What the project imitates by means of the icon is a particular figurative and conceptual synthesis which sees architectural work as the highest tension point between the material world and the spiritual world, i.e., between the visible and the invisible. As project icon, Renato Rizzi's work wound brings into play the fundamentals of the individual architectural work.

Key words: icon, representation, architecture, design, Rizzi

Teniendo en cuenta su íntima necesidad material, el dispositivo arquitectónico es siempre obra polémica: a cada forma arquitectónica le corresponde una dimensión estética específica, en donde las relaciones figurativas establecidas con el ambiente constituyen el fundamento de su vida urbana. Este *polemos* se refiere a la esencia arcaica de la arquitectura por lo que respecta a la representación de los valores, de las esperanzas y de las expectativas colectivas de los habitantes de la ciudad.

En esta óptica el proyecto arquitectónico actúa teniendo como telón de fondo un espacio, en donde “a la raíz de cada forma no está la decisión, irreductible a las formas de cálculo, que mueve el hacer” (Cacciari, 1990 [2001: 451]), sino la construcción de *passages* y de umbrales a los fines de facilitar el tránsito o la estancia de gestos, imágenes, procesos, principios y lógicas formativas en vista de una refundación teórica del proyecto.

Por lo tanto es de estos verdaderos íconos procesuales que el hacer formativo, inmerso en las tramas de la construcción de la *realidad* de la invención arquitectónica, tiene que dar cuentas, asumiéndose la tarea de re-fundar los procesos que dan lugar a la forma más allá de lo útil.

De todas maneras el proyecto moderno exprime en distintos modos esta polémica relación entre la individualidad del objeto

Dada l'íntima necessità materiale, il congegno architettonico è sempre opera “polemica”: l'apparire della forma determina una specifica dimensione estetica, in cui le relazioni figurative instaurate con l'ambiente costituiscono il fondamento della sua vita urbana. Questo *polemos* rinvia all'essenza arcaica dell'architettura in quanto rappresentazione di valori, speranze e attese di carattere collettivo.

In quest'ottica il progetto architettonico agisce sullo sfondo di uno spazio dove “alla radice di ogni forma del fare non sta la decisione, irriducibile alle forme del calcolo, che muove il fare” (Cacciari, 1990 [2001:451]), ma la costruzione di passaggi e di soglie sulle quali far transitare o sostare i gesti, le immagini, i processi, i principi e le logiche formative in vista di una rifondazione teorica del progetto.

È dunque di queste vere icone processuali che il fare formativo, calato all'interno della definizione della realtà dell'invenzione architettonica, deve dare conto, assumendosi il compito di ri-fondare i processi che danno luogo alla forma al di là della loro utilità.

Ma il progetto moderno esprime in più modi questo particolare rapporto polemico tra l'individualità del singolo oggetto architettonico e la sua irrevocabile vita urbana.

arquitectónico y su irrevocable vida urbana. De hecho el hacer contemporáneo se manifiesta como:

-Presentación. Las formas que derivan del hacer proyectual no se ponen en relación con el tema del significado. Prevalece en este caso la dimensión edilicia y constructiva de la forma. Este modo de operar puede considerarse un resultado directo del modo de ser de la técnica moderna.

-Representación. En este contexto las formas determinadas por el proyecto se ponen siempre en relación con el significado. Este último se presenta como condición esencial del germinar de la forma misma. El ámbito de la representación se puede considerar como una condición de tipo metafísico y ontológico de la forma y del hacer constructivo.

-Ostentación. En este último modo de interpretar el proyecto y sus formas se verifica, en cambio, un exceso de significado tal que la forma no lo puede contener. Es una forma de decadencia teórica y procesual del proyecto arquitectónico porque en su desarrollo prevalecen las palabras y la sofisticación de sus técnicas productivas. Es este el espacio de la actual cultura de los *archi-star*.

Por lo tanto es en el espacio de la representación que el proyecto arquitectónico puede desarrollar su potencial sintético y simbólico. Si por un lado la representación establece un vínculo esencial con las necesidades estéticas y relacionales de la forma arquitectónica en cuanto hecho urbano; por otro lado la misma se identifica con los procesos y con los métodos compositivos de un artífice solitario, ornado solamente de sus poéticas figurativas y conceptuales.

Este modo (representativo) de concebir la forma arquitectónica a través del proyecto constituye, desde su origen en el Renacimiento, una paradoja enorme: las reglas que determinan el nacimiento de la forma arquitectónica se fundan sobre una serie infinita de excepciones. Esta última modalidad es debida a la irrupción del hombre en cuanto nuevo y tiránico centro del universo.

En otras palabras, la idea -la música perfecta de lo creado- no se puede reproducir. Sin embargo, se puede representar, y sus interpretaciones, imperfectas por definición, pueden formar una cadena hasta el infinito. De ahí trasciende que la propia idea -inalcanzable en sí misma- se puede aprehender sólo por medio el esfuerzo, la experimentación y la continua interrogación. (Tafuri, 1991 [1995:28])

Infatti, il fare contemporaneo si manifesta come:

-Presentazione. Le forme che derivano dal fare progettuale non si pongono in alcun rapporto con il tema del significato. A prevalere in questo caso è la dimensione edilizia e costruttiva della forma. Questo modo di operare può considerarsi come diretta declinazione del modo di essere della tecnica moderna.

-Rappresentazione. In questo ambito invece le forme messe in essere dal progetto si pongono sempre in relazione con il significato. Quest'ultimo è inteso come condizione dell'apparire della forma stessa. Si può considerare l'ambito della rappresentazione come una condizione di tipo metafisico o ontologico della forma e del fare.

-Ostensione. Infine, all'interno di quest'ultimo modo di declinare il progetto e le sue forme, si verifica un "eccesso" di significato che la forma in quanto tale non può contenere. È una forma di decadimento sia teorico che processuale del progetto architettonico perché prevalgono nel suo sviluppo le parole e la sofisticazione delle sue tecniche produttive. È questo lo spazio dell'odierna cultura degli *archi-star*.

È nello spazio della rappresentazione, dunque, che il progetto architettonico può sviluppare tutto il suo potenziale sintético e simbolico. Se da una parte (la rappresentazione) stabilisce un rapporto essenziale con le necessità estetiche e relazionali della forma architettonica in quanto fatto urbano; dall'altra parte questa stessa rappresentazione si identifica con i processi e con i metodi compositivi di un solitario artefice, "ornato" soltanto delle sue poetiche figurative e concettuali.

Questo modo (rappresentativo) di concepire la forma architettonica attraverso il progetto costituisce, fin dalla sua nascita in ambito rinascimentale, un immane paradosso: le regole che determinano l'apparire della forma architettonica si fondano su di una serie infinita di eccezioni. Una modalità quest'ultima determinata dall'irruzione dell'uomo quale nuovo e "tirannico" centro dell'universo.

In altre parole, l'idea - la musica perfetta del creato - non è riproducibile. Essa è però rappresentabile, e le sue interpretazioni, imperfette per definizione, possono formare una catena tendenzialmente infinita. Da cui discende che l'idea stessa - in sé inattuabile - è avvicinabile soltanto attraverso l'effrazione, l'esperimento, la continua interrogazione. (Tafuri, 1991 [1995:28])

El mundo iconológico (de las ideas) ya no es practicable, se lo puede abordar solo a través de la representación.

En el imaginario artístico y filosófico de Renacimiento, la edad del mundo puesta en imagen como síntesis de las relaciones entre la idea, el referente y la representación, ilumina el verdadero descubrimiento de la época humanista:

el elemento nuevo, en comparación con todo el Medioevo, es solamente uno, pero sustancial; la introducción de un sistema perfectamente representativo. Por tanto, los «contenidos» no son nuevos, pero sí el proceso -matemático y verificable- que permite su formalización en una sistematización del mundo «puesta en imagen» (Tafuri, 1991 [1995: 35])

Además, por lo que se refiere al hacer arquitectónico, el fundamento de ésta formalización

es un comportamiento proyectado en vista a unos fines preconcebidos. Se podría decir [...] el artista que lanza al futuro su *eidos*, el jefe militar que sustituye el frío cálculo de la estrategia por el sentimental ímpetu caballeresco (Tafuri, 1991 [1995: 37])

La idea moderna de representación nace, por lo tanto, de la necesidad de controlar a través del proyecto la transición conceptual y figurativa que transporta el *numerus*, la analogía antropomórfica, la proporción armoniosa en el mundo de las formas concretas.

Sobre el filo que divide verdad y artificio, mundo de las ideas y mundo material, se posiciona la experiencia proyectual moderna.

“Desde este punto de vista se debe distinguir la razón de la mera inteligencia. Esta última se puede interpretar como la capacidad de concentrarse sobre un determinado propósito [...] La razón en cambio [...] se caracteriza por la atención que se da a la totalidad dentro de la cual aquellas singularidades emergen [...] La razón se impone como una especie de despertar [...] ésta evita que el sujeto se esclerotice en el presente de su inteligencia...” (Perosino, 2007: 29-31)

Il mondo iconologico (quello delle idee) non è più raggiungibile, lo si può avvicinare soltanto attraverso la rappresentazione.

L'età del mondo messo in immagine quale sintesi delle relazioni tra idea, referente e rappresentazione nell'immaginario artistico e filosofico del rinascimento illumina la vera scoperta dell'epoca umanistica:

l'elemento nuovo, rispetto all'intero medioevo è dunque uno soltanto, ma sostanziale; l'introduzione di un sistema *compiutamente rappresentativo*. Non i contenuti, pertanto sono nuovi, bensì il processo - matematico e verificabile - che permette la loro formalizzazione in una sistematica «messa in immagine» del mondo. (Tafuri, 1991 [1995:35])

Inoltre, per quanto riguarda il fare architettonico, il fondamento di questa formalizzazione

è un comportamento progettato in vista di fini preconstituiti. Vale a dire quello [...] dell'artista che scaglia nel futuro il suo *eidos*, del capo militare che sostituisce il freddo calcolo della strategia all'impeto sentimentale cavalleresco. (Tafuri, 1991 [1995:37])

L'idea di rappresentazione moderna nasce dunque dalla necessità di controllare, attraverso il progetto, il passaggio concettuale e figurativo che porta il *numerus*, l'analogia antropomorfa, la proposizione armonicista nel mondo delle forme concrete.

Sul labile confine che tiene insieme verità e artificio, mondo delle idee e mondo materiale, si posiziona la moderna esperienza progettuale.

“Da questo punto di vista la ragione deve essere distinta dalla semplice intelligenza. Quest'ultima può essere interpretata in relazione alla capacità di concentrarsi su un determinato qualcosa allo scopo [...] La ragione invece [...] è caratterizzata dall'attenzione che si rivolge o si apre alla totalità all'interno della quale quelle singolarità emergono [...] La ragione si impone come una sorta di risveglio [...] essa impedisce al soggetto di sclerotizzarsi nel presente della sua intelligenza ...” (Perosino, 2007:29-31)

Reasumiendo al máximo se podría afirmar que la razón toma en examen la manera en que es concebida la *producción del sentido*. Ésta se afirma como hendidura hacia la totalidad de los factores que determinan la forma: *razón* es la toma de conciencia por parte del sujeto de los innumerables nexos y enlaces que determinan la sustantividad de cada arquitectura.

La transición del mundo *iconológico* al mundo *real* a través de la idea de representación y la división establecida con la afirmación del proyecto moderno, entre lo útil y lo simbólico, determinan una interrogación dramática que recorre las tramas internas del hacer contemporáneo:

el mundo visible, lo que podemos ver, ¿es libertad o esclavitud?. Todas las convenciones teóricas y metodológicas que la disciplina ha desarrollado en el tiempo -sean ellas tratados, manuales, manifiestos o simplemente proyectos individuales-, ponen el problema del sentido y del significado del artificio a partir de su producción. Porque el venir a la evidencia de la forma arquitectónica dentro del mundo urbano constituye una novedad estética, libre y autónoma aunque todavía relacionada a un sujeto productor independiente. Dentro de la tensión creada entre la singularidad del hacer arquitectónico contemporáneo y la pluralidad estética de sus productos, la labor de la representación es aquella de dar forma a las razones y a las relaciones que se instauran entre el mundo invisible de las ideas, la subjetividad productiva del artífice y la complejidad material de la arquitectura.

La obra (*érgon*) en su dimensión simbólica necesita disponer de un objeto concreto a través del cual poder manifestarse. Éste último (el objeto) en cambio, puede vivir en su pura presencia física, en su pura utilidad material. Los dos cuerpos del artificio, el cuerpo físico y material y el cuerpo simbólico e ideal, viven juntos en la forma paradójica del ícono.

La soberanía del ícono pasa a través de la dualidad de su forma: cuerpo y *érgon*, lo visible y lo percedero del cuerpo y lo invisible y lo eterno de su interioridad simbólica conviven adentro de una antinómica paradoja conceptual y figurativa.¹

Los íconos del proyecto arquitectónico constituyen por lo tanto, la *herida* simbólica que caracteriza la forma en cuanto hecho urbano de carácter colectivo. En la hendidura que separa los dos cuerpos del artificio se oculta la posibilidad de sobrevivencia de la idea de representación en cuanto “medida de la reunificación de lo visible con lo invisible, de éste mundo y de lo otro” (Cacciari, 1985: 194)

In extrema síntesis si potrebbe dire che la ragione prende in esame il modo in cui viene concepita la *produzione di senso*. Essa si afferma come apertura alla totalità dei fattori: *ragione* è il prendere o l’aver coscienza da parte del soggetto degli innumerevoli nessi e legami che determinano la realtà di ogni architettura.

Il passaggio dal mondo *iconologico* al mondo *reale* attraverso l’idea di rappresentazione e la scissione tra utile e simbolico istituita dal consolidarsi del progetto moderno, determinano un interrogativo drammatico che ripercorrere le griglie del fare contemporaneo: il mondo visibile, quello che ci si dà a vedere, ¿è libertà o schiavitù?

Tutte le sistemazioni teoriche e metodologiche che la disciplina ha sviluppato attraverso il tempo -siano esse trattati, manuali, manifiesti o semplicemente singoli progetti-, pongono il problema del senso e del significato dell’artificio a partire dalla sua produzione. Perché l’apparire della forma architettonica all’interno del mondo urbano costituisce una novità estetica, libera e autonoma ma collegata ad un soggetto produttore indipendente. All’interno della tensione creata tra la singolarità del fare dell’architetto contemporaneo e la pluralità estetica dei suoi prodotti, il compito della rappresentazione è quello di dare forma alle ragioni e ai collegamenti che si istituiscono tra il mondo invisibile delle idee, la soggettività produttiva dell’artefice e la complessità materiale dell’architettura.

L’opera (*érgon*) nella sua dimensione simbolica ha sempre bisogno di un oggetto concreto attraverso cui manifestarsi. Quest’ultimo invece può vivere nella pura presenza di oggetto utile tra gli altri. I due “corpi” dell’artificio, quello fisico e materiale e quello simbolico e ideale, convivono nella paradossale forma dell’icona.

La sovranità dell’icona passa attraverso la dualità della sua forma: corpo ed *érgon*, il visibile e il deperibile del corpo e l’invisibile e l’eterno della sua interiorità simbolica convivono in una paradossale antinomia concettuale e figurativa. Alla precisione dei limiti formali dell’icona corrisponde la massima possibilità di transito e di metamorfosi dei suoi significati simbolici.¹

Le icone del progetto architettonico costituiscono la *ferita* simbolica che caratterizza la forma architettonica nella sua dimensione urbana e collettiva. Nel taglio che separa i due “corpi” dell’opera si cela la possibilità di sopravvivenza dell’idea di rappresentazione in quanto “misura del congiungimento

La definición que se da de la idea de representación involucra a los principios de la experiencia proyectual como a sus teorías y métodos formativos. Y puesto que la invención arquitectónica y su imagen comunicativa constituyen un espacio finito y determinado sea desde el punto de vista formal como temporal, la visibilidad de la apariencia estética de la forma arquitectónica provoca la destrucción total en el campo de las posibilidades figurativas. Es de esta forma absoluta y de su autonomía formal, simbólica y urbana, que el proyecto a través de sus lenguajes formativos y comunicativos, tendrá que dar cuentas:

- la construcción del *lugar*, de las relaciones y de las repeticiones de los ciclos estéticos generados por los dispositivos arquitectónicos,
- la definición de las lógicas formales que determinan el perfil y el carácter del objeto arquitectónico,

- la *valorización* de las relaciones compositivas entre elementos y formas cual modo de repetición de ritmos y de ciclos figurativos y formativos,

caracterizan un proyecto arquitectónico fundado por la idea de representación en cuanto ícono: la obra de arquitectura es por lo tanto síntesis y culminación formal en la cual se lleva a destino (*telos*) un recorrido compositivo, dominado y orientado por un específico núcleo temático (*principio*) que a su vez es puesto en discusión por el mismo hacer proyectual.

Las necesidades formativas de cada obra encuentran en el *mundus imaginalis* del ícono la medida común que relaciona el objeto arquitectónico a ambos lados (visible e invisible) de lo real.

La obra de Renato Rizzi que en estas notas constituyen el pretexto teórico y metodológico de una reflexión sobre la potencia representativa del ícono, se podría inscribir en la categoría de las *obras difíciles*. El carácter determinante de la definición no se refiere a la dificultad de realización -presente en todas las obras-, sino más bien a la idea de construcción en cuanto momento polémico de una práctica compositiva que pone en juego los principios constituyentes de la Arquitectura en vista de un tratamiento lógico, de una transmisión disciplinar y de un desarrollo teórico y proyectual.

Difícil es el momento histórico en el cual se manifiestan los gestos formativos y comunicativos del proyecto arquitectónico en la época contemporánea por la desaparición de cualquier fundamento teórico de carácter colectivo.

Difícil es la ideación de la obra arquitectónica en sus momentos formativos, desde un punto de vista teórico como del

di visibile e invisibile, di questo mondo e dell'altro." (Cacciari, 1985:194)

La declinazione che si dà dell'idea di rappresentazione coinvolge dunque i presupposti sia dell'esperienza progettuale, sia delle sue teorie e metodi formativi. E poiché l'invenzione architettonica e la sua veste comunicativa costituiscono uno spazio finito e determinato sia dal punto di vista formale che temporale, la visibilità dell'apparire estetico di una forma architettonica implica il totale annientamento del campo delle possibilità. È di questa forma assoluta nella sua autonomia formale, simbolica e urbana, che il progetto dovrà dare conto attraverso i linguaggi formativi e comunicativi:

- la costruzione dei *luoghi*, delle relazioni e della ripetizione dei cicli estetici generati dai congegni architettonici,

- la definizione delle logiche formali che determinano il profilo e il carattere dell'oggetto architettonico,

- la *valorizzazione* delle relazioni compositive tra elementi e forme come modo di ripetere cicli e ritmi figurativi e formativi, caratterizzano un progetto architettonico fondato sull'idea di rappresentazione in quanto icona: l'opera architettonica è dunque sintesi e compiutezza formale in cui si delinea il destino (*telos*) di un percorso compositivo, dominato e orientato da un nucleo tematico specifico (principio) rimesso in gioco attraverso il fare progettuale.

I presupposti formativi di ogni singola opera trovano nel *mundus imaginalis* dell'icona la misura comune che riallaccia ogni oggetto a entrambi le sponde della realtà, quello visibile e quello invisibile.

L'opera di Renato Rizzi che in queste note costituisce il pretesto teorico e metodologico per una riflessione sulla potenza rappresentativa dell'icona, è inscrivibile nella categoria delle *opere difficili*. Il carattere determinante della definizione non è riferito alla difficoltà di realizzazione (presente in tutte le opere), quanto piuttosto all'idea di opera quale momento polemico, in cui vengono messi in pratica i principi costitutivi dell'architettura in vista di una loro trattazione logica, di una trasmissione disciplinare e di uno sviluppo teorico-progettuale.

Difícile è il momento storico in cui si manifestano i gesti formativi e comunicativi del progetto architettonico, poiché determinati, in epoca contemporanea, dalla scomparsa di qualunque fondamento teorico di carattere collettivo.



Proyecto para Jardines pensiles y estacionamientos enterrados de calle Rosmini (Rovereto, Italia 1998) - Maqueta de madera. Vista aérea y vista principal hacia la calle "Rosmini". | Progetto per i giardini pensili di via Rosmini e parcheggi interrati (Rovereto, Italia 1998) - Plastico in legno. Vista zenitale e vista frontale.

instrumental. Sería suficiente examinar la cantidad de trabajo que pre-figura la forma, constituido por una serie infinita de *plásticos* y de maquetas en distintas escalas y materiales, para entender la dificultad del recorrido que lleva a la construcción (por parte de Rizzi) de la específica invención arquitectónica.²

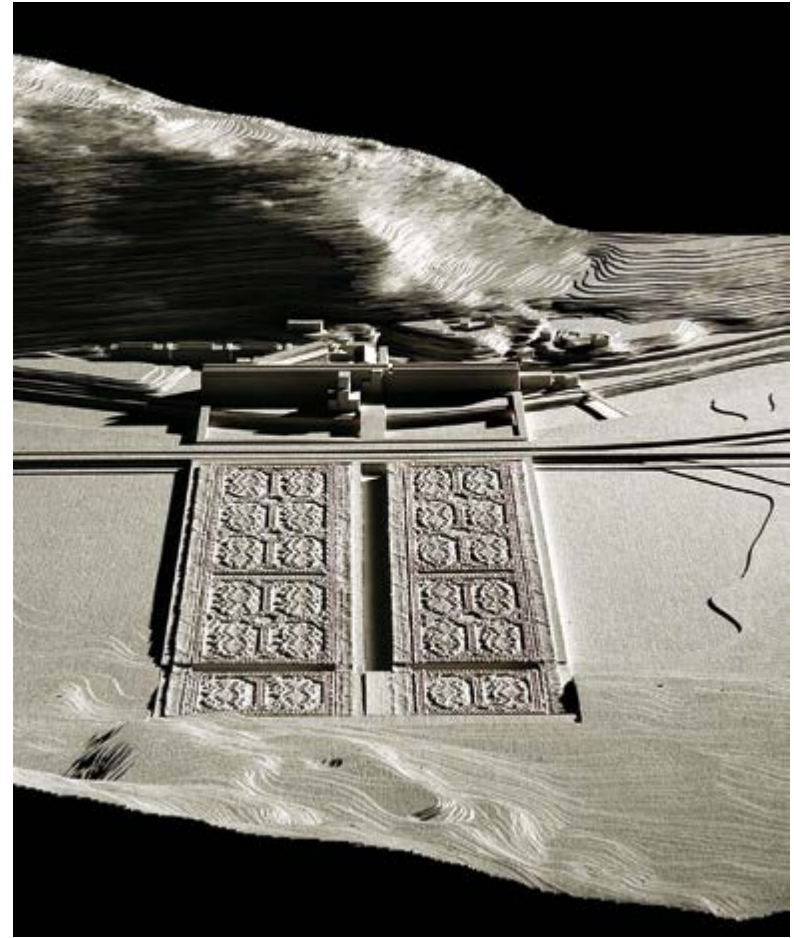
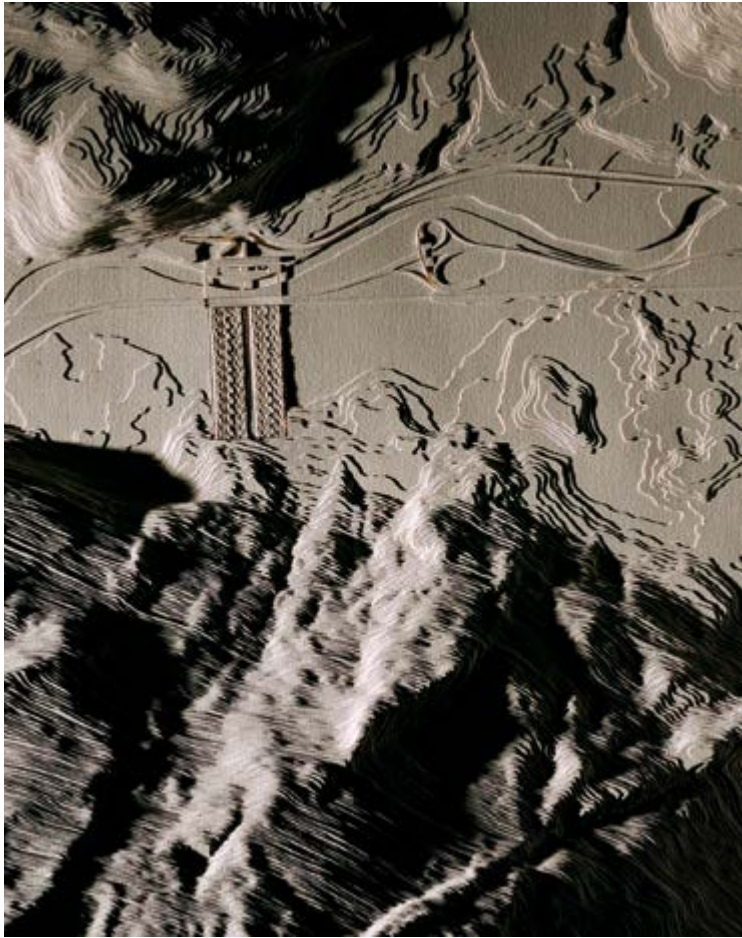
De hecho:

El "plástico", en algunos idiomas, es llamado *maquette* (francés e inglés) y *maqueta* (español), étimos de origen italiano (*macchietta*). "Plástico", a pesar de tener un sentido más limitado, tiene en mi opinión una implicación muy interesante. El término italiano "plástico" lleva, de hecho, a la idea de un dispositivo físico modelable, en el sentido que le da el escultor cuando trabaja con un material como la arcilla. Lo que hace pensar que el plástico,

Difficile è il concepimento dell'opera, sia dal punto di vista teorico sia strumentale, nei suoi momenti formativi. Basterebbe vagliare la mole di lavoro che la pre-figura, costituita da *plásticos* e modelli in scale e materiali diversi, fondamentale nel percorso di costruzione dell'invenzione architettonica specifica.²

Infatti:

Il *plastico*, in alcune lingue, viene chiamato *maquette* (francese e inglese) e *maqueta* (spagnolo), etimi di origine italiana (*macchietta*). *Plastico*, pur avendo un'accezione più limitata, ha a mio parere una implicazione assai interessante. Il termine *plastico* richiama, infatti, l'idea di un costrutto fisico modellabile, nel senso che gli dà lo scultore quando lavora con un materiale come



Restauo del área arqueológica de la ex fabrica "Montecatini" y proyecto del respectivo museo (Mori - Italia 1996) - Maqueta. Vista aérea y vista de ¾ | Restauo dell'area archeologica dell'ex fabbrica "Montecatini" e progettazione di un'area museale e di parcheggi (Mori, Italia, 1996) - Plastico. Vista zenitale e vista di ¾.

como sinónimo de maquette – maqueta, no sea un objeto cerrado, hecho una vez por todas, sino más bien un proceso abierto que se completa a través de intervenciones sucesivas, mediante retoques y reelaboraciones teóricas. (Maldonado, 1992 [1994: 100])

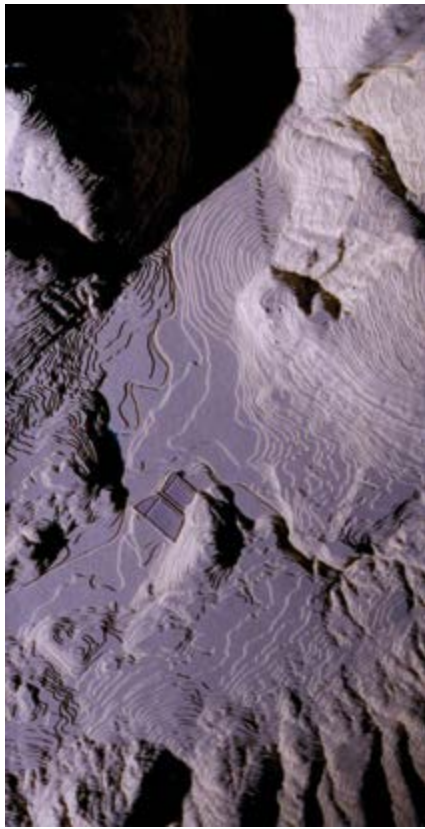
El “plástico” -maqueta como instrumento de construcción del proyecto arquitectónico (instrumento central y decisivo en la definición de los proyectos y las obras de Renato Rizzi)- se convierte en herramienta de modelación no solo de la forma material sino también del sentido general de un hacer arquitectónico en grado de manifestar a través de sus dispositivos formales valores e intereses de carácter colectivos.

La visibilidad del ícono incluye tanto la totalidad del hacer proyectual como sus productos formales porque en el interior de

l'argilla. Il che fa pensare che il plastico, come sinonimo di maquette, non sia un oggetto chiuso, fatto una volta per tutte, ma piuttosto un processo aperto che si espleta per interventi successivi, mediante ritocchi e ripensamenti. (Maldonado, 1992 [1994: 100])

Il plastico -quale strumento di costruzione del progetto architettonico (strumento centrale e decisivo nella definizione dei progetti e delle opere di Rizzi)- diviene di modellazione non solo della forma materiale ma anche del senso complessivo del fare per l'opera, in grado di manifestare i valori collettivi di ogni congegno architettonico.

La visibilità dell'icona coinvolge sia la totalità del fare progettuale sia i suoi prodotti formali perché all'interno di una disciplina complessa e completa come l'architettura, la dimensione



Concorso internazionale para el proyecto de una nueva estación de trenes y de colectivos (Brunico, Italia 2001) Maqueta 1:10.000. Inserción del proyecto adentro del territorio - Maqueta de yeso. Detalle de la pared perimetral y de las rampas de ingreso a los jardines. | Concorso internazionale per la progettazione della nuova stazione di treni e di pullman (Brunico, Italia, 2001) - Plastico 1:10.000. Inserimento del progetto all'interno del territorio - Maqueta 1:10.000. Inserción del proyecto adentro del territorio.

las tramas compositivas de una disciplina compleja y completa como la Arquitectura, la dimensión estética, lógica y ética operan con las mismas pretensiones hegemónicas, teóricas y metodológicas las unas sobre las otras.

Atravesar todos los ámbitos formativos del proyecto partiendo desde la triangulación estética – lógica – ética, quiere decir restituir a la idea de representación el horizonte estructural y definitivo sobre el cual posicionar sus productos.³

Belleza y libertad. La fachada hacia el cielo

“Si, la imagen, es felicidad, pero cerca de ella reside la nada, aparece en su límite, y todo el poder del la imagen, sacada del abismo que se hunde, no puede expresarse más que llamándola.” (Blanchot, 1971 [2010:40])

La relación que la imagen artística establece entre la felicidad de la mirada festiva y la nada que rodea su perímetro está asociada a la irreducible libertad de la forma y a su modo de estar en el mundo: la forma auténticamente libre es profundamente

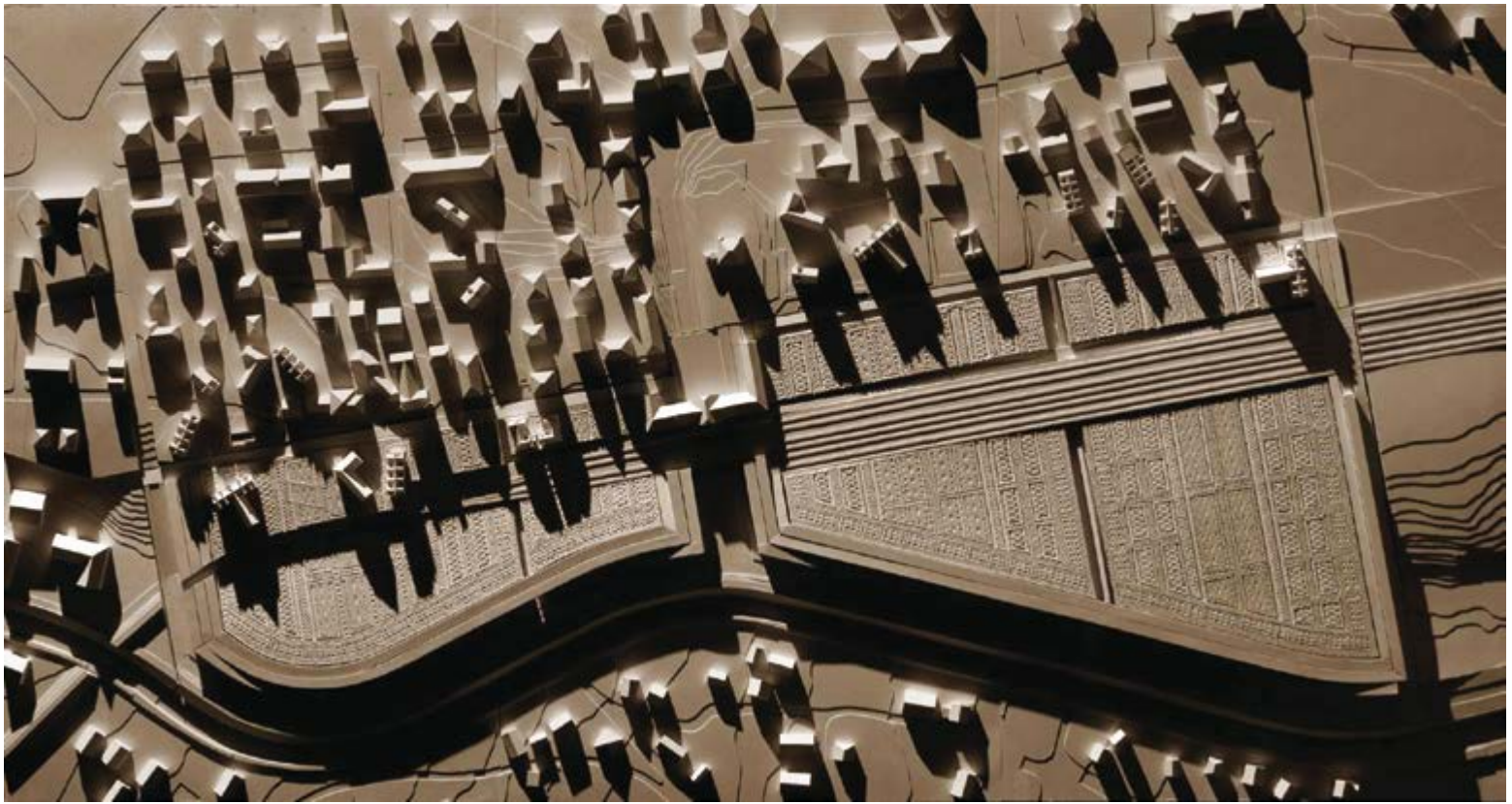
estética, lógica ed ética operano con le stesse pretese di egemonia, teorica e metodologica, le une sulle altre.

Attraversare tutti gli ambiti formativi del progetto a partire dalla triangolazione estetica – logica – etica, significa restituire all’idea di rappresentazione un orizzonte strutturale e compiuto sul quale posizionare i suoi prodotti architettonici.³

Bellezza e Libertà. La facciata verso il cielo

“Sì, l’immagine è felicità – ma vicino ad essa soggiorna il niente, compare al suo limite, e tutta potenza dell’immagine, tratta dall’abisso in cui si fonda non può esprimersi che richiamandolo.” (Blanchot, 1971 [2010: 40])

La relazione che l’immagine artistica stabilisce tra la felicità del vedere festivo e il nulla che delinea il suo perimetro è legata all’irriducibile libertà dell’essere nel mondo dell’opera: l’opera autenticamente libera è profondamente sovrana, può realizzarsi o meno al di là del soggetto e solo attraverso un dispendio chiamato bellezza.



Concorso internacional para el proyecto de una nueva estación de trenes y de colectivos (Brunico, Italia 2001) Maqueta 1:500. Vista aérea el proyecto. | Concorso internazionale per la progettazione della nuova stazione di treni e di pullman (Brunico, Italia, 2001) - Plastico 1:500. Vista zenitale del progetto.

soberana, puede revelarse autónomamente, más allá del sujeto del hacer y solo a través de un *dispendio* llamado belleza.

Con la visibilidad estética de la forma, el hacer arquitectónico predispone una nueva relación entre los objetos, sin afectar a la concreta y efectiva libertad de una felicidad de la mirada.

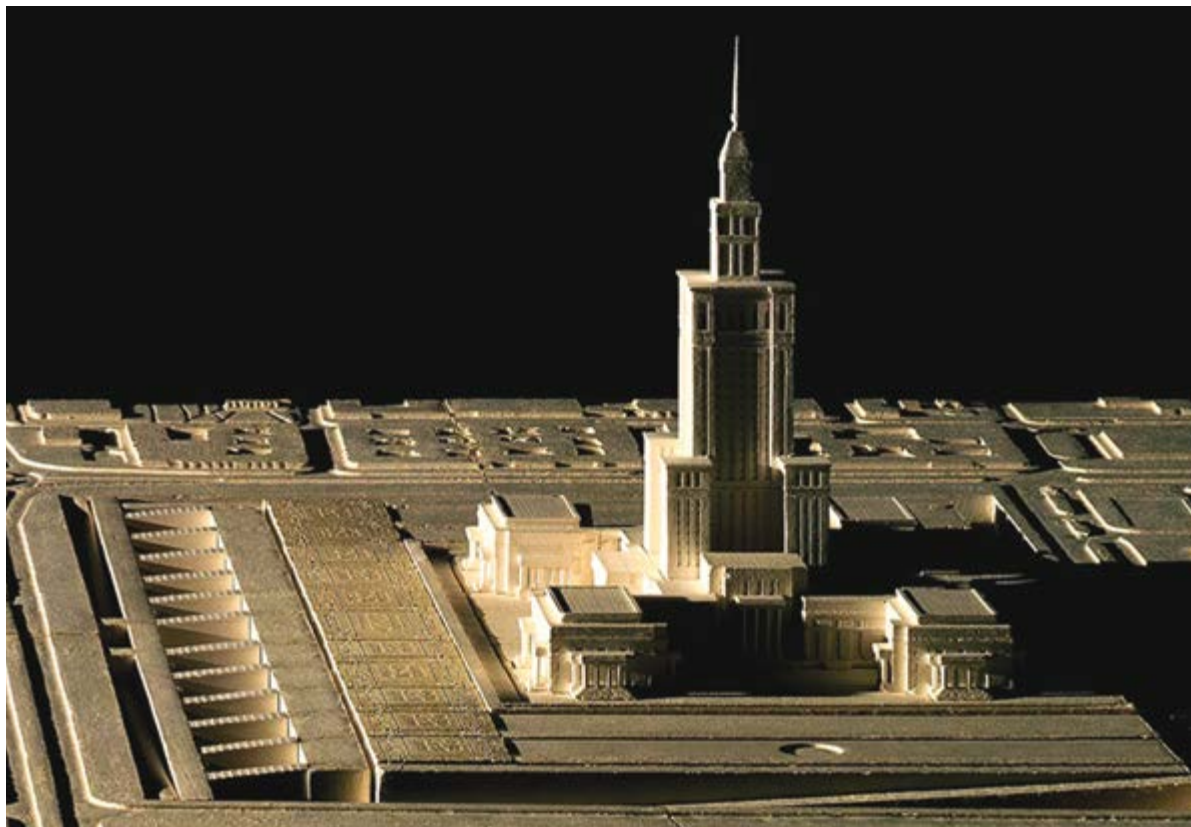
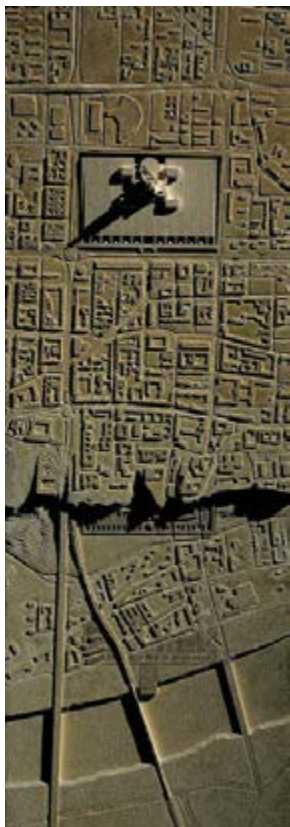
De este modo, en el ámbito específico de la disciplina arquitectónica, el proyecto encuentra su centralidad creativa cada vez que da forma autónoma a la totalidad de las relaciones figurativas: estas últimas determinan “un mundo de comunicación y de contagio, donde nada está separado, donde justamente, es necesario un esfuerzo para oponerse a la fusión indefinida.” (Bataille, 1951 [2001:182])

Proponer nuevamente la belleza como telón de fondo del hacer arquitectónico quiere decir concebir el proyecto en modo nuevo: el gesto compositivo en este contexto está ligado a la posibilidad de establecer reglas en grado de generar el movimiento y el tránsito de las relaciones.

Cada objeto arquitectónico está caracterizado por una síntesis

Con l'apparire del congegno, il fare architettonico predispone una nuova relazione tra gli oggetti, senza però intaccare la libertà dell'effettiva materializzazione di una felicità del vedere. In questo modo, nell'ambito specifico della disciplina architettonica, il progetto ritrova la sua centralità creatrice ogni volta che dà forma all'insieme di relazioni figurative autonome: esse contemporaneamente determinano “un mondo di comunicazione e di contagio, dove niente è separato, dove appunto è necessario uno sforzo per opporsi alla fusione indefinita.” (Bataille, 1951 [2001:181])

Riproporre la bellezza come sfondo del fare architettonico significa concepire il progetto in modo nuovo, dove il gesto compositivo è legato alla possibilità di stabilire regole capaci di far transitare le relazioni. Ogni congegno architettonico è caratterizzato dalla sintesi formale che nella libertà del suo apparire ri-orienta l'orizzonte estetico del mondo reale e materiale odierno caduto nella più assoluta irricognoscibilità formale e significativa.



Museo de Arte Moderno (Varsavia, Polonia 2007) - Maqueta de yeso 1:5.000. Los componentes del proyecto: el Palacio de la cultura y de la ciencia, la meseta geológica, el río "Vístula". - Maqueta de yeso 1:1.000. El proyecto: la figura de la balsa. Vista lateral. | Museo d'Arte Moderna (Varsavia, Polonia 2007) - Plastico in gesso 1:5.000. Gli elementi del progetto: il Palazzo della cultura e delle scienze, il dente geologico del plateau, il fiume "Vistola". - Plastico in gesso 1:1000. Il progetto: la figura della zattera. Vista laterale. Museo de Arte Moderno (Varsavia, Polonia 2007).

formal que a través de la libertad de su fisonomía, re-orienta el actual horizonte estético del mundo real y material caído, en el absoluto degrado formal y significativo.

En los proyectos de *la fachada hacia el cielo*, un recinto definido por un muro con espesor transitable en su parte superior y habitable en su interior, una superficie con forma de jardín pensil sobrealzado del terreno natural y una serie de rampas de enlace, constituyen el repertorio formal estable que la composición arquitectónica recompone siempre de nuevo a través de una forma y de un programa arquitectónico y funcional específicos.

El repertorio formal es desarrollado por Renato Rizzi a través de los proyectos:

- Jardines pensiles y estacionamientos enterrados (Rovereto, Italia. 1998);
- Restauración del área arqueológica de la ex fábrica "Montecatini" y proyecto del respectivo museo (Mori, Italia. 1996);

Nei progetti della *facciata verso il cielo*, un recinto definito da un muro, con spessore percorribile in quota e abitabile al suo interno, una superficie a forma di giardino pensile sopraelevato dal terreno e una serie di rampe di collegamento, costituiscono un repertorio formale stabile che la composizione architettonica ricompone ogni volta all'interno di una forma e di un programma architettonico specifico.

Il repertorio formale è sviluppato da Renato Rizzi attraverso i progetti per:

- i giardini pensili di via Rosmini e parcheggi interrati (Rovereto, Italia. 1998);
- il restauro dell'area archeologica dell'ex fabbrica "Montecatini" e progettazione di un'area museale (Mori, Italia. 1996);
- il concorso internazionale per la progettazione della nuova stazione di treni e pullman (Brunico, Italia. 2001).

Questi progetti possono essere definiti come declinazioni



Las Torres para la Investigación Industrial (Padua, Italia 2008) – Maqueta 1:500. Proyecto vista aérea. – Maqueta 1:250. Corte longitudinal. | Le Torri per la Ricerca Industriale (Padova, Italia 2008) - Plastico 1:500. Progetto veduta zenitale. - Plastico 1.250. Sezione longitudinale.

-Concurso internacional para el proyecto de una nueva estación de trenes y de colectivos (Brunico, Italia. 2001).

Estos proyectos se pueden considerar interpretaciones formales de un específico programa teórico y figurativo y de una única intencionalidad proyectual. La construcción de un marco figurativo de carácter urbano y territorial que refleje, por oposición, una doble imagen:

-la imagen crítica de la actual contraposición entre forma y falta de forma, perteneciente a las exterminadas periferias de los centros históricos,

-la voluntad de forma y de figura que estas *bachelor machines* manifiestan a través de sus imágenes, proponen conducir la arquitectura de la ciudad hacia un discurso inclusivo y relacional.⁴

La lógica de la salvación. La balsa y el recinto

A quien intentara hoy devolver la palabra a la Arquitectura en cuanto hecho urbano y pluralidad de lenguajes, deberíamos

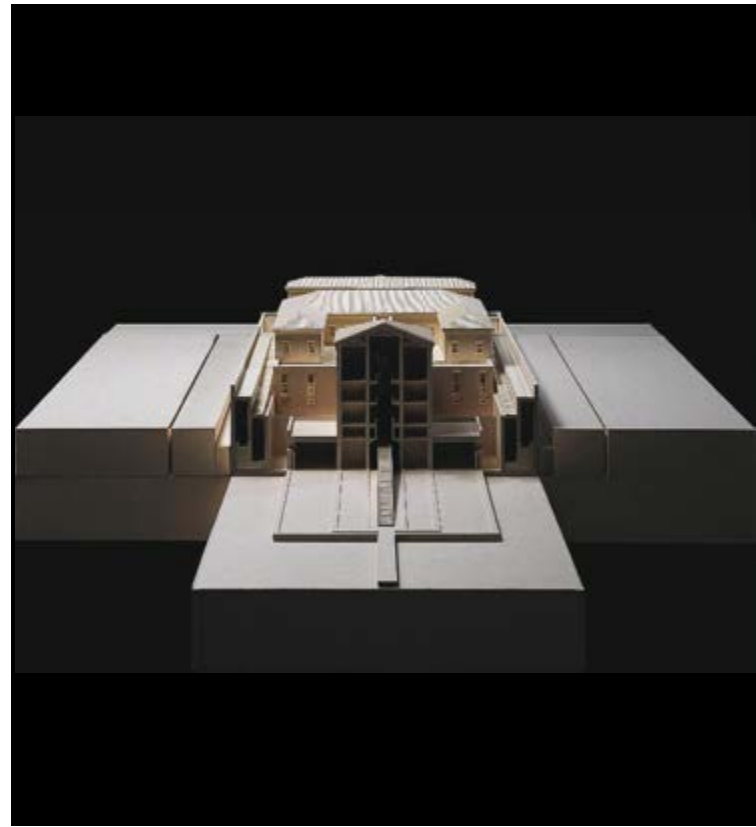
formali di uno specifico programma teorico-figurativo e di un'unica intenzionalità progettuale, la costruzione di una cornice figurativa di carattere urbano-territoriale riflette, per opposizione, una doppia immagine:

- l'immagine critica che rispecchia l'odierna contrapposizione tra forma e mancanza di forma, propria delle sterminate periferie dei centri storici,

- la volontà di forma e di figura che le *macchine celibi* manifestano attraverso la loro immagine ri-crea la possibilità di condurre l'architettura della città contemporanea all'interno di un discorso inclusivo e relazionale.⁴

La Logica della salvezza. La Zattera e il Recinto

A chi volesse oggi ridare la parola all'architettura in quanto fatto urbano e linguaggio dei molti, bisognerebbe ricordare che l'agire progettuale ha smarrito, e in seguito confinato nell'assoluto oblio, qualsiasi pretesa di istituzionalità, stabilità e continuità dei suoi linguaggi formativi e comunicativi.



MEIS. Museo Nacional de Judaísmo Italiano y de Shoah, (Ferrara, Italia 2010) - Maqueta 1:500. Imagen final del proyecto. - Maqueta 1:100. Corte transversal. | MEIS. Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah (Ferrara, Italia 2010). - Plastico 1:500. Figura complessiva del progetto - Plastico 1:100. Sezione trasversale.

recordarle que el hacer proyectual ha perdido, y posteriormente confinado en el olvido absoluto, cualquier pretensión de institucionalidad, estabilidad y continuidad de sus lenguajes formativos y comunicativos.

La producción formal en el tiempo de la crisis impulsa el proyecto arquitectónico hacia un nuevo contexto teórico-formativo: el objetivo del proyecto (*telos*) consiste en alterar el sentido tradicional de la forma ordinaria -correspondiente a una lógica binaria, que fluctúa sobre la relación petrificante entre pregunta y respuesta- para hacer emerger la labor de la forma, su responsabilidad urbana.

Esta alteración del sentido no representa una destrucción o una negación de la forma, sino una nueva modalidad de evocación de su potencial afectivo:

- aislar el hecho urbano dentro de su irreducible identidad formal,
- reconstruir el perfil figurativo de las formas que habitan la ciudad contemporánea,
- reposicionar el objeto arquitectónico sobre un escenario distinto, en relación al sentido de su vida urbana,

Il fare del tempo della *crisi* costringe il progetto architettonico in una nuova cornice teorico-formativa: il *telos* è allora quello di declassare il senso della forma consueta -che corrisponde ad una logica binaria, imperniata sulla relazione petrificante tra domanda e risposta- per far emergere il compito della forma, la sua responsabilità urbana.

Questa alterazione del senso non rappresenta l'annullamento o la negazione della forma, ma una nuova modalità di evocare il suo potenziale affettivo:

- isolare il fatto urbano all'interno della sua irriducibile identità formale,
- ricostruire il profilo figurativo delle forme che "abitano" la città contemporanea,
- riposizionare l'oggetto architettonico su uno sfondo diverso, in relazione al senso del suo soggiorno urbano

costituiscono quindi un unico e specifico nucleo teorico-progettuale, che rispecchia un possibile orizzonte di salvezza delle forme dell'architettura contemporanea.

constituyen, por lo tanto, un núcleo teórico-proyectual único y específico que refleja la posibilidad de un horizonte de salvación de las formas de la arquitectura contemporánea. Dar nuevamente forma y figura a la arquitectura de la ciudad significa construir la soledad formal del objeto adentro de una dimensión comunicativa e institucional irreducible.

De este modo, la elaboración de las lógicas de la salvación del objeto arquitectónico pasa a través de la definición del perímetro de su trascendente soledad comunicativa.

La construcción de la soledad figurativa del objeto arquitectónico queda fijada, en los proyectos de Renato Rizzi, a partir de:

- la disolución de los vínculos simbólicos existentes entre el edificio y la ciudad y la consecuente construcción de una nueva y paradójica lógica de la libertad figurativa de los edificios de carácter público (Museo de Arte Moderno. Varsovia, Polonia. 2007);
- la contraposición figurativa y formal entre los elementos arquitectónicos que determina la forma y el resto de la ciudad (Las Torres para la Investigación Industrial. Padua, Italia. 2008);
- la trasposición del significado de las relaciones que la arquitectura había tejido con la ciudad, a través de un cambio conceptual tanto de la forma como de la función de cada uno de los componentes del proyecto (MEIS. Museo Nacional de Judaísmo Italiano y de Shoah. Ferrara, Italia. 2010).

Las lógicas que determinan el carácter de estas nuevas prácticas formantes (aislar, reconstruir y reposicionar) dan origen a una paradójica soledad figurativa del objeto arquitectónico dentro de la ciudad. Extraviada la actual utilidad formal, de objeto entre los objetos, el dispositivo arquitectónico podrá encontrar un horizonte de salvación formal solamente en el reconocimiento y en la identificación de su perfil figurativo.

El *ethos* de la mirada. El ojo hipogeo.

Existe siempre una doble soledad en el acto teórico de observar el cielo: una soledad posicionada que a través de los artificios estampa sobre la tierra el paso de los astros y otra soledad, de carácter técnico, que persigue las distancias en su pura exterioridad.

La soledad interpretada por éstas arquitecturas posicionadas descubre la dimensión metafísica y trascendental de las relaciones entre el hombre y el mundo, evaluando por lo tanto la

Ridare forma e figura all'architettura della città significa allora costruire la sua solitudine formale all'interno di un'irriducibile dimensione comunicativa e istituzionale.

In questo modo, l'elaborazione delle logiche di salvezza dell'oggetto architettonico passa attraverso la definizione del perimetro della sua trascendente solitudine comunicativa.

La costruzione della solitudine figurativa dell'oggetto architettonico è declinata, nei progetti di Renato Rizzi, attraverso:

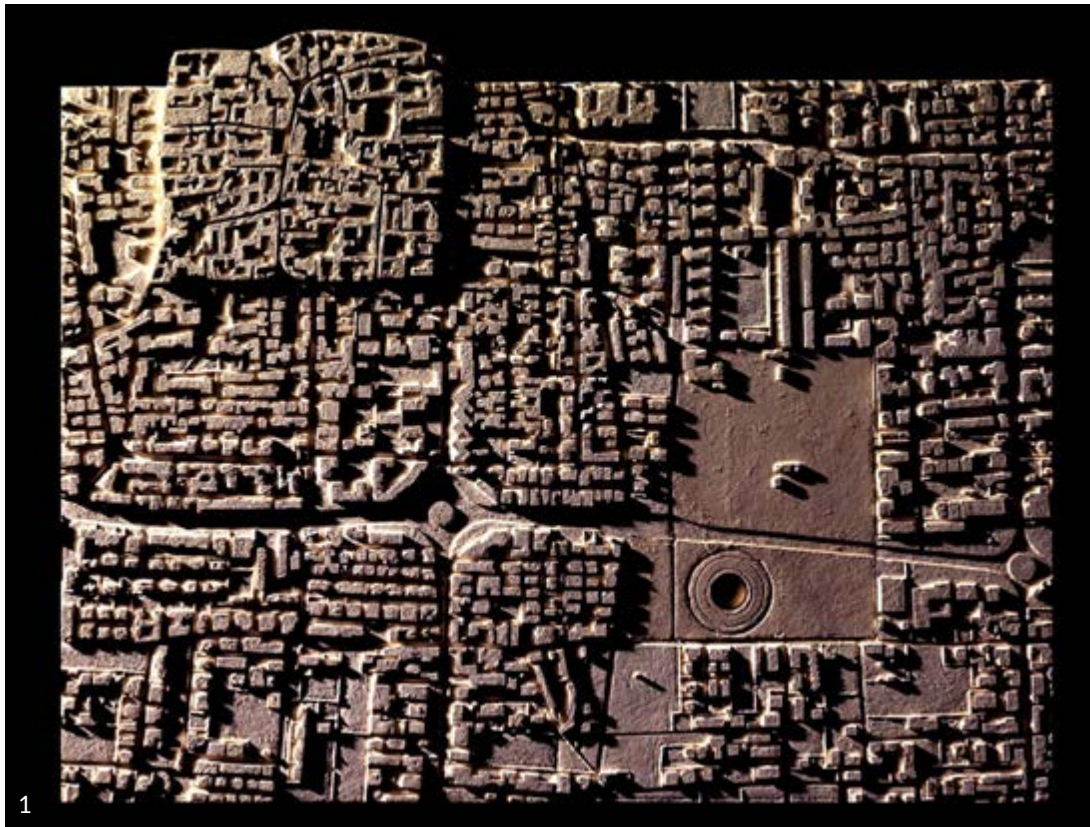
- lo scioglimento dei vincoli simbolici esistenti tra l'edificio e la città e la conseguente costruzione di una "nuova" e paradossale logica della libertà figurativa dei congegni di carattere pubblico. (Museo d'Arte Moderna. Varsavia, Polonia. 2007);
- la contrapposizione figurativa e formale tra i singoli elementi architettonici che determinano il congegno e il resto della città. (Le Torri per la Ricerca Industriale. Padova, Italia. 2008);
- il capovolgimento del significato che ogni singola architettura aveva tessuto con il contesto urbano, mediante uno spostamento concettuale del carattere formale e funzionale delle singole componenti del progetto. (MEIS. Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah. Ferrara, Italia. 2010).

Le logiche che determinano il carattere delle nuove azioni formanti (isolare, ricostruire e riposizionare) danno origine anche ad una paradossale solitudine figurativa dell'oggetto architettonico all'interno della città poiché, smarrita l'odierna utilità formale di cosa tra le cose, il congegno potrà trovare un orizzonte di salvezza formale solo nella riconoscibilità e identificazione del suo profilo figurativo.

L'*ethos* della visione. L'occhio ipogeo

Esiste sempre una doppia solitudine nell'atto teorico di scrutare il cielo: quella che attraverso gli artifici segna sulla terra il passaggio degli astri e quella, di carattere tecnico, che insegue le distanze solo nella loro pura exteriorità.

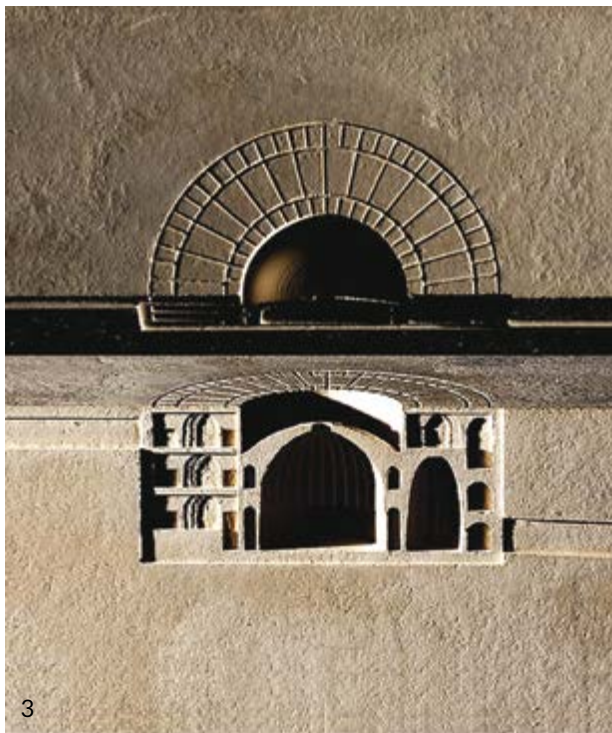
La solitudine interpretata dai diversi congegni, scopre la dimensione metafisica e trascendental della relazione tra uomo e mondo, valutando dunque la quantità (numero) per mezzo della qualità delle sensazioni psichiche che questi stessi numeri provocano mediante gli artifici, siano essi piramidi, tombe o più semplicemente città come luogo di relazioni e convivenza tra gli uomini. La solitudine tecnica invece è concepibile e



1



2



3

La pupila de Partenope. Centro de la música (Nápoles, Italia 2006) **1** - Maqueta de yeso 1:2.000. El ojo de Partenope. Vista aérea. **2** - Maqueta de yeso 1:1.000. Vista aérea del proyecto con los ingresos al edificio. **3** - Maqueta de yeso 1:1.000. Corte y vista aérea. | *La pupilla di Partenope. Centro per la musica (Napoli, Villaricca, Italia 2006)* **1** - Plastico in gesso 1:2000. L'occhio di Partenope. Vista zenitale. **2** - Plastico in gesso 1:1.000. Vista zenitale del progetto con gli ingressi ai diversi ambiti spaziali. **3** - Plastico in gesso 1:1000. Sezione e vista zenitale.

cantidad (*numerus*) por medio de la calidad de las sensaciones psicológicas que estos mismos números provocan mediante los artificios, sean ellos pirámides, tumbas o simplemente la ciudad como lugar de las relaciones y de la convivencia entre los hombres. La soledad técnica, en cambio, es concebible y verificable fundamentalmente en la dimensión de la angustia interior que se expresa y se exterioriza en las hiendas de un carácter patológico específico. La capacidad de calcular y de medir las distancias a partir de sus dimensiones cuantitativas constituye el modo privilegiado con el cual éste tipo de soledad, interpreta el carácter y la cualidad de las sensaciones.

Existe por lo tanto una estrecha correspondencia entre el acto que mide la distancia de nuestra soledad en relación al universo y el valor de las formas que consienten la registración material y transmisible de las cualidades y de los principios que determinan el artificio.

Los proyectos de Renato Rizzi referidos a la arquitectura *del ojo hipogeo* son:

- La pupila de Partenope. Centro de la música (Nápoles, Italia. 2006);
- Centre John Paul II (Cracovia, Polonia. 2007);
- Parma expectante. El espacio del pudor (Parma, Italia. 2013).

En éste ámbito, el proyecto arquitectónico se materializa a través de un doble movimiento compositivo. El primero tiene un carácter formativo y está dirigido hacia abajo, hacia la interioridad del terreno natural. Este movimiento constituye una especie de vuelta al origen fúnebre de la arquitectura y de sus representaciones. El segundo movimiento, en cambio, es de carácter comunicativo: la definición del objeto en el interior de las vísceras de la tierra determina una arquitectura introvertida que vuelca la dirección de su eje de simetría hacia el cielo. El objeto arquitectónico, como punto fijo en el interior de las vísceras de la tierra, constituye una especie de telescopio cósmico posicionado en la dirección de un imaginario *axis mundi*.

El movimiento que va y viene, que se baja formalmente en el interior de la tierra y a continuación, se eleva visivamente hacia el cielo, determina una doble seducción siempre más viva en cuanto más brutal es el movimiento porque “la división del universo en infierno subterráneo y en cielo completamente puro es una concepción indeleble.” (Bataille, 1929 [1974:76])

riscontrabile fundamentalmente nella dimensione dell’angoscia interiore che si esprime e si esteriorizza nei tratti di un carattere patologico specifico, che fa derivare la qualità delle sensazioni unicamente dalla capacità di calcolare e misurare le distanze nella loro dimensione quantitativa.

Esiste dunque una stretta relazione tra l’atto che misura la distanza della nostra solitudine nei confronti dell’universo e il valore delle forme che consentono la registrazione materiale, trasmissibile, delle qualità dei numeri costituenti l’artificio.

I progetti di Renato Rizzi iscrivibili nell’architettura *dell’occhio ipogeo* sono:

- La pupilla di Partenope. Centro per la musica (Napoli, Villaricca, Italia. 2006);
- Centre John Paul II (Cracovia, Polonia. 2007);
- Parma inattesa. Lo spazio del pudore (Parma, Italia. 2013).

Qui il progetto architettonico si materializza attraverso un doppio movimento compositivo. Il primo ha carattere formativo ed è indirizzato verso il basso, nell’interiorità del terreno naturale. Questo movimento costituisce una sorta di ritorno all’origine fúnebre dell’architettura e delle sue rappresentazioni. Il secondo movimento, invece, è di carattere comunicativo: l’abbassamento formale del manufatto determina un’architettura introversa che rovescia la direzione dell’asse centrale verso il cielo. L’oggetto architettonico, quale punto fisso all’interno delle viscere della terra, si costituisce in una sorta di cannocchiale “cosmico” posizionato nella direzione di un immaginale *axis mundi*.

Il movimento compositivo che va e viene, che si abbassa formalmente all’interno della terra e che poi si innalza visivamente verso il cielo, determina una doppia seduzione tanto più viva quanto il movimento è più brutale perché “la divisione dell’universo in inferno sotterraneo e cielo perfettamente puro è una condizione indelebile.” (Bataille, 1929 [1974:76])

In particolare:

- la costruzione di un santuario civile a Villaricca (Napoli),
- la definizione di una costellazione ipogea, mobile e riposizionabile nel progetto per Centre John Paul II di Cracovia,
- l’introiezione infinita delle spirali di Parma costituiscono una mappa formativa che ha fatto dell’abbassamento e dello spostamento dell’architettura nelle “viscere” della terra un nuovo e paradossale modo di misurare il valore degli artifici.



Centre John Paul II (Cracovia, Polonia 2007) - Maqueta de yeso 1:5.000. El proyecto: la constelación de las cinco figuras hipogeas. - Maqueta de yeso 1:200. Corte del edificio principal | Centre John Paul II (Cracovia, Polonia 2007) - Modello in gesso 1:5000. Il progetto: La costellazione delle cinque figure ipogee. - Modello in gesso 1:200. Sezione del edificio principale.



En particular modo:

- la construcción de un santuario civil en Nápoles,
- la definición de una constelación hipogea, móvil y variable en el proyecto para el *Centre John Paul II* de Cracovia,
- la introspección infinita de los espirales de Parma,

constituyen un mapa formativo que ha hecho de la inmersión y del desplazamiento de la arquitectura en las vísceras de la tierra un nuevo y paradójico modo de medir el valor de los artificios.

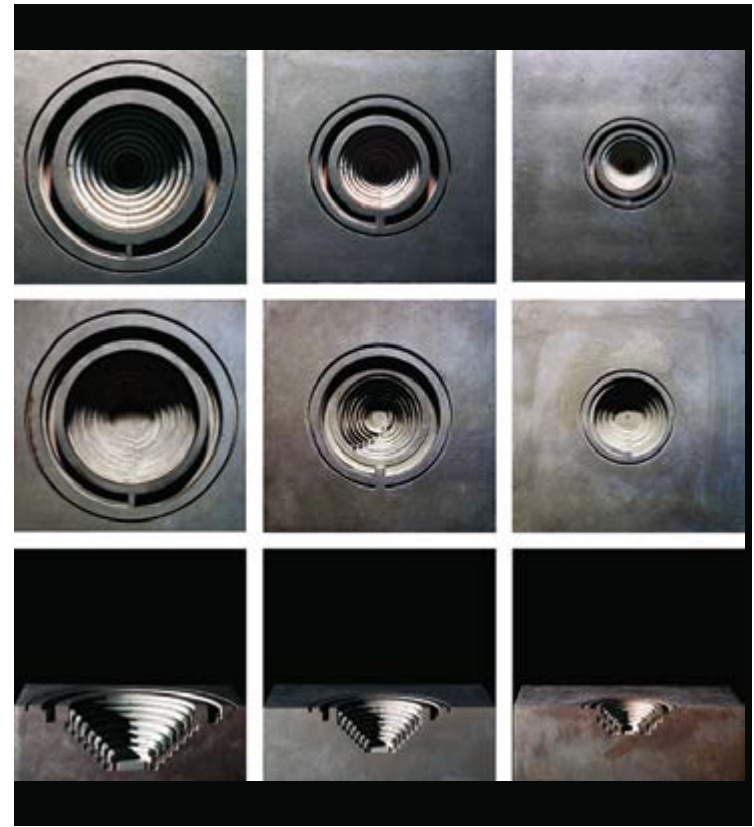
La construcción de la forma arquitectónica a través del proyecto comporta la conciencia teórica que se trata de un movimiento real y metafórico, de lo útil a lo sublime, desde lo bajo hacia lo alto y viceversa.

De este modo lo útil y lo sublime toman forma a través de una arquitectura construida con medidas que conciben el valor a partir de su carácter transitivo: "El valor nunca es una categoría, nunca se encuentra absolutamente, sino que es siempre puesto en juego" (Cacciari, 1970: 7-47). De este modo el valor está directamente relacionado con el surgir de la forma: "el valor no

La construcción de la forma arquitectónica a través del proyecto comporta la consapevolezza teorica che si tratta di un movimento reale e metaforico, dall'utile al sublime, dal basso verso l'alto e viceversa.

In questo modo l'utile e il sublime si incarnano in un'architettura fatta di misure che concepiscono il valore nel suo carattere transitivo: "Il valore non è mai categoria, non è mai trovato assolutamente, ma sempre rimesso in gioco". In questo modo il valore è strettamente connesso con l'apparire de la forma: "Il valore non dipende tanto dal segno dalla sua capacità di significare quanto dalle relazioni o meglio dai cicli che mette in moto il suo apparire." (Cacciari, 1970: 7-47)

La materializzazione della forma architettonica contemporanea comporta anche la costruzione di una nuova mappa cosmica sulla terra, capace di assegnare ai nostri numeri e alle nostre misure architettoniche una consistenza strutturale, armonica.



Parma expectante. El espacio del pudor (Parma, Italia 2013) - Maqueta de yeso 1:2.500 constituida por 108 módulos. Medida final: 312x234x5 cm con el posicionamiento de los tres espirales hipogeos. Detalle. - Maqueta de yeso 1:250. El espacio del pudor. Vista aérea y cortes de los tres espirales hipogeos. | Parma inattesa. Lo spazio del pudore (Parma, Italia 2013) - Plastico in gesso 1:2.500 costituito di 108 moduli. Misura totale: 312x234x5 cm con l'inserimento delle tre spirali ipogee. Particolare. | Plastico in gesso 1:250. Lo spazio del pudore. Vista zenitale e sezione delle tre spirali ipogee.

depende tanto del signo de su capacidad de significación sino de las relaciones o mejor dicho de los ciclos que pone en movimiento el surgir de la forma.”(Cacciari, 1970: 7-47).

La definición de la forma arquitectónica contemporánea contempla por lo tanto, la construcción de un mapa cósmico nuevo sobre la tierra y en grado de asignar a nuestros números y a nuestras medidas arquitectónicas una consistencia estructural, armónica. Es a través de un *ethos* formativo de la forma arquitectónica, capaz de traducirse en una doble raíz procesual (terrena y estelar), que el proyecto puede reencontrar el telón de fondo de un posible valor en grado de determinar la medida de la distancia existente entre la lógica que divide, separa y salva, y la belleza que une, acoge y protege. En este sentido, la labor teórica del proyecto es aquella de dar forma y enraizamiento a una arquitectura que para poder existir, nuevamente, tiene que volver a ser invisible, pura idea.

La idea de representación como construcción figurativa del

È attraverso un *ethos* formativo dell'opera architettonica, capace di tradursi in una doppia radice processuale (terrena e stellare), che il progetto può ritrovare lo sfondo di un possibile *valore* capace di determinare la *misura* della distanza esistente tra la *logica* che divide, separa e salva, e la *bellezza* che unisce, accoglie e protegge. In questo senso, compito teorico del progetto è dare forma e radicamento a un'architettura che per esistere deve, ancora una volta, tornare ad essere invisibile, pura idea.

L'idea di rappresentazione in quanto costruzione figurativa dell'icona passa attraverso la definizione di un nuovo concetto di somiglianza. Ciò che il progetto imita attraverso l'icona è una particolare sintesi figurativa e concettuale che vede la forma architettonica quale punto di massima tensione tra il mondo visibile, materiale e il mondo invisibile, spirituale.

La capacità dell'icona di permettere il transito, il passaggio e

ícono pasa a través de la definición de un nuevo concepto de semejanza. Lo que el proyecto imita a través del ícono es una síntesis figurativa y conceptual particular que ve la forma arquitectónica como punto de máxima tensión entre el mundo material y el mundo espiritual, entre lo visible y lo invisible.

La capacidad del ícono de permitir el tránsito, la transposición y sobretodo la comparación y la amistad entre los distintos elementos arquitectónicos a partir de una analogía de carácter figurativo, modela y da forma a los proyectos de Renato Rizzi para *La fachada hacia el cielo*, *La balsa y el recinto* y *El ojo hipogeo*.

Las lógicas de la semejanza se articulan en tres específicos lugares compositivos:

-el lugar de las relaciones, en donde a través de *La fachada hacia el cielo* se manifiesta una antinomia constante entre la belleza y la libertad. La visibilidad estética de la forma está inscrita adentro de un marco temporal y espacial determinado;

-el lugar de la separación, en donde se predispone, a través de la figura del recinto, la identificación lógica del perímetro figurativo y conceptual de los edificios (de carácter público) que determinan la *imago urbis*;

-el lugar de la dialéctica, en donde la inversión del *ojo* figurativo de la arquitectura en la interioridad de una mirada especulativa, recrea la idea de pausa y de silencio formal para las fragmentadas periferias contemporáneas.

El hacer arquitectónico define por lo tanto, sus ámbitos de intervención a través de un principio de exclusión: el perímetro de la forma coincide con el límite y con la necesidad de cada imagen.

La arquitectura poniéndose como representación de ideas y de esperanzas de carácter colectivo, al igual que el ícono, está (ontológicamente) obligada a vivir en el punto de confluencia de los dos mares, entre lo visible y lo invisible.

El hacer formativo y representativo del arquitecto debe dar forma y figura a una obra doble y paradójica, en la cual, los principios materiales y espirituales de su construcción actúan de modo paritario en la definición de los significados de la arquitectura de la ciudad. El Proyecto, por lo tanto, debe acoger adentro de sus mallas productivas la complejidad formal y funcional de la vida urbana de la forma.

soprattutto la comparazione e l'amicizia tra i diversi elementi attraverso un'analogia di carattere figurativo, informa e modella i progetti di Renato Rizzi per *la facciata verso il cielo*, *la zattera e il recinto* e *l'occhio ipogeo*.

Le logiche della somiglianza si articolano in tre luoghi compositivi specifici:

- il luogo delle relazioni, dove, attraverso *la facciata verso il cielo*, si realizza una costante antinomia produttiva tra bellezza e libertà che iscrive l'apparire dell'opera sullo sfondo di un tempo e di uno spazio specifici;

- il luogo della separazione, che attraverso la figura della zattera predispone l'identificazione logica dei perimetri figurativi dei diversi manufatti (soprattutto pubblici) che costituiscono l'*imago urbis*, in modo di permettere loro una possibile salvezza simbolica e funzionale;

- il luogo della relazione dialettica, che rovescia l'*occhio* figurativo dell'architettura nell'interiorità di uno sguardo speculativo capace di introdurre, nell'indifferenziato metropolitano, l'idea di pausa e di silenzio figurativo.

Il fare architettonico definisce i suoi ambiti di intervento tramite il principio di esclusione: il perimetro della forma costituisce il limite di ogni immagine. Come l'icona, l'architettura in quanto rappresentazione di idee e di speranze di carattere collettivo è ontologicamente costretta a vivere nella confluenza dei due mari, tra visibile e invisibile.

Il fare formativo e rappresentativo dell'architetto dovrà dare forma e figura ad un'opera duplice e paradossale, dove i presupposti materiali e spirituali della sua costruzione agiscono in modo paritario nella definizione dei significati dell'architettura della città. Occorre dunque un progetto che accolga all'interno delle sue maglie produttive la complessità della "vita" urbana della forma.

In questo modo:

- il carattere antinomico della forma architettonica dove realismo materiale e silenzio mistico convivono in una enigmatica amicizia;

- l'intreccio figurativo di segni visibili e invisibili quale teofania di un'esperienza progettuale;

- il consolidarsi, all'interno della forma architettonica, di una forza attrattiva in grado di definire il prodotto finale quale

De este modo:

-el carácter antinómico de la forma arquitectónica en donde, realismo material y silencio místico, conviven en una enigmática amistad;

-la forma arquitectónica y su trama figurativa definida por signos y trazas visibles e invisibles, como teofanía de una experiencia proyectual;

-el fortalecimiento, dentro de la forma arquitectónica, de una fuerza de atracción en grado de definir el producto final como montaje de imágenes y significados estratificados;

-la construcción de un tiempo calificado, festivo, que coincide con el tiempo de la composición y del proyecto;

-el valor de evocación de la forma icónica que impide la solidificación en banales anatemas conceptuales, de los significados profundos de la Arquitectura;

definen los principios teóricos de una posible y significativa fenomenología del ícono en grado de representar la totalidad simbólica de la forma arquitectónica.

El momento de coagulación formal de una serie de principios estéticos, lógicos y éticos registrados en la certeza de los perímetros formales de cada arquitectura, encuentra la polisemia significativa de valores -a veces opuestos y contradictorios- que en sus repeticiones y transfiguraciones, crean una permanente imagen simbólica del mundo de las formas y de sus relaciones.

La fuerza icónica, figurativa y en última instancia, representativa del objeto, elude el elemento dialógico. En el hacer compositivo de Renato Rizzi la forma manifiesta el estatuto del místico silencio: las formas arquitectónicas y sus representaciones como últimas expresiones de los íconos del proyecto no deben ser ni leídas, ni pronunciadas sino agrupadas e imaginadas a través de la observación y de la contemplación.

Transformándose en ícono del proyecto, el *passage*, la herida que informa el trabajo de Renato Rizzi, pone en juego los principios que fundan el hacer arquitectónico individual. De éste modo el ícono cual resultado del proyecto no puede más que encontrar en la idea de representación la integridad y la totalidad, tanto útil como simbólica, del mundo real y constructivo de la Arquitectura. Los íconos del proyecto se encuentran en la semejanza temporal que el enigma figurativo, representado por cada obra, nos da en cuanto epifanía de una experiencia, imagen ●

stratificada superposición de formas y significati;

- la construcción de un tiempo calificado y festivo que coincide con el tiempo de la composición y del hacer; perché far toccare attraverso l'ícono i due lati del reale (visibile e invisibile), già costituisce una nuova misura del tempo;

- il valore evocativo di una forma iconica che parla sempre di un rimando significativo e simbolico per non solidificarsi in banali anatemi concettuali;

definiscono i presupposti teorici e metodologici di una fenomenologia significativa dell'ícono in grado di rendere visibile la completezza simbolica della forma architettonica.

Il momento di coagulazione formale di una serie di principi estetici, logici ed etici registrati nella certezza dei perimetri di ogni congegno, incontra la polisemia significativa di valori -a volte opposti tra di loro- che nel loro ripetersi e trasfigurarsi ricreano una perenne immagine simbolica del mondo delle forme e delle loro relazioni.

La forza iconica, figurativa e in ultima istanza, rappresentativa dell'oggetto, rifugge l'elemento dialogico. Il congegno all'interno del fare compositivo di Renato Rizzi, manifesta lo statuto del místico silencio: le forme architettoniche e le sue rappresentazioni quale espressioni ultime delle icone del progetto non vanno né lette, né pronunciate ma colte e intese osservandole e contemplandole.

Il *passage*, la *ferita* che informa l'opera di Renato Rizzi nel suo divenire ícono del progetto, mette in gioco i presupposti fondanti del singolo fare architettonico. In questo modo l'ícono quale esito del progetto non può che ritrovare nell'idea di rappresentazione la completezza e la compiutezza, sia utile che simbolica, del mondo reale e costruttivo dell'architettura.

Le icone del progetto sono riscontrabili nella somiglianza temporale che l'enigma figurativo, rappresentato da ogni singola opera, ci consegna in quanto epifania di un'esperienza, immagine ●

* Renato Rizzi (Rovereto-Italia, 1951) profesor en Università IUAV di Venezia. Entre 1984 y 1992 colaboró con el arquitecto Peter Eisenman en New York; entre los proyectos de éste período se recuerdan: "La Villette", Paris; la nueva sede "Monte dei Paschi", Siena - Italia; "Opera House", Tokio y, la "Torre della Ricerca", Padua - Italia (2008). En 2003 recibe el premio "Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana". En 2009 le otorgan la Medalla de Oro por la Arquitectura Italiana en la Trienal de Milán con el proyecto: *Casa-Museo Depero*, Rovereto - Italia, realizado en 2008. Desarrolla una intensa actividad de investigación. Las principales publicaciones que demuestran éste específico recorrido académico son, entre otras: 2013. *Parma Inattesa* (Parma: MUP Editore); 2011. *L'Aquila-S(c)isma dell'Immagine* (Milano-Udine: Mimesis); 2010. *L'Inscalfibile* (Milano-Udine: Mimesis); 2010. *John Hejduk: Incarnatio* (Venezia: Marsilio); 1987(ed.). Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (Venezia, CLUVA).

NOTAS

1 - Sobre la idea de ícono ver: CACCIARI, M. 1985. *Icone della Legge* (Milán: Adelphi Edizione) Trad. española, Íconos de la ley (Buenos Aires: La Cebra, 2007) y MONDZAIN, M.J. 1996. *Image, Icône, économie. Le sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (París: Seuil).

2 - Las imágenes que acompañan el presente texto representan solo un pequeña parte del trabajo de modelación y de construcción de la forma arquitectónica desarrollado por el arquitecto Renato Rizzi a lo largo de su carrera profesional. En relación a la complejidad y al volumen "cuantitativo" de plásticos - maquetas presente en la gestación de cada proyecto del arquitecto italiano ver: RIZZI, R. 2007. *La Pedemontana Veneta. Il divino del paesaggio: economia della forma* (Venezia: Marsilio) y Renato Rizzi. *Parma inattesa. Lo spazio del pudore*, editado por Emiliano Forcelli, Susanna Piscicella, Andrea Rossetto, Lorenzo Sivieri, catalogo de la exposición (Parma, Galleria San Ludovico, 21 marzo-2 giugno 2013), MUP, Parma 2013.

3 - Los aspectos teóricos y conceptuales desarrollados en el presente ensayo son de carácter general y corresponden a un primer momento interpretativo de la obra de Renato Rizzi. Para una lectura específica de los aspectos analíticos y compositivos ver: GIUSTA, F. 2014. *Dépense e progetto* (Milán: Mimesis edizione), 71-185.

4 - Alrededor de la idea de *The bachelor machines* en el ambiente artístico ver SZEEMANN, H. (ed.). 1975. *Le macchine celibi* (Milán: Electa, 1989).

* Renato Rizzi (Rovereto - Italia 1951) è professore associato di composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia. Dal 1984 al 1992 collabora a New York con l'architetto Peter Eisenman; tra i progetti di questo periodo si ricordano: "La Villette" a Parigi; la nuova sede del "Monte dei Paschi" a Siena; "l'Opera House" a Tokio e, più recentemente, la "Torre della Ricerca" a Padova (2008). Nel 2003 riceve la menzione d'onore per la Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana. Nel 2009 la Medaglia d'oro all'Architettura Italiana della Triennale di Milano con il progetto per la Casa Museo Depero, realizzato nel 2008. Oltre all'insegnamento e al lavoro di progettista, svolge un'intensa attività di ricerca. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: 2013. *Parma Inattesa* (Parma: MUP Editore); 2011. *L'Aquila-S(c)isma dell'Immagine* (Milano-Udine: Mimesis); 2010. *L'Inscalfibile* (Milano-Udine: Mimesis); 2010. *John Hejduk: Incarnatio* (Venezia: Marsilio); 1987(ed.). Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (Venezia, CLUVA).

NOTE

1 - Sull'icona si veda, CACCIARI, M. 1985. *Icone della Legge* (Milano: Adelphi edizioni) e MONDZAIN, M. J. 1996. *Immagine, Icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (Parigi: Seuil).

2 - Le immagini che accompagnano il presente testo rappresentano solo un piccola parte del lavoro di modellazione e di costruzione della forma architettonica attraverso i plásticos sviluppato da Renato Rizzi nell'arco degli ultimi trenta anni. In relazione a questo argomento si veda, Renato Rizzi, *La Pedemontana Veneta. Il divino del paesaggio: economia della forma*, Marsilio, Venezia 2007, Renato Rizzi. *Parma inattesa. Lo spazio del pudore*, a cura di Emiliano Forcelli, Susanna Piscicella, Andrea Rossetto, Lorenzo Sivieri, catalogo della mostra (Parma, Galleria San Ludovico, 21 marzo-2 giugno 2013), MUP, Parma 2013.

3 - Per un approfondimento degli aspetti analitici e compositivi dell'opera di Renato Rizzi si veda GIUSTA, F. 2014. *Dépense e progetto* (Milano: Mimesis edizione), pp. 71-185.

4 - SZEEMANN, H.(ed.) 1975. *Le macchine celibi* (Milano: Electa, 1989).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. 1929. "L'alluce" en *Documents*, ed. Sergio Finzi (Bari: Dedalo, 1974)
- BATAILLE, G. 1951. "La guerra e la filosofia del sacro" en *L'uomo e il sacro*, ed. Roger Caillois (Turín: Bollatti Boringhieri, 2001).
- BLANCHOT, M. 1971. "Il Museo, l'arte e il tempo", in *L'amicizia* (Genova-Milano: Marietti, 2010)
- CACCIARI, M. 1970. *Saggi estetici* (Padua: Liviana)
- CACCIARI, M. 1985. *Icone della Legge* (Milán: Adelphi Edizione) Trad. española, Íconos de la ley (Buenos Aires: La Cebra, 2007).
- CACCIARI, M. 1990. *Dell'inizio* (Milán: Adelphi, 2001).
- MALDONADO, T. 1992. *Reale e virtuale* (Milán: Feltrinelli).
- PEROSINO, S. 2007. *Capovolgimenti. La casa non è una tana, l'economia non è il business* (Milán: Jaca Books).
- TAFURI, M. 1991. *Ricerca del rinascimento. Principi, città, architetti* (Turín: Einaudi) trad. Española Sobre el renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. 1929. "L'alluce" en *Documents*, ed. Sergio Finzi (Bari: Dedalo, 1974)
- BATAILLE, G. 1951. "La guerra e la filosofia del sacro" en *L'uomo e il sacro*, ed. Roger Caillois (Turín: Bollatti Boringhieri, 2001).
- BLANCHOT, M. 1971. "Il Museo, l'arte e il tempo", en *La risa de los dioses* (Genova-Milano: Marietti, 2010)
- CACCIARI, M. 1970. *Saggi estetici* (Padua: Liviana)
- CACCIARI, M. 1985. *Icone della Legge* (Milán: Adelphi Edizione) Trad. española, Íconos de la ley (Buenos Aires: La Cebra, 2007).
- CACCIARI, M. 1990. *Dell'inizio* (Milán: Adelphi, 2001).
- MALDONADO, T. 1992. *Reale e virtuale* (Milán: Feltrinelli).
- PEROSINO, S. 2007. *Capovolgimenti. La casa non è una tana, l'economia non è il business* (Milán: Jaca Books).
- TAFURI, M. 1991. *Ricerca del rinascimento. Principi, città, architetti* (Turín: Einaudi) trad. Española Sobre el renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).



Fabian Carlos Giusta. Arquitecto (FAPyD-UNR e IUAV Venecia) Doctor en Composición Arquitectónica y Urbana (IUAV-Venecia). Es autor de numerosos artículos y publicaciones a nivel internacional entre las que se destacan los libros: *Peter Eisenman. Alchimie figurative* (2014), *Dépense e progetto* (2014), *John Hejduck. Profezie figurative* (2013), *Rafael Moneo. Redenzioni Figurative* (2013).

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 reimpressiones 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