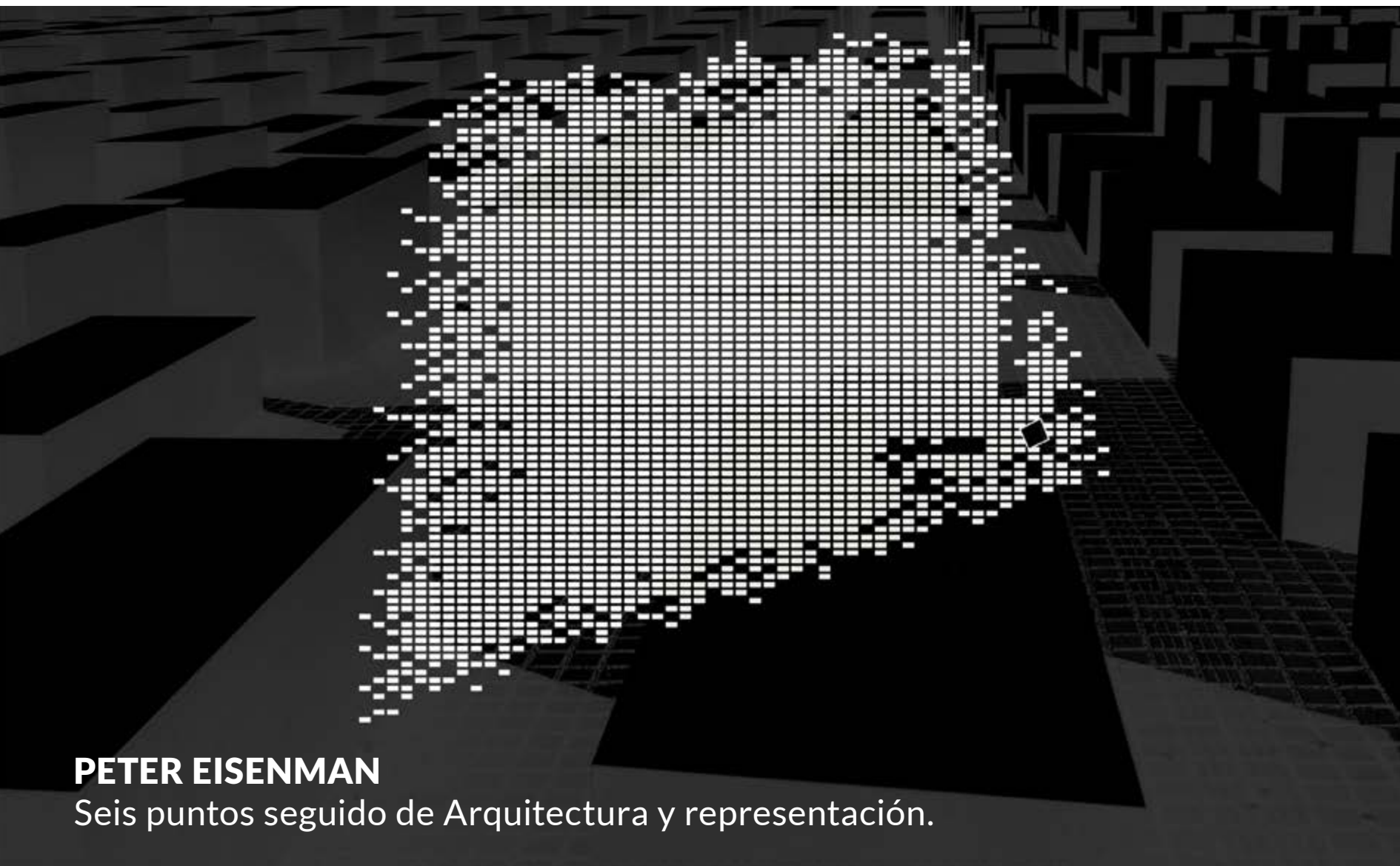


A&P

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]

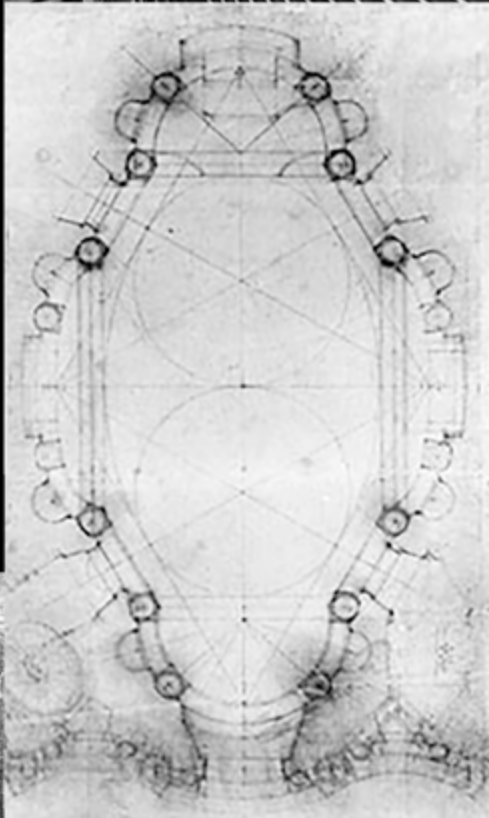
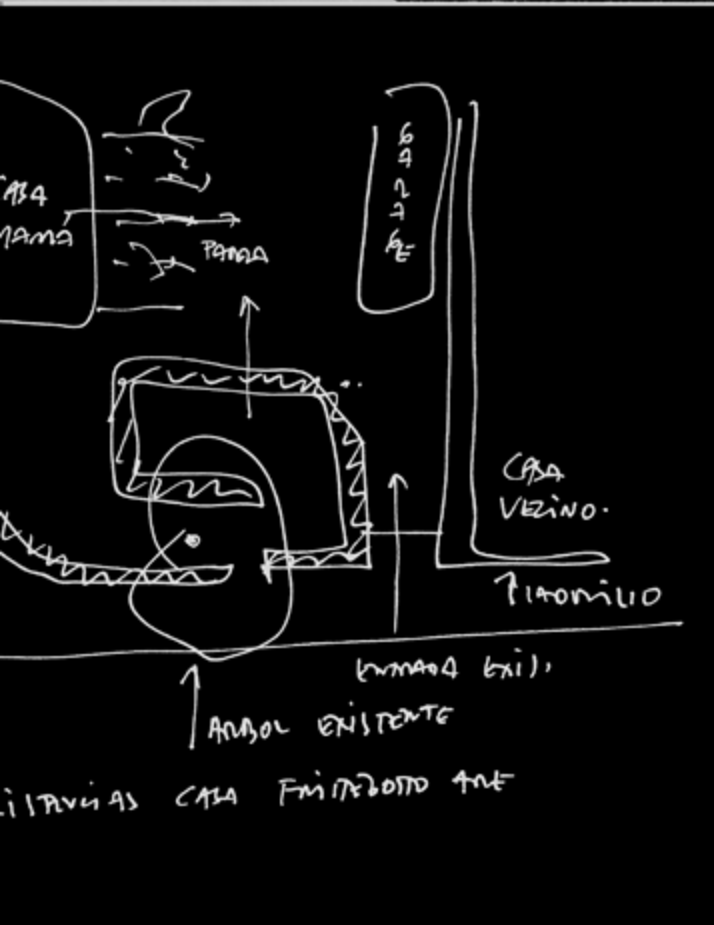
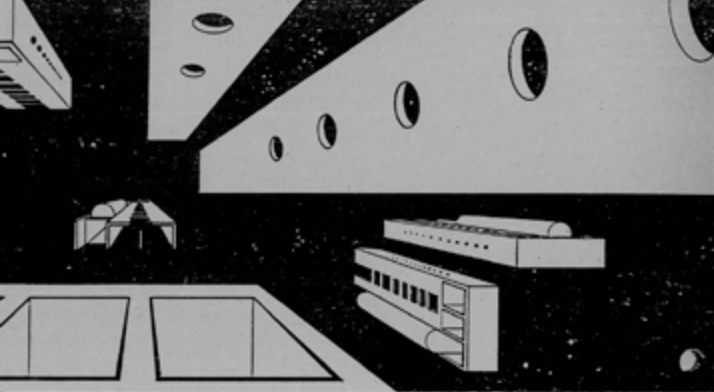
A&P Continuidad

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.

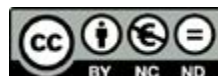
Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionados por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

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

Poché, la representación gráfica del espacio

CINTIA RAMIREZ

Español

La esencia de la Arquitectura, a mi entender, se encuentra en la dualidad “ser-no ser” que los orientales hacen evidente en la etimología misma de la palabra “vacío” (*wu-ser / you- no ser*). Si miramos a través de la historia, podemos comprobar cómo la concepción de algunas obras de arquitectura parte desde la preponderancia de lo “lleno”; mientras que en otras se comprueba lo contrario, la activación del “vacío” como un agente positivo en la composición.

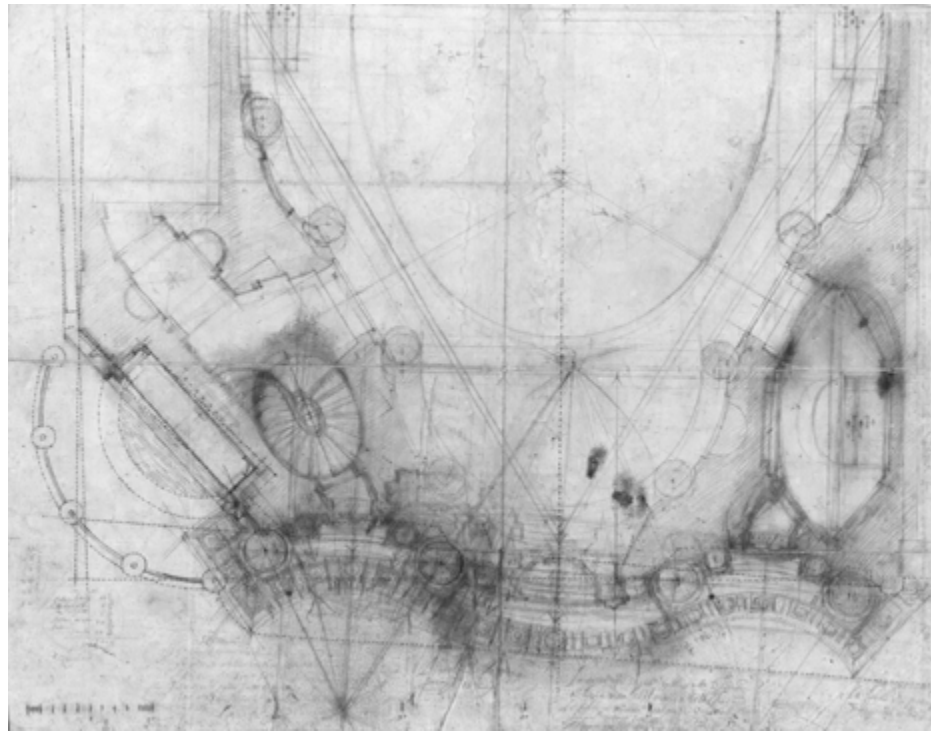
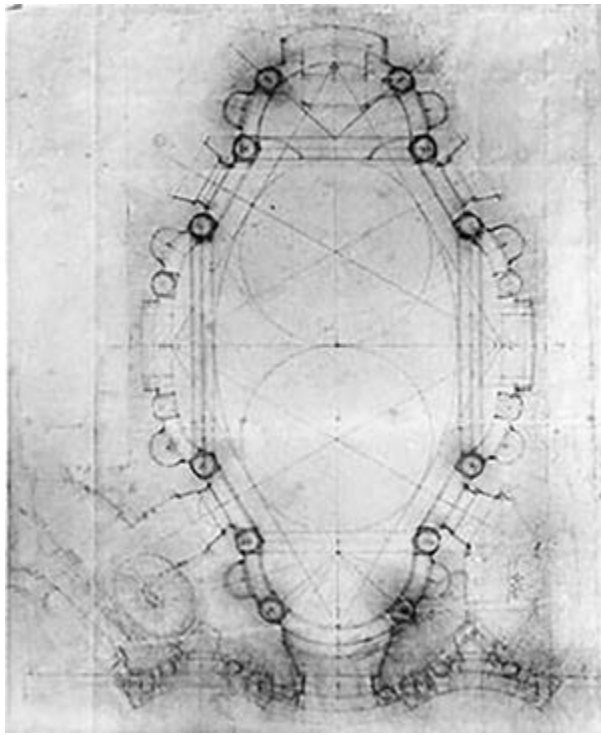
Pero ya sea en uno u otro caso, es la representación gráfica del arquitecto la que desempeña un papel fundamental poniendo énfasis en uno u otro de estos aspectos; hago referencia en particular a los croquis iniciales o a los diagramas conceptuales que no buscan la representación de un hecho real, constructivo, sino de un pensamiento como parte del proceso proyectual. Particularmente, voy a referirme a la técnica del *poché* y su utilización, antes y después de la enseñanza *Beaux Arts*, verificando incluso su vigencia en obras contemporáneas y cómo la utilización de esta técnica permite al arquitecto enfocarse de otra manera en la concepción del espacio.

Palabras clave: Poché, Beaux Arts, Espacio, Gráfica.

English

In my opinion, the essence of architecture lies in the “to be or not to be” duality which Eastern culture emphasizes in the etymology of the word “void” (*wu – to be / you – not to be*). Throughout history we can see that while some architectural works are envisaged from the prevailing view of the “full”, others are grounded on that of the “empty” as a positive composition feature. However, whether one case or the other, it is the architect’s graphic representation that plays a key role when emphasizing either of them. In particular, I refer to initial sketches or conceptual diagrams which are not intended to represent constructive facts but reflection frameworks as parts of the design process. I deal mainly with the art of *poché* and its use before and after *Beaux Arts* teaching -even in contemporary architectural works- and how this technique enables the architect to have a different space-envision approach.

Key words: *Poché*, Beaux Arts, Space, Graphics.



San Carlo alle Quattro Fontane. Dibujo de Francesco Borromini realizado entre 1660 y 1662. Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 169. | San Carlo alle Quattro Fontane. Dibujo de Francesco Borromini realizado en 1634, Viena, Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 171.

“Modelando el barro se hacen vasijas,
y es de su vacío (wu you),
del que depende la utilidad
de las vasijas de barro.
Se horadan puertas y ventanas,
y es de su vacío,
del que depende la utilidad de la casa.
El ser (you) procura ganancia,
el no-ser (wu) procura utilidad.”
Fragmento de poema Taoísta (550 A.C)

¿Qué es el *poché*?

El término *poché* es de origen Francés y significa bolsillo, bolsa o cavidad; pero también fue un término habitual en los ateliers de la École des Beaux Arts de París, que designaba una técnica de representación consistente en el relleno de tinta de la sección de los muros de un edificio. Si bien su uso no se hizo explícito hasta el siglo XIX, hay dibujos que muestran que ya

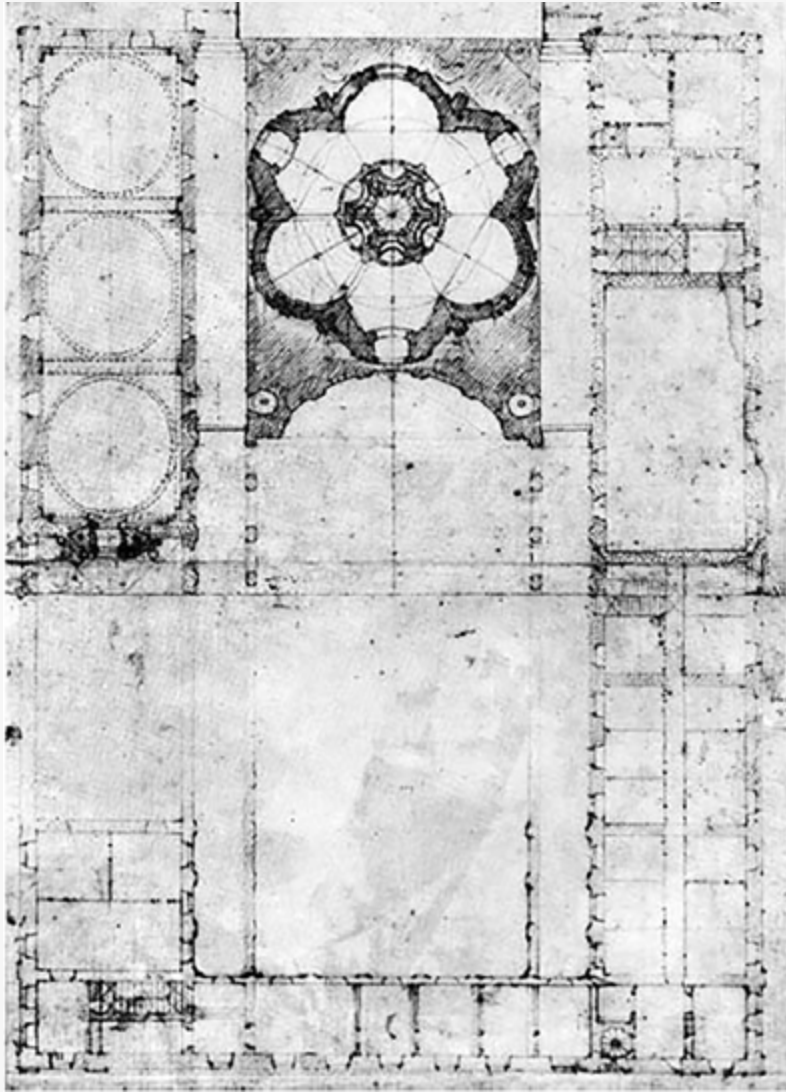
era utilizada desde el Renacimiento o el Barroco italianos.

Los arquitectos utilizaron el *poché* para abstraer en la planta las piezas residuales o de servicio mediante una textura que las devolvía al fondo del dibujo sobre el que se recortaban las figuras regulares de los espacios principales y su secuencia.

Es por eso que comenzaré el recorrido en Italia con dos de las obras más complejas de la historia de la arquitectura, las de Francesco Borromini. En el caso de *San Carlo alle Quattro Fontane* (San Carlino), vemos en la planta dibujada por Borromini como el autor se enfoca en la composición del espacio interior y la fachada ondulante de la Iglesia. En este dibujo, se omite el convento y todo aquello que circunda a la iglesia, incluso

los muros están exentos del dibujo, como explica Raúl Castellanos Gómez, “Apenas un incipiente rayado se hace presente a lo largo del contorno interior de la iglesia, como si todo el papel a desempeñar por ese “resto” fuese el de servir de relleno o textura.” (Castellanos Gómez, 2010: 173) Si bien en este dibujo el uso del *poché* y su grafismo característico no es explícito, sí lo es la intención que se percibe en las omisiones del arquitecto, hay una preocupación en la conformación del espacio interior a partir del modelado de sus límites para lo cual necesita prescindir de los límites físicos del área de intervención.

En un acercamiento a un dibujo posterior del mismo proyecto, vemos como el *poché* se hace explícito, apareciendo un rayado en los muros, los cuales varían su espesor para permitir que la forma irregular



Sant'Ivo alla Sapienza. Dibujo de Francesco Borromini.

del espacio interior se adapte a las formas regulares del perímetro. Surgen también algunas dependencias en aquellas áreas que en el primer dibujo se encontraban en blanco, cuyas formas son la resultante del espacio residual al que quedaron confinadas previamente y no de una búsqueda funcional o espacial particular. Es más, en este segundo dibujo la cantidad de trazos ponen en evidencia las dificultades que representa el desarrollo de la escalera en relación a la concavidad de la fachada y el chanfle de la fuente.

Algo similar ocurre con otro dibujo de Borromini, esta vez para San Ivo en la Sapienza. Al ver la planta del conjunto completo, vemos dos tipos de sombreados utilizados por Borromini: uno más denso que es el de los muros de la Iglesia y otro un poco más suave con el que rellena el área circundante. Este segundo sombreado cubre las capillas y otros locales poniendo énfasis, al igual que en el dibujo de San Carlino, en el espacio interior y la concavidad de la fachada.

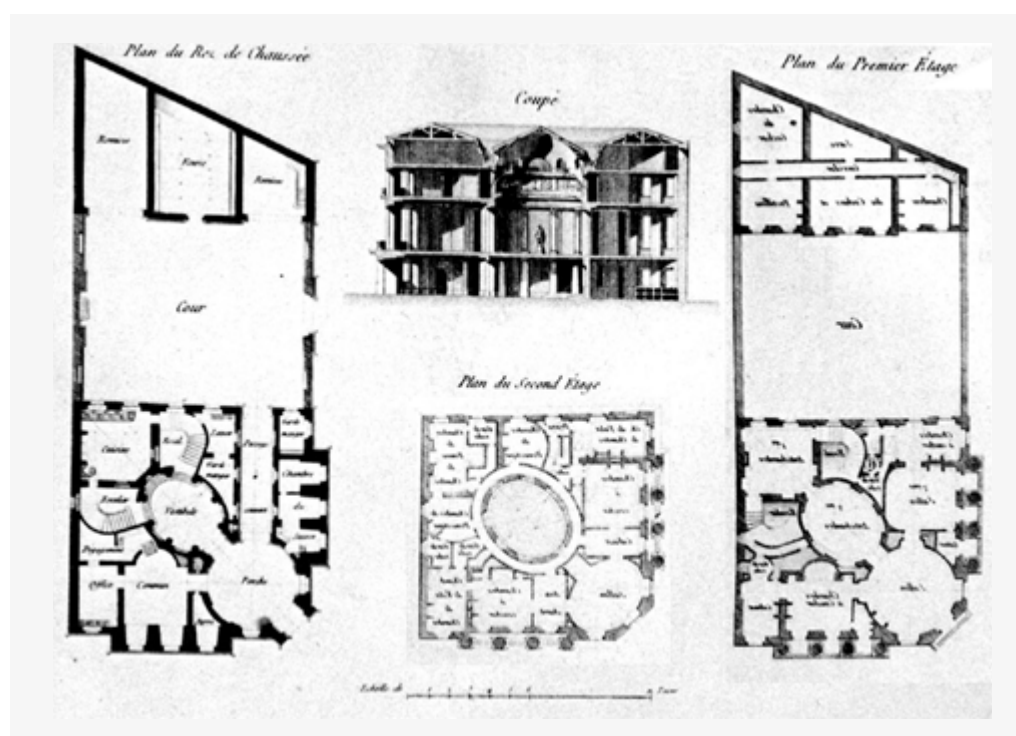
Como puede verse, en ninguno de los dibujos anteriores se expresa la lógica constructiva de esos muros puesto que este recurso permite, mediante la omisión, que la masa muraria se deforme al compás del espacio, dejando de lado el desarrollo material/constructivo. Es por eso que el uso del *poché*, es un recurso fundamental para la elaboración del proyecto y una clara evidencia del pensamiento del arquitecto y la concentración de su interés en la modelación plástica del espacio interior principal.

Si bien, como acabamos de demostrar, esta técnica ya era usada en Italia en el

siglo XVII, fue ampliamente desarrollada en Francia durante el siglo XVIII, particularmente en los proyectos de las viviendas aristocráticas, particularmente las enclavadas en lotes urbanos preexistentes: el *hotel particulier*. En esta tipología, el uso del *poché*, estaba en relación al “arte de la distribución” y la composición de la planta, junto con recursos como *la marche*² y la *enfilade*³ los cuales permitían organizar y jerarquizar una secuencia espacial de recorridos interiores que ampliaban la percepción de su tamaño y ocultaban recursos para su tortuoso acomodamiento en los límites de la propiedad. “El *poché* era entonces la expresión del residuo, un medio para omitir de la representación lo circunstancial y mostrar visiblemente el anhelo de idealidad de la obra de arquitectura.” (Castellanos Gómez, 2010: 170)

Como puede verse en los dibujos de Claude-Nicolas Ledoux para el Hôtel de Montmorency, la organización de la planta está dada a partir de un eje compositivo, diagonal en este caso, a partir del cual se distribuyen los espacios principales, porche y vestíbulo, cada uno con una geometría particular. Al ingresar, si se gira a la izquierda o a la derecha, surgen otros espacios en *enfilade* con sus respectivos ejes y geometrías acorde a la función que albergaba. El *poché* aparece como relleno en los intersticios residuales entre una geometría y otra, nuevamente dando énfasis a la secuencia espacial principal, como explica Van Zanten:

[El *poché*] “Refuerza la impresión de los estudiantes de *Beaux Arts* que el espacio es una fuerza positiva, causando que las masas pasivas de los muros se sometan ante él, mientras



Ledoux. Hôtel de Montmorency, 1772. Fuente: *De L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, 1847.

que crece hasta formar secuencias de volúmenes. Tomado literalmente, *poché* son excavaciones horizontales en los muros, pero cuando miramos una planta el término sugiere además el sentido vertical de la excavación en el plano del papel.” (Van Zanten, 1978 [2013: 12])

Es por eso que la *marche* de un proyecto se evaluaba en el corte, esta sucesión espacial que se evidencia en la planta, debía corresponderse con el corte, entonces se decía que un proyecto tenía *marche*.

Si bien, como hemos comprobado, el uso del *poché* como recurso proyectual fue empleado como mínimo desde el Barroco y posteriormente en la *École des Beaux Arts* de París, las investigaciones recientes

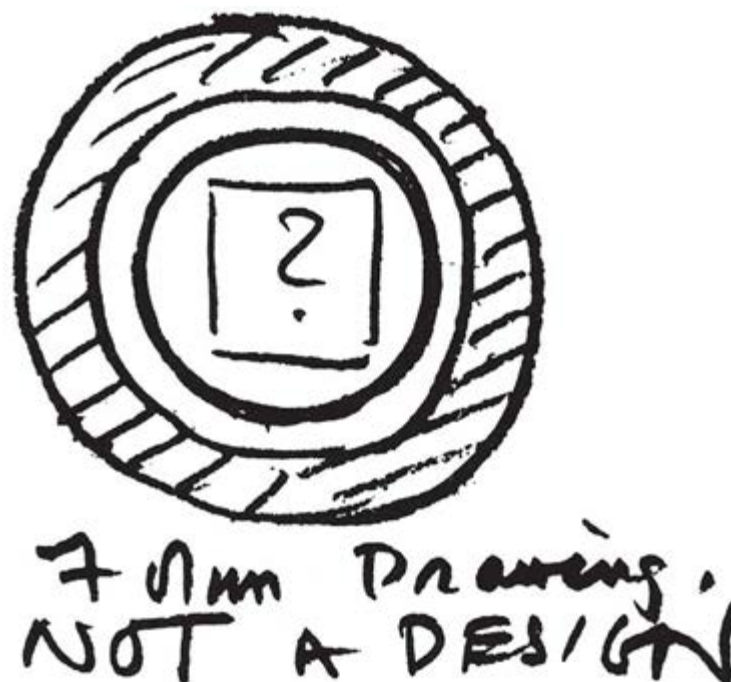
sobre el tema realizadas por el arquitecto, historiador y crítico francés Jacques Lucan plantean que el término *poché* no adquirió una dimensión teórica particular hasta 1930 cuando Gustave Umbdenstock, un profesor de la *École Polytechnique*, lo definió por primera vez en su *Cours d'architecture*, en un sentido convencional:

Le rendu. Le *poché*- Un plan contient avant tout la section des murs à environ 1m du sol. Il est donc nécessaire de rendre tangible l'expression de saillie ou de relief des murs par rapport au sol (ou au plafond, auquel cas on suppose la partie supérieure de l'édifice sectionné vue par-dessous). C'est pour cette raison que l'on teinte les sections des murs. On appelle cela le *poché*. On

peut pocher⁴ dans une teinte quelconque (gris, vert, rouge, jaune, noir, etc.), le choix dépendant du caractère expressif du programme et aussi du tempérament et du goût personnel. Toutefois la loi des couleurs joue. C'est ainsi que le poché noir, brillant ou mat, précise durement et monumentalise. On remarquera que les plans dits d'exécution (plans de chantier), ne sont pas pochés. C'est donc bien un procédé de présentation. (Umbenstock, 1930 [2004: 41])

[La presentación. El *poché*. Una planta contiene, antes que nada, la sección de los muros a alrededor de un metro del nivel de suelo. Es, entonces, necesario hacer tangible la expresión de las salientes o del relieve de los muros en relación al suelo (o el cielorraso en el caso que suponga la parte superior del edificio seccionado visto desde arriba. Es por esa razón que uno entinta las secciones de los muros. Se llama a eso "*poché*". Uno puede rellenar con una tinta cualquiera (gris, verde, roja, amarilla, negra, etc.), la elección depende del carácter expresivo del programa y, también, del temperamento o gusto personal. En todos los casos la ley de los colores tiene un rol importante. Si el "*poché*" es negro, brillante o mate, la precisión es dura y monumentaliza. Es de hacer notar que este "*poché*" no se aplica en los planos para la ejecución en obra. Se trata, entonces, de un procedimiento usado para la presentación.]

Así, el primer registro reconocido del término *poché* está vinculado solamente



Diagramas Primera Iglesia Unitaria. Louis Kahn, 1959. Fuente: Revista A&V Monografías. Especial Louis Kahn. 2001.

al grafismo y no a la riqueza en la secuencia espacial o esta dualidad entre espacio y masas a las que hacía referencia Van Zanten en la cita anterior. Los casi 50 años transcurridos entre este *Cours d'architecture* de Umbdenstock y la publicación del artículo de Van Zanten plantea dos observaciones. La primera tiene que ver con el estado de la disciplina hacia 1930 que justifica esta versión simplificada del término, si bien el ámbito técnico al que estuvo orientado (la École Polytechnique) podría explicarlo. La segunda, tiene que ver con la extraordinaria recuperación de la École des Beaux Arts y sus métodos, luego de la sustitución post Mayo de 1968 por otras unidades académicas, con la muestra del

MoMA de 1975,⁵ que promovió una rica revisión historiográfica de la cual el mencionado libro es quizás el más logrado y emblemático. Una recuperación donde la llamada arquitectura posmoderna, en toda su complejidad, daba cuenta de un cambio de paradigma.

Cambio de paradigma

Rastreando el uso del término *poché* durante los años 60, es evidente su relevancia en Estados Unidos y en particular relacionados con la recuperación que hace de la tradición académica francesa Louis Kahn, su discípulo Robert Venturi y el historiador inglés Colin Rowe, quienes retoman el uso del término en su más amplia dimensión.

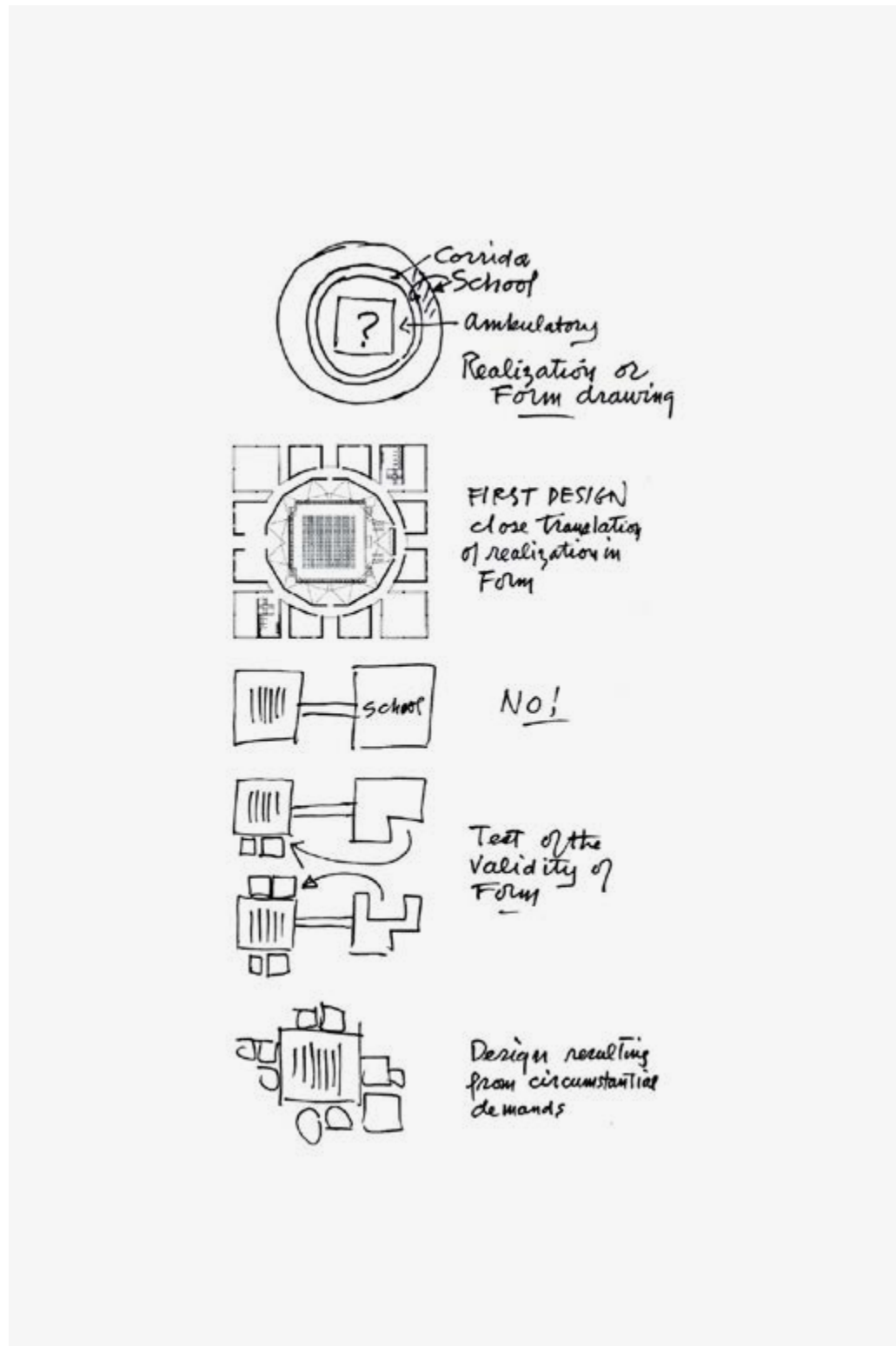
Kahn se había formado en la Universidad de Pennsylvania bajo una tradición *Beaux Arts* rigurosa donde el *poché* era de uso habitual. El mismo explica que “Del *poché* aprendí la diferencia entre el muro hueco y el muro macizo” (Jordy, 1974 [2013: 249])

En el primer boceto para la Primera Iglesia Unitaria de Rochester de 1959-69 que Kahn realiza para explicar su proyecto a la congregación, escribe debajo: “Form drawing. NOT A DESIGN”, ya que este diagrama no alude a una forma arquitectónica construable, sino a un concepto, una idea.

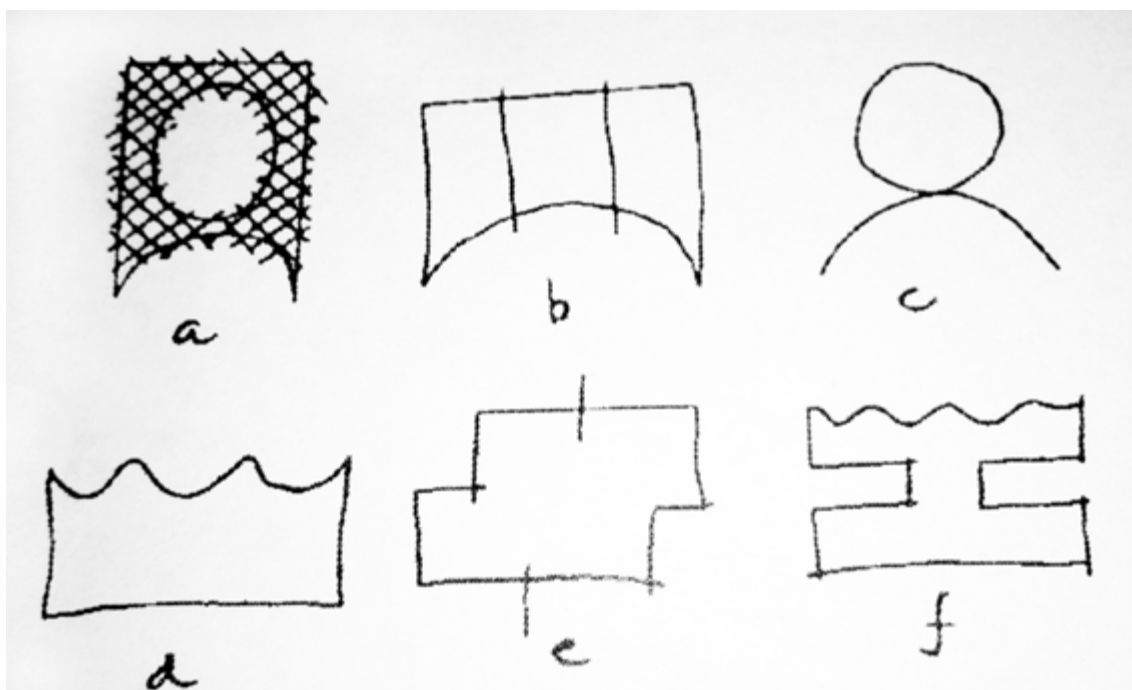
Cuando el pastor me preguntó cómo haría una iglesia unitaria, simplemente me acerqué a la pizarra y se lo dije, sin haber conocido ninguna otra antes. Pero no hice un dibujo de arquitectura; hice un dibujo de forma, un dibujo que indica la naturaleza de algo y alguna cosa más. (Kahn 1964 [2013: 243])

En este diagrama, asociado con el *esquisse*⁶ *Beaux Arts*, el uso de *poché* está puesto al servicio de una de una idea y no de una concepción formal. Muestra de manera muy clara un espacio principal rodeado de una serie de dependencias o programas menores, sombreados, de manera de resaltarles importancia.

En los dibujos que realiza Kahn en las sucesivas reuniones con la congregación, se evidencia la voluntad del arquitecto por mantener este esquema inicial cuando piden que se separe en dos edificios el santuario y la escuela. Vemos cómo en estos esquemas más avanzados, el área antes marcada por un sombreado continuo comienza a dividirse acorde a las funciones



Idem Anterior.



Diagramas de fachada. Publicado en Robert Venturi. 1977. *Complexity and Contradiction in architecture* (New York: The Museum of Modern Art. 1977). Traducido al español por Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso, arquitectos, y esteve Riambau i Sauri, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili. 1978).



Residencia en Chestnut Hill, Venturi and Rauch, 1962. Publicado en Robert Venturi. 1977. *Complexity and Contradiction in architecture* (New York: The Museum of Modern Art. 1977). Traducido al español por Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso, arquitectos, y esteve Riambau i Sauri, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili. 1978).

de la escuela. Vemos en el segundo gráfico, la primera propuesta de Kahn de acuerdo al diagrama formal, cómo la sucesión de locales que se ubican alrededor del santuario realmente se definen como espacios *poché* en cuanto que su conformación formal queda definida en la mediación entre la geometría del santuario, el corredor que lo rodea y la forma del exterior.

Pero aún con su formación *Beaux Arts*, no fue Kahn quien escribió respecto del *poché*, sino Robert Venturi, quien trabajó en el estudio de Kahn hasta 1958. En su libro "*Complexity and contradiction in architecture*" escribe acerca del *poché* con una visión que va más allá de una técnica gráfica. En el noveno capítulo, en contra del *espacio fluido* moderno que tendía a borrar los límites entre interior y exterior y en defensa de la recuperación de sus autonomías relativas donde las fachadas recuperaban un papel fundamental, escribe:

El diseñar tanto desde fuera hacia adentro como desde dentro hacia afuera crea tensiones necesarias que nos ayudan a hacer arquitectura. Ya que el interior es diferente del exterior, el muro -el punto de transición- pasa a ser un hecho arquitectónico. La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo. Reconociendo la diferencia entre el interior y el exterior, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico. (Venturi, 1966:138-139)

Venturi va a definir dos tipos de *poché*: *poché abierto* y *poché estructural*. El *poché abierto* está asociado a situaciones urbanas (*vacíos urbanos* o *no lugares* como los espacios debajo las autopistas) mientras que el *poché estructural* es el que se vincula a la concepción a la que hace referencia Van Zanten, de excavaciones espaciales en el lleno.

Venturi explica las variaciones en el espesor del muro a partir de una serie de diagramas en planta, que hacen referencia a diferentes obras de arquitectura, desde dibujos de Piranesi hasta iglesias o templos en Perú y Egipto, siendo Frank Ll. Wright y Alvar Aalto los únicos arquitectos contemporáneos que aparecen en esa selección. Venturi explica la complejidad que va adquiriendo el espacio a medida que se anexan capas entre el muro exterior y el interior, hasta que las mismas empiezan a adquirir dimensión suficiente para albergar nuevas dependencias como ocurre en los diagramas "g" y "h" a los que compara con la Iglesia Unitaria de Rochester de Kahn.

De manera similar se presenta una serie de diagramas de fachada en la que el esquema "a" hace referencia a las iglesias barrocas que, según explica Venturi, en la fachada lo más importante debe ser el exterior estableciendo un perfil convexo para permitir una pausa espacial en la calle, pero que hacia adentro es definida por el espacio interior: una contradicción que se resolvía con el *poché*.

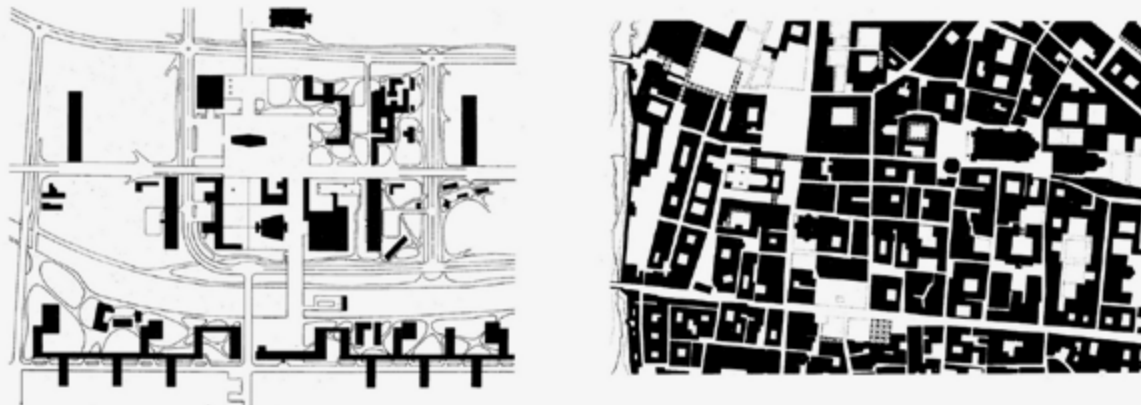
En la obra más conocida de Robert Venturi, *Casa Vanna*, puede verse como todos los postulados de su libro son llevados a la práctica. El uso de *poché* puede

verse particularmente en el corte, donde los muros varían su espesor, para alojar el hogar o para generar una variación en un cielorraso, pero también queda evidente en la escalera y su definición formal dentro de un espacio totalmente residual entre la situación de acceso y el hogar, sólo que Venturi no lo deja totalmente en sombras, como se hubiese esperado de un *poché*, sino que le otorga un lugar privilegiado en la composición. Como explica el mismo Venturi:

The stair, considered as an element alone in its awkward residual space, is bad; in relation to its position in a hierarchy of uses and spaces, however, it is a fragment appropriately accommodating to a complex and contradictory whole and as such it is good (Venturi, 1966: 118)

[La escalera, considerada como un elemento en sí mismo por su torpe espacio residual, es mala; sin embargo, en relación con su posición en la jerarquía de usos y espacios es un fragmento apropiadamente adaptado a un todo complejo y contradictorio y como tal es buena]

En 1978, Colin Rowe y Fred Koetter publican su libro *Collage City*. Se trata de una crítica a las intervenciones urbanas modernas que destruyeron la relación entre la definición del edificio y la del espacio público. El instrumento más elocuente es la comparación gráfica de la mancha urbana de las ciudades medievales y estas nuevas intervenciones a partir de gráficos muy simples, en blanco y negro, como expresión del rol de figura/fondo en la relación entre lo construido y el



Le Corbusier, proyecto para Saint-Die, figure-ground plan y Parma, figure-ground plan. Publicado en ROWE, Colin and KOETTER, Fred. 1978. *Collage City* (Cambridge and London: MIT Press.1978). Traducción al español, Ciudad Collage (Barcelona: Gustavo Gilli. 1981).

espacio público. En el capítulo: “*Crisis of the Object: Predicament of Texture*” introducen el término *poché* observando su condición de término relegado a una categoría obsoleta pero cuya utilidad había sido recuperada por Robert Venturi.

Pero el trabajo con el *collage* busca más que una comparación entre dos situaciones extremas, es una propuesta urbana que conjuga esas dos situaciones

[...] the imagined condition is a type of solid-void dialectic which might allow for the joint existence or the overtly planned and the genuinely unplanned, of the set-piece and the accident, of the public and the private, of the state and the individual. It is a condition of alerted equilibrium which is

envisaged; and it is in order to illuminate the potential of such a contest that we have introduced a rudimentary variety of possible strategies. (Rowe; Koetter, 1978:83)

[la condición imaginada es un tipo de dialéctica entre sólido y vacío que permita la existencia conjunta de lo abiertamente planeado y lo genuinamente no planeado, de la pieza prefijada y del accidente, de lo público y de lo privado. Es una condición de alerta del equilibrio previsto; y es con el fin de iluminar el potencial de respuestas que hemos introducido una rudimentaria variedad de estrategias posibles]

Por lo que el “*poché* urbano” va a entrar dentro de esa variedad de estrategias

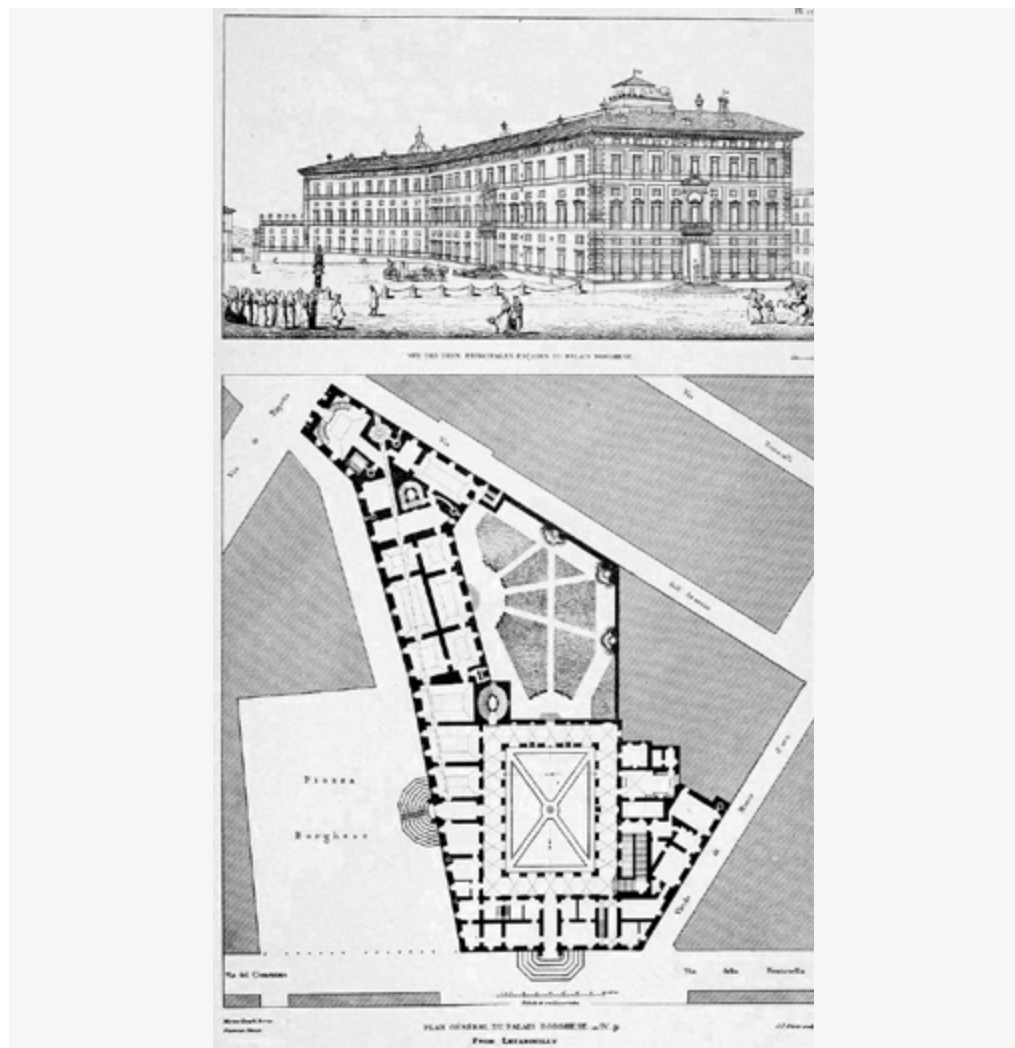
posibles para el diseño de la ciudad a las que aluden los autores, considerando la operación con el vacío, el espacio público, como punto de partida y su introducción en la medida justa para evitar la congestión de esos espacios residuales entre las masas edificadas de las ciudades medievales pero también la desolación de los grandes espacios abiertos de las ciudades contemporáneas y lograr así la dialéctica entre sólido y vacío a la que los autores refieren

[...] If it is a solid matrix which frames a series of major spatial events, it is not hard to acknowledge that the recognition of *poché* is also a matter of context and that depending on perceptual field, a building itself may become a type of *poché*, for certain purposes a

solid assisting the legibility of adjacent spaces. And thus, for instance, such buildings as the Palazzo Borghese may be taken as types of habitable *poché* which articulate the transition of external voids (Rowe; Koetter, 1978:79)

[Si se trata de una matriz sólida que enmarca una serie de eventos espaciales importantes, no es difícil reconocer que el reconocimiento de *poché* es también una cuestión de contexto y que, dependiendo del campo perceptivo, un edificio en sí puede convertirse en un tipo de *poché*, para ciertos fines que asisten a un sólido a la legibilidad de los espacios adyacentes. Y así, por ejemplo, este tipo de edificios como el Palazzo Borghese puede tomarse como tipos de *poché* habitable que articulan la transición de los huecos exteriores]

Cuando los autores de *Ciudad Collage* hacen referencia al “*poché* habitable”, al definir el espacio construido del Palazzo Borghese como un *relleno* “mientras que el espacio no edificado (patio) asume el papel directivo y se convierte en la idea predominante” (Rowe; Koetter, 1978:79) eligen el grabado del arquitecto Beaux-Arts Paul Letarouilly⁷. Allí puede verse todo el contexto con un grafismo uniforme y la Piazza Borghese en el mismo color de las calles mostrando la apertura del espacio público en el acceso al Palacio; la planta está acompañada de una perspectiva tal como el autor la presenta en su libro, que enfatiza y hasta exagera el quiebre de la fachada y cómo ésta acompaña la irregularidad de la plaza.



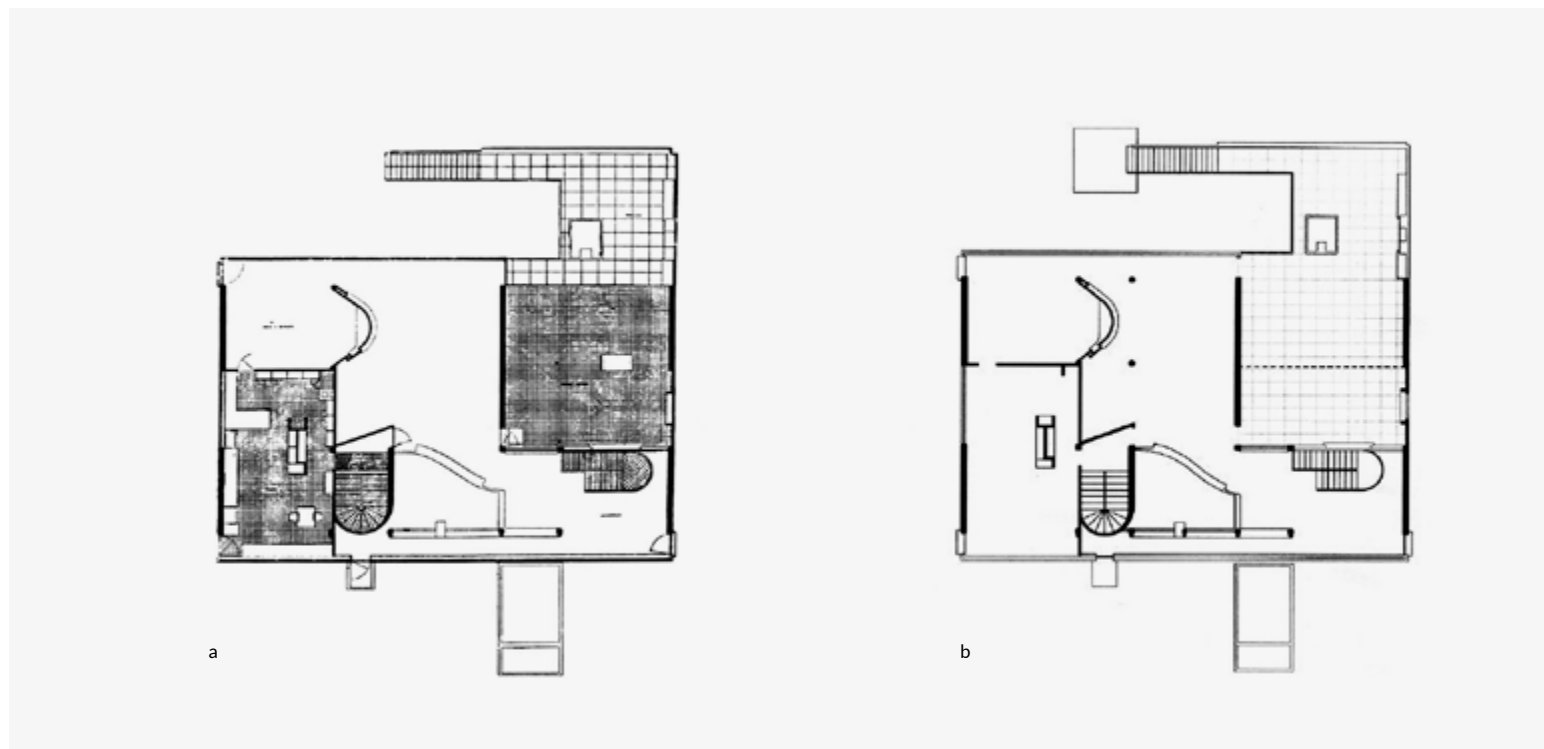
Palazzo Borghese, 1560. Dibujo de Letarouilly, 1840. Publicado en ROWE, Colin and KOETTER, Fred. 1978. *Collage City* (Cambridge and London: MIT Press.1978). Traducción al español, Ciudad Collage (Barcelona: Gustavo Gilli. 1981).

El MoMA ataca... otra vez

Paradójicamente, de la misma manera que en 1932 con la exposición y posterior publicación del catálogo *International Style*, Hitchcock, Johnson y el *Museum of Modern Art New York* (MoMA), en ese entonces dirigido por Alfred Barr, redujeron a diez puntos básicos los *tips* para una arquitectura moderna dando origen a una suerte de manifiesto de la modernidad. Será el MoMA, el que en 1966, inaugure, con

el libro de R. Venturi, una serie de publicaciones que pondrá en jaque los mitos acerca del Movimiento Moderno y las historias operativas elaboradas por sus principales defensores. Es el mismo creador quién pone un punto final al “monstruo” que contribuyó a crear.

En 1975, la exposición titulada “*The architecture of the Ecole des Beaux-Arts*” será considerada como un catalizador para un Posmodernismo del clasicismo.



Villa Stein. a- Dibujo de Le Corbusier, 1929. Publicado en LE CORBUSIER. 1971. Le Corbusier 1610-1965 (Barcelona: Gustavo Gili). b- Redibujo. Autor desconocido.

la “más difícil”. Si bien no recurre a un engrosamiento de los muros, o el trabajo con capas al que hacía referencia Venturi, al confinar todos los movimientos del espacio interior en un volumen regular se presentan espacios residuales que deben absorber las diferencias formales entre una y otra geometría, pero

para Le Corbusier no existió el vacío como residuo y los espacios intermedios poseían un verdadero sentido estructural del conjunto. De esta forma, mientras la arquitectura de Ledoux debía la unidad del conjunto a los sólidos muros que encadenaban las habitaciones; en Le Corbusier, ésta tarea quedaba encomendada al espacio vacío, que articulaba al conjunto (Such Sanmartin. 2012:7)

Si observamos el primer piso de la Villa Stein y comparamos el dibujo publicado por Le Corbusier con una planta re-dibujada de la Villa. Se evidencian una serie de omisiones por parte Le Corbusier con el fin de enfatizar la continuidad espacial, que pueden ser asociados al recurso del *poché*.

En primer lugar, se somborean con una textura similar una serie de espacios de características diversas. La terraza presenta un sombreado uniforme, sin distinguir superficies cubiertas de abiertas; no aparece tampoco una proyección que lo indique, aunque sí distingue el sector de circulación hacia el patio con una trama más espaciada, quizá con la intención de quitarle “peso” en el dibujo. Las escaleras también aparecen sombreadas, sin diferenciar la escalera de servicio, que

conforma un volumen cerrado y continuo en los tres niveles, de la escalera principal que comunica el acceso con la planta social y es abierta en el primer piso (tiene una baranda baja). Incluso nótese que la escalera de servicio no está sombreada por completo, sino que el sector con el tabique inclinado queda fuera de este espacio, aunque está totalmente integrado con la escalera. El último espacio sombreado es la cocina. De esta manera en una primera vista a la planta, uno percibe fácilmente el espacio en “Z” del sector social y no la “L” que percibimos en la planta de la derecha.

En segundo lugar, desaparecen los dos *pilotis* que están frente al muro curvo del comedor “en una reafirmación del valor plástico de la pared por encima del papel

estructural de los pilares. Se demostraba así que en el Sistema Dom-Inó la distribución de los tabiques era el único valor determinante para la definición del espacio arquitectónico, relegando la estructura a un papel meramente instrumental.” (Such Sanmartin, 2012:7)

De esta manera, la planificación *poché* en la obra de Le Corbusier le permite la incorporación de elementos cóncavos y convexos, pero ya sin la aparición de espacios escondidos sino que se convierten en parte de la experiencia arquitectónica.

Aunque Le Corbusier nunca lo menciona explícitamente, en la idea de la planta está inherente el principio de que cada tipo de espacio tiene derecho a la expresión arquitectónica y que ninguna parte del edificio debe quedar escondida. Si una pared crea una superficie convexa en un espacio, debe haber una cóncava que le corresponda en el espacio adyacente; de este modo la estructura del espacio queda completamente explicada y no hay *espacio sobrante*. (Colquhoun, 1978: 120)

Poché Contemporáneo

En la actualidad han sido varios los estudios que han retomado este tema, desde el francés Lucan con su artículo *Généalogie du poché*, incluido en la recopilación de ensayos de su autoría *Composition, Non composition*; hasta la reciente tesis doctoral *Plan Poché* de Castellanos Gómez publicada por la Caja de Arquitectos de Barcelona. Pero, además de estos aportes en el ámbito teórico, hay una continuidad del *poché* como herramienta proyectual de la arquitectura contemporánea en

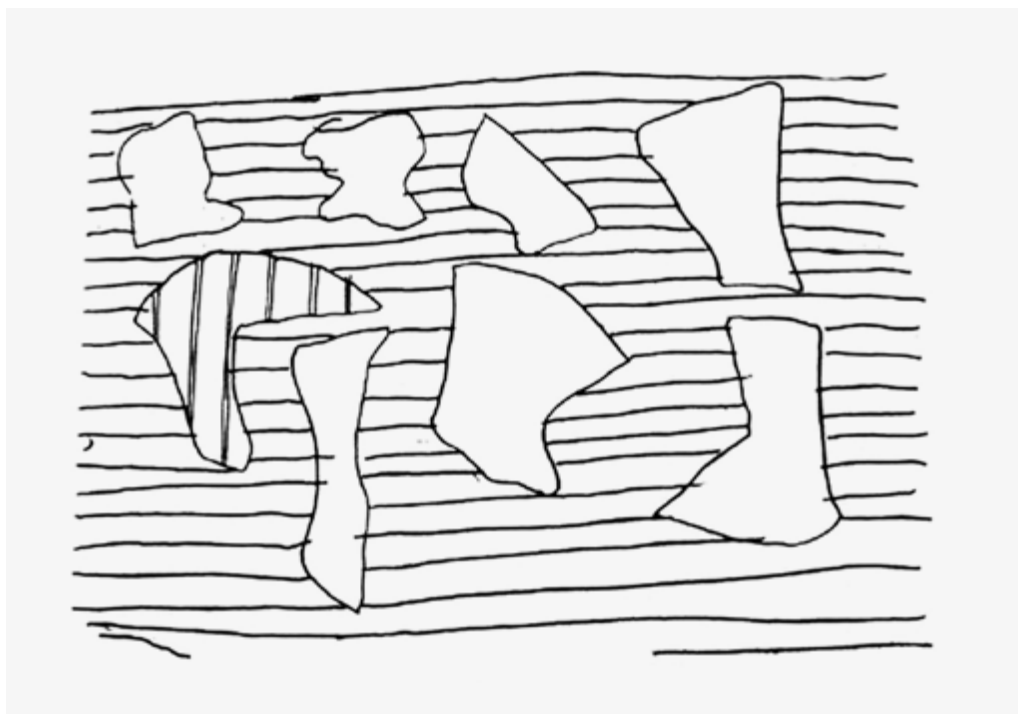


Diagrama Biblioteca de Francia. OMA, 1989. Publicado en la página oficial de OMA (<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>).

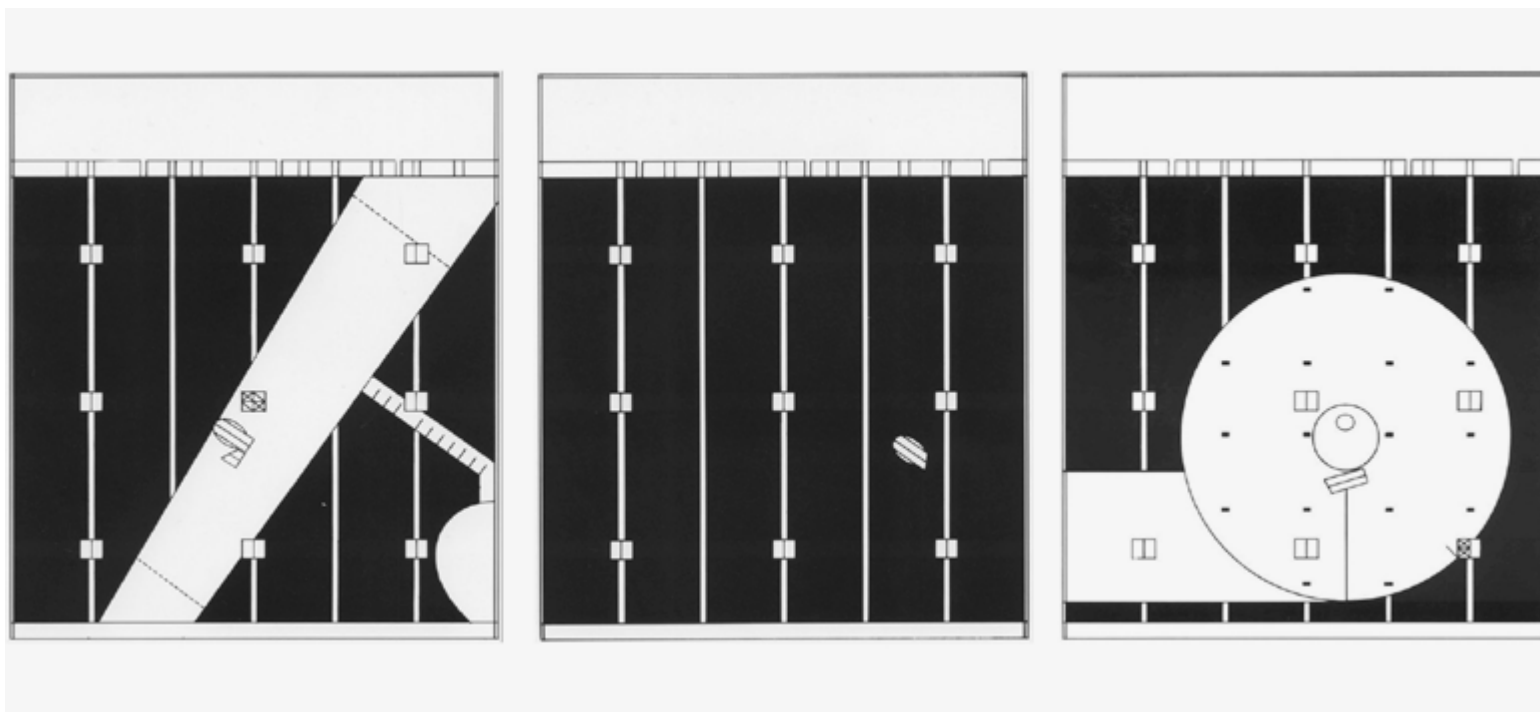
obras de grandes estudios internacionales como OMA, Herzog & Meuron, MVRDV y Steven Holl, entre otros.

En el caso de OMA, la utilización del *poché* como herramienta proyectual es evidente en muchos de sus proyectos, pero haré referencia sólo a dos de ellos: el proyecto para la Biblioteca Nacional de París (1989) y la casa Y2K (1998). Ambos me resultan sumamente interesantes porque utilizan el *poché* de manera antagónica entre sí y, al mismo tiempo, al no haber sido construidos, son el punto de partida de otras dos obras contemporáneas: la Biblioteca de Seattle (2004) y la Casa de la Música en Oporto (2005).

El proyecto de OMA para el concurso de la Biblioteca Nacional de Francia, puede establecerse como paradigma de la generación

de un proyecto a partir de la concepción lleno-vacío. En el diagrama inicial, se diferencian dos componentes, que van a mantenerse en el desarrollo de todo el proyecto.

La importancia de este proyecto radica en la inversión completa de la concepción *poché* puesto que, tal como se aprecia en las plantas presentadas al concurso, lo sombreado es el espacio de almacenamiento de libros, la biblioteca propiamente dicha a la que Koolhaas referencia como *lo aburrido*, mientras que lo que queda en blanco son espacios vacíos, indeterminados, que la gente ocupa de manera espontánea y algunas funciones programáticas *divertidas* como auditorios o bares que permitan un juego formal. Tal como lo explica Koolhaas es “Quizá fuera posible articular la parte más importante del edificio simplemente como ausencia de éste, como una especie



Plantas de tres niveles. Biblioteca de Francia. OMA, 1989. Publicado en El Croquis 53. Koolhaas + OMA.

de rechazo a construir. Estos espacios podrían verse entonces como excavaciones en algo que, de otro modo, aparecía como una masa sólida.” (Koolhaas. 1996:23) Las excavaciones ocurren dentro del mismo interior invirtiendo las jerarquías. Los espacios *sirvientes* según la clasificación de Kahn, son los programáticamente definidos y condenados por una altura de techo escasa y regular: son los que se entintan como *poché* para dar realce el núcleo de la experiencia procesional, los espacios indeterminados donde se concentra el valor arquitectónico, todo esto oculto, además, por una suerte de fachada muda que define exteriormente un poliedro completamente regular definido por una envolvente prácticamente homogénea.

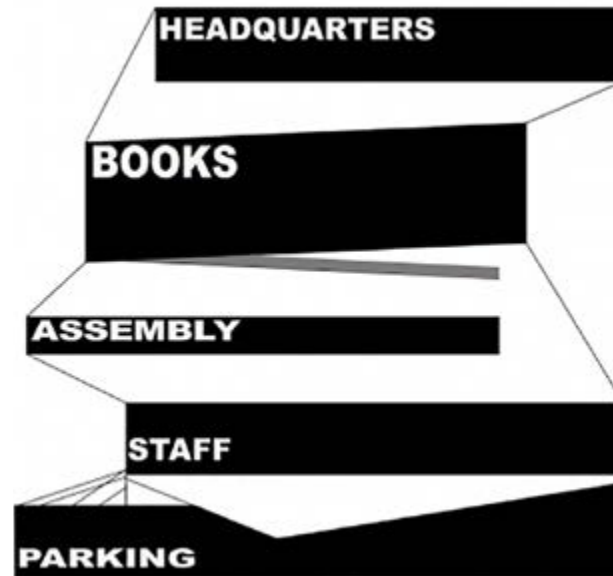
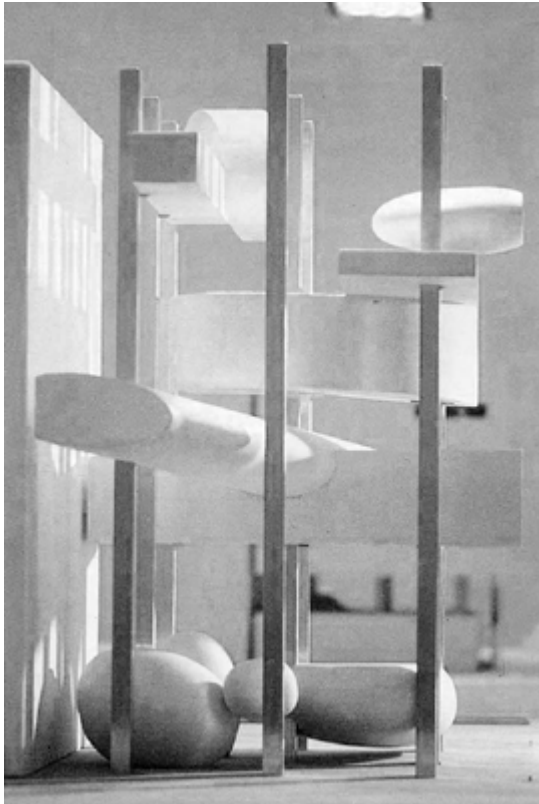
A tal punto es llevado el desinterés por la función programática específica, que en el

interior de la maqueta del proyecto, el volumen ocupado por el programa desaparece por completo.

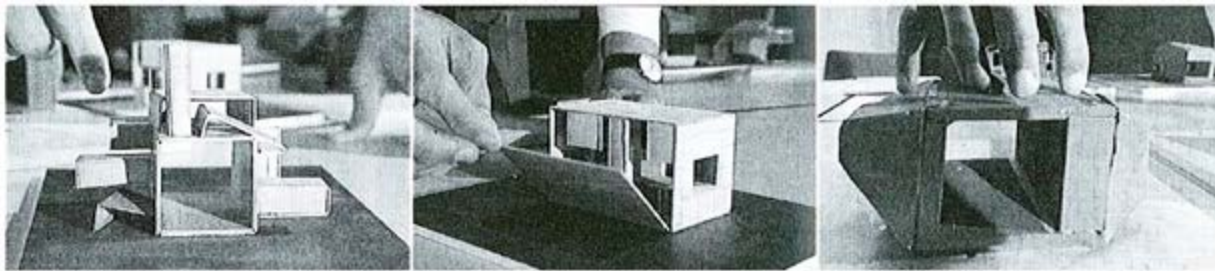
Algunas de las premisas del proyecto para la Biblioteca Nacional de Francia, fueron reinterpretadas 15 años después en la Biblioteca de Seattle. En este caso, el estudio minucioso del programa y las relaciones entre las diferentes áreas determinaron que se trabaje con paquetes programáticos *apilados* uno sobre otros y relacionados entre sí a través de circulaciones verticales que se relegan como *poché*. El diagrama de dos componentes se traslada, entonces, al corte y, nuevamente, el interés del proyecto está en los espacios residuales, vacíos. Solo que en ese caso, en lugar de atravesar los espacios funcionales, se disponen como intersticios entre paquete y paquete.

En el exterior, nuevamente se trabaja con una piel homogénea pero, en este caso, la morfología exterior ya no será un poliedro regular que oculte todas diferencias geométricas del interior, sino que se trabaja con una forma irregular que evidencia, casi de manera literal, el diagrama del corte.

En la Casa Y2K, la utilización del *poché* pareciera estar en relación a una concepción más tradicional: la horadación de la masa edificada. Pero esta concepción tiene como condición de partida la preexistencia de la masa, por ejemplo, si volvemos a los *hôtels particuliers* franceses, generalmente la forma exterior estaba condicionada por la situación de implantación urbana y las deformaciones de los lotes, pero en esta vivienda no existe una condición externa que limite a la forma, se trata de una voluntad del proyectista.



Maqueta Biblioteca de Francia. OMA, 1989. Publicado en El Croquis 53. Koolhaas + OMA. | Diagrama. Biblioteca Seattle. OMA, 2004. Publicado en Plataforma Arquitectura.(<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/623933/biblioteca-central-de-seattle-oma-lmn>).



Maquetas. Casa Y2K. OMA, 1998. Publicadas en <http://www.cuestionesdearquitectura.com/2013/11/rem-koolhaas-i-casa-da-musica.html>.

Si observamos la secuencia de las primeras maquetas, vemos en la primer imagen la unión de un conjunto de locales en torno a un espacio central, cada uno con sus dimensiones y proporciones de acuerdo a la función del local y como en las imágenes siguientes se mantiene esta primer configuración pero explorando en la resultante formal exterior que alisa las diferencias como una suerte de *poché* que refiere a un contenedor de contenido indescifrable. Aquí, el *poché* no es algo que surja como parte de la concepción inicial -como ocurría en el esquema de la Biblioteca de Francia- sino que se recurre a él a partir de la conjunción de dos búsquedas proyectuales: el programa y la forma. Y, en este sentido, puede hallarse una semejanza con las experiencias de Borromini en San Carlino.

La continuidad del proyecto para la Casa Y2K con el de la Casa de la Música de Oporto (1999) se da de manera prácticamente ininterrumpida. Esto demuestra que la resolución de la morfología exterior no era un resultado de la condición de implantación o programática, ya que no sufre más alteración que el cambio de escala, mientras que, con la intención de mantener la morfología exterior, como veremos a continuación, surgen algunas ambigüedades en relación al *poché*.

En la Casa Y2K, el programa solicitaba un gran espacio de reunión familiar con vistas al paisaje y una serie de espacios privados que estuvieran en directa relación con éste, pero que permitieran que los integrantes de la familia pudieran tener intimidad si así lo querían. Por esta razón, el esquema es sencillo y permite una mezcla entre el espacio social central y las circulaciones de un local al otro, posibilitando prescindir de

pasillos y, dada la escala, ocupando los espacios *poché* con circulaciones verticales y dependencias de servicio

Al transportar el esquema a la Casa de la Música, los requerimientos programáticos hacen que el espacio central que en la Casa Y2K sea netamente social y abierto, aquí deba ser aislado por lo que, si bien mantiene su condición de pasante en planta, deben incorporarse una serie de circulaciones externas que permitan conectarlo con el resto. Por su condición residual, estas circulaciones son *poché*, pero en su cualificación espacial pasan a ser, como ocurría en los dos proyectos para las bibliotecas, grandes vacíos indeterminados, que acaban dotando de fuerza espacial al proyecto y cumplen la función de encuentro social. Es aquí cuando se complejiza el esquema y se presenta una dualidad en cuanto a la concepción del espacio.

Todo lo anterior demuestra como aquello que aparenta ser una mera técnica gráfica puede en realidad tratarse de un recurso fundamental para el proyecto y la concepción espacial por parte del proyectista, razón por la cual ha conseguido mantenerse en vigencia por más de 400 años ●

NOTAS

1 - Poché. Término Francés: Bolsillo, bolsa, cavidad. *Poche* (sin acento): bolsillo, bolsa, costal, saco, manga, capuchón. *Pochée* (con acento y doble E): bolsillo o contenido del bolsillo.

2 - *Marche*. Denota secuencia de cosas [en este caso de las habitaciones principales de recepción...] pero el significado exacto de la palabra como era usada en la Academia no era claro, no como está explicado en cualquier diccionario. De todos modos, esta palabra se aplicó frecuentemente a las composiciones arquitectónicas. Ver VAN ZANTEN, David. 1978. *El sistema Beaux Arts*. Design, Vol. 48, N° 11-12. Traducción Susana Cricelli.

3 - *Enfilade*. Está vinculado a la *marche* y la secuencia espacial, es como los accesos a las habitaciones van alineándose unos con otros, definiendo un recorrido y marcando grados de intimidad.

4 - *Pocher* (verbo, que en su participio pasado es *poché*): esbozar, hacer un apunte, formar bolsas.

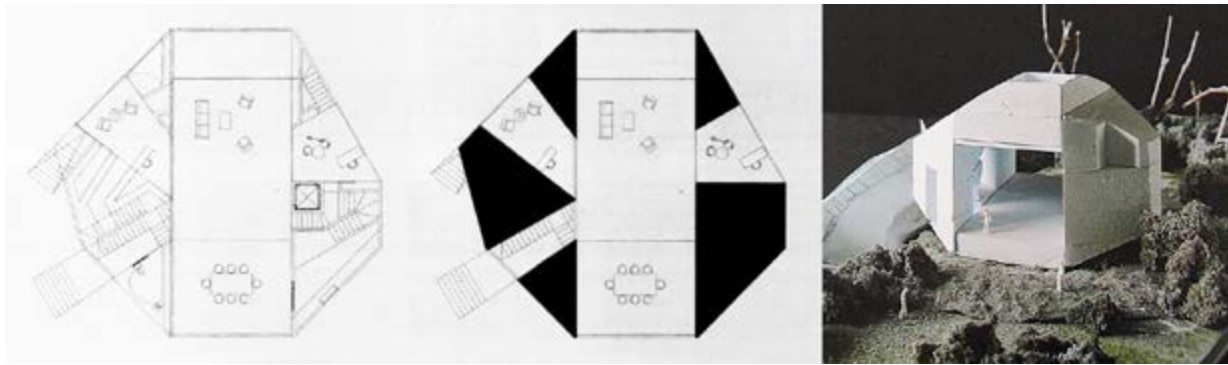
5 - Muestra *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* MoMA (1975), Dirigida por Arthur Drexler, en colaboración de David Van Zanten of the University of Pennsylvania, Neil Levine of Harvard University and Richard Chafee of the Courtauld Institute, London.

6 - Boceto preliminar que el alumno *Beaux-Arts* ideaba de manera individual y al que luego debía mantenerse fiel durante el desarrollo del proyecto.

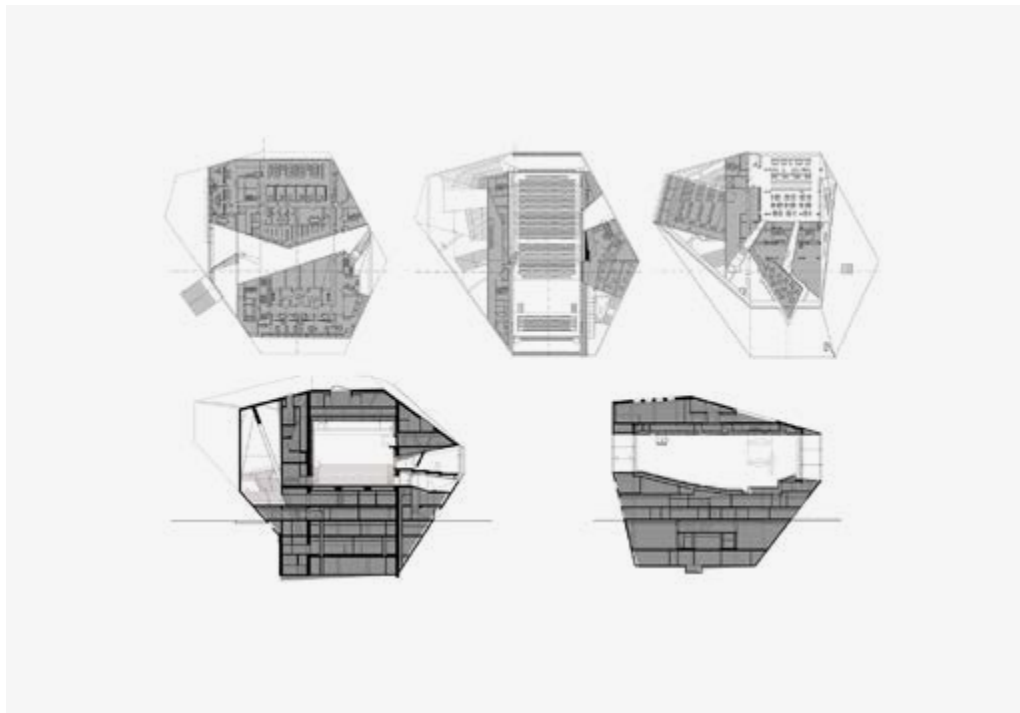
7 - Arquitecto francés, graduado en L'École des Beaux-Arts. En 1820 viaja a Italia y realiza los dibujos y grabados que serán publicados en "Édifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome" entre 1840 y 1855.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGDOLL, Barry. 2008. "Complejidades y Contradicciones del Clasicismo Posmoderno: Notas sobre la Exposición *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, realizada en el Museum of Modern



Casa Y2K. OMA, 1998. Publicadas en <http://www.cuestionesdearquitectura.com/2013/11/rem-koolhaas-i-casa-da-musica.html>.



Casa de la Música Oporto. OMA. 1999. Imágenes publicadas en Plataforma Arquitectura (<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765373/casa-da-musica-oma>).

Art en 1975", En *The persistence of the Classical. Essays on Architecture presented to David Watkin*, ed. Frank Salmon. (London: Philip Wilson Publishers, 2008).

·COLQUHOUN, Alan. 1972. "Displacement of Concepts in Le Corbusier". *Architectural Design* 43. Traducido al español por Pilar Bonet "Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier" en *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962 -1976*. (Barcelona: Gustavo Gili. 1978).

·CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl. 2010. "Poché o la representación del residuo", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 15, 170-239. www.polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1005/1058 (Consulta: 10 de abril de 2016)

·CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl y DOMINGO CALABUIG, Débora. 2013. "El valor y el propósito de un dibujo de Louis I. Kahn", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 22, 242-251. www.polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1253/1964 (Consulta: 10 de abril de 2016)

·CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl y DOMINGO CALABUIG, Débora. 2013. "El valor y el propósito de un dibujo de Louis I. Kahn", *Expresión Gráfica*

Arquitectónica, N° 22, 242-251. www.polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1253/1964 (Consulta: 10 de abril de 2016)

·KOOLHAAS, Rem. 1991. "Conference, 21 de enero de 1991" en "*Rem Koolhaas: conversations with students*". Ed. Sanford Kwinter. (New York: Architecture at Rice Publications y Princeton University Press.1996) Traducido al español por Víctor Ténez. Rem Koolhaas - Conversaciones con Estudiantes. (Barcelona: Gustavo Gili. 2002)

·LUCAN, Jacques. 2004. "*Généalogie du poché. De l'espace au vide*", *Matières*, N° 7, 41-54. Collection: Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH) (Francia : PPUR. 2005) www.jointmaster.ch/file.cfm/document/32_genealogie_du_poché_Jacques_Lucan.pdf?contentid=373 (Consulta : 10 de abril de 2016)

·ROWE, Colin; KOETTER, Fred. 1978. *Collage City*. (Cambridge and London: MIT Press.1978). Traducción al español: "*Ciudad Collage*" (Barcelona: Gustavo Gilli. 1981).

·SUCH SANMARTÍN, Roger. 2012. "La inversión del paradigma *poché*". *Palimpsesto*, N° 6, octubre 2012, 6-7. www.upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/13258/Palimpsesto%2006%203%20

[Roger%20Such%20Sanmarti%CC%81n.pdf](#) (consulta: 10 de abril de 2016)

·LUCAN, Jacques. 2004. "Généalogie du Casa Y2K. OMA, 1998. Poché. De l'espace au vide", *Matières* 7, 41-54, www.jointmaster.ch/file.cfm/document/32_genealogie_du_poché_Jacques_Lucan.pdf?contentid=373 (Consulta : 10 de abril de 2016)"

·VAN ZANTEN, David. 1978. "El sistema Beaux Arts". *Design*, Vol. 48, N° 11-12. Traducción Susana Cricelli.

·VENTURI, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in architecture* (New York: The Museum of Modern Art. 1977). Traducido al español por Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Alonso y esteve Rimbau i Sauri, Complejidad y contradicción en la arquitectura (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).



Cintia Daniela Ramirez . Diseñadora en el Hábitat (EDH NQN) y Arquitecta (FAPyD UNR). Colaboradora en el Área de Historia de la Arquitectura, en el taller a cargo de la Dra. Arq. Rigotti (FAPyD UNR). Integrante del staff de EDILIZIA SA"

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.

