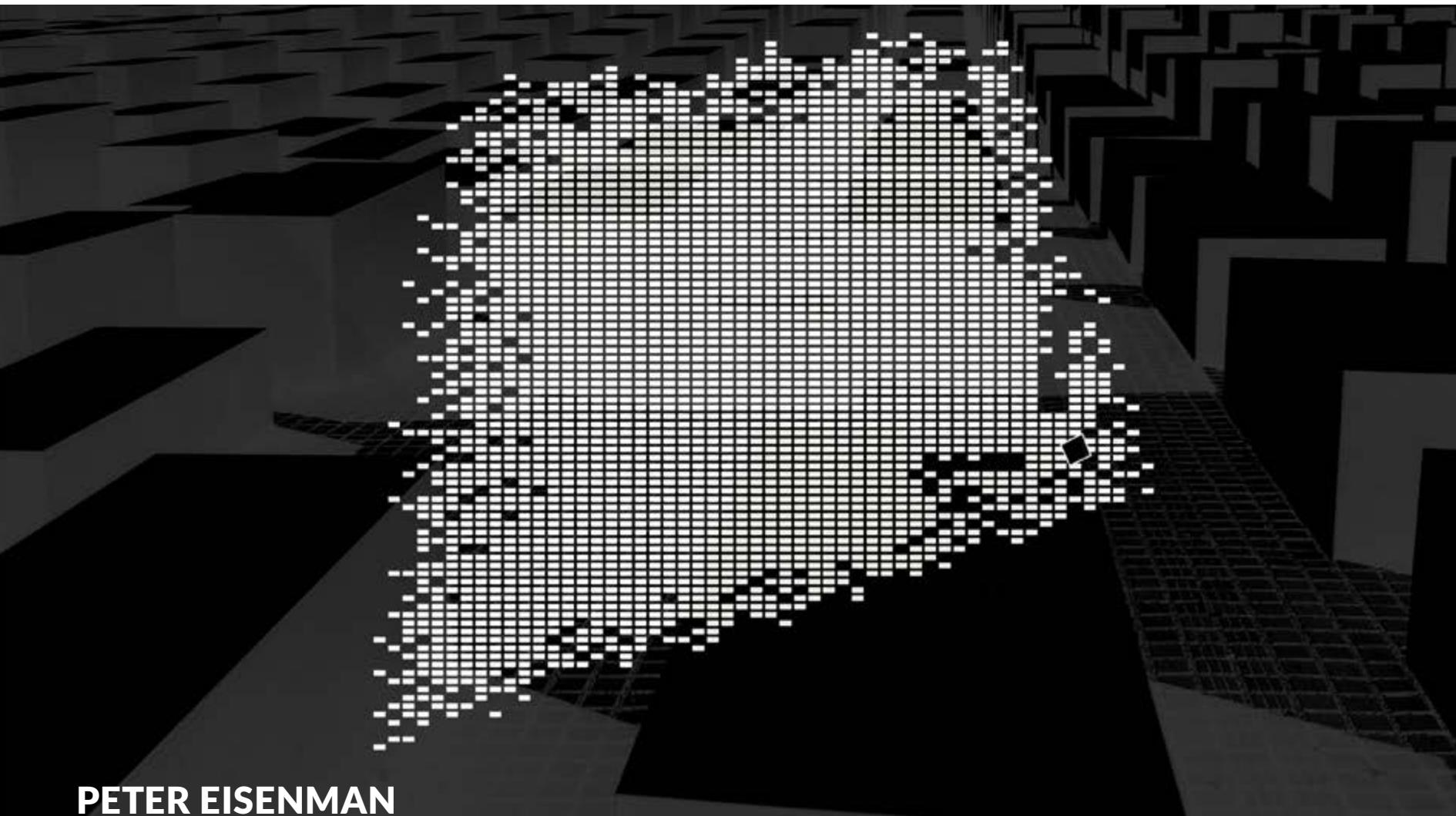


continuidad

Publicación temática de arquitectura  
FAPyD-UNR

# ARQUITECTURA: REPRESENTACIONES



## PETER EISENMAN

Seis puntos seguido de Arquitectura y representación.

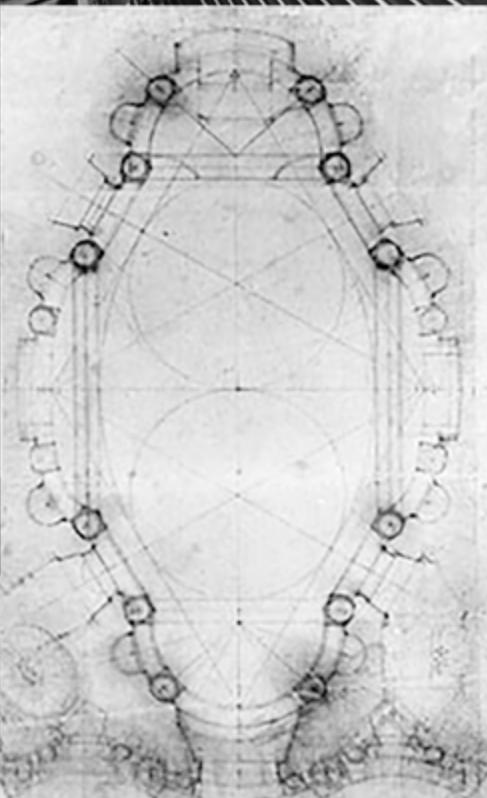
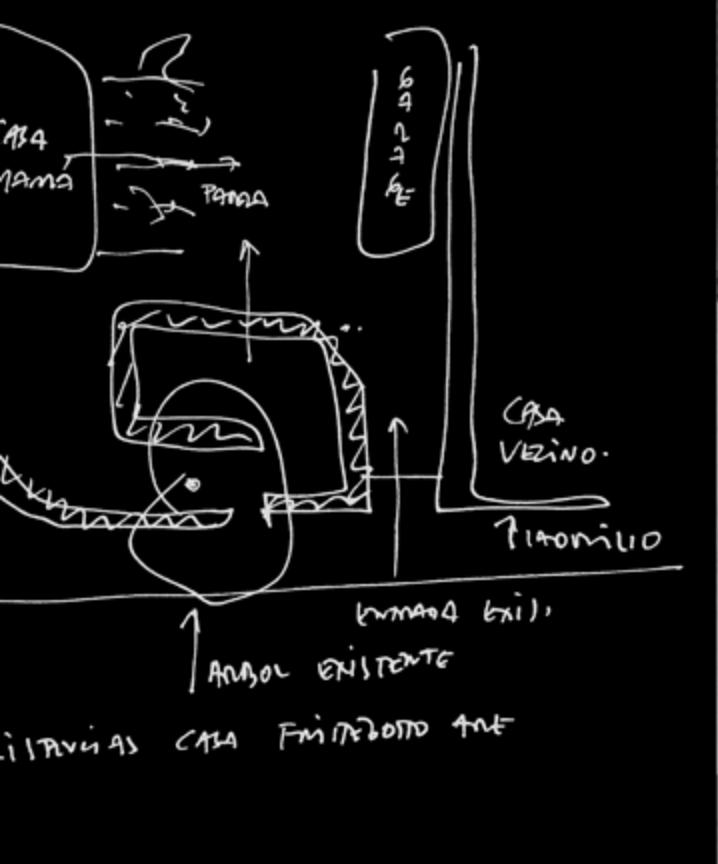
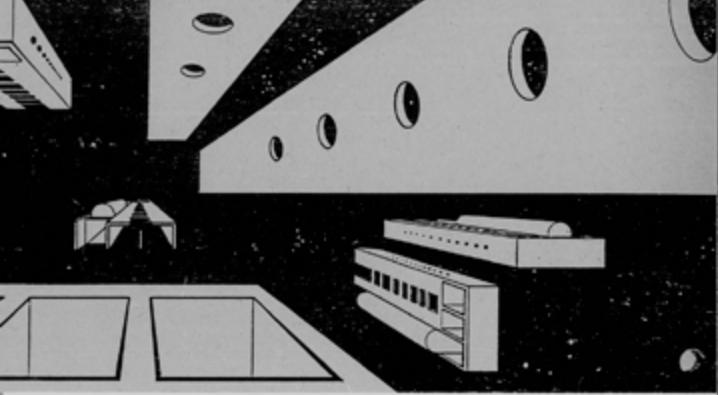
N.04/3 AGOSTO 2016

[F.BOX / S.PISTONE] [A.BELTRAMONE / S.PISTONE] [G.CABALLERO / M.CABEZUDO Y S.PISTONE] [D.ARRAGADA 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 (IUAU)

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 Valdettaro (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.*

#### **AUTORIDADES**

Decano  
Adolfo del Río

Vicedecana  
Ana Valderrama

Secretario Académico  
Sergio Bertozzi

Secretaría de Autoevaluación  
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles  
Damián Villar

Secretario de Extensión  
Lautaro Dattilo

Secretaría de Postgrado  
Natalia Jacinto

Secretaría de Ciencia y Tecnología  
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero  
Jorge Rasines

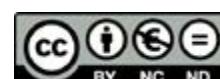
Secretaría Técnica  
María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración  
Diego Furrer

ISSN 2362-6097

Próximo número:

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



# INDICE

<i>Presentación</i>	
06	
<b>Arquitectura: Representaciones</b>	
Gustavo A. Carabajal	
—	
<i>Editorial</i>	
08	
<b>Homonimia de la representación</b>	
Santiago Pistone	
—	
<i>Reflexiones de maestros</i>	
16	
<b>Seis puntos seguido de Arquitectura y representación</b>	
Peter Eisenman	
—	
<i>Conversaciones</i>	
26	
<b>Sobre Axonometría</b>	
Fernando Boix por Santiago Pistone	
—	
36	
<b>Sobre el dibujo de viajes</b>	
Alejandro Beltramone por Santiago Pistone	
—	
50	
<b>Ver de lejos para ver con claridad</b>	
Gerardo Caballero por Martín Cabezudo y Santiago Pistone	
—	
64	
<b>Sobre el diagrama</b>	
Diego Arraigada y Juan Manuel Rois por Santiago Pistone	
—	
78	
<b>Introducción al relevamiento digital</b>	
Salvatore Barba por Paula Lomonaco	
—	
<i>Dossier temático</i>	
92	
<b>La representación gráfica como construcción</b>	
Walter Salcedo	
—	
100	
<b>Íconos del proyecto / Icone del progetto</b>	
Fabián Carlos Giusta	
—	
122	
<b>El papel de la arquitectura en la conformación y representación del espacio fílmico</b>	
Alejandro Reys	
—	
138	
<b>De Babel a Dubai</b>	
Sergio Bertozi	
—	
152	
<b>De lo representativo a lo presentativo</b>	
Alejandra Buzaglo	
—	
164	
<b>Gráfica transcalar: Mapeo/intervención del territorio</b>	
Agustina Gonzalez Cid	
—	
172	
<b>Relaciones entre el proceso proyectual y el lenguaje gráfico</b>	
Adriana Montelpare	
—	
180	
<b>Apuntes sobre el dibujo de proyecto de Arquitectura</b>	
Martina Dávola y Luis Leonart	
—	
184	
<b>Poché, la representación gráfica del espacio</b>	
Cintia Ramirez	
—	
202	
<b>Representaciones urbanas contemporáneas</b>	
Victor Franco	
—	
210	
<b>Palabras de proyecto</b>	
Fernando Monti	
—	

# **Palabras de proyecto**

*o el problema de representar lo que no se ve y lo que no tiene medidas*

FERNANDO MONTI

## **Español**

Nos han enseñado y hemos aprendido cómo dibujar una medialuna; cómo medirla, acotarla, seccionarla. Podríamos confeccionar una documentación planimétrica que nos permitiera construir todas las medialunas que quisiéramos. ¿Pero dónde entra el gusto en todo este trabajo? ¿Cómo lo representamos? Y si el gusto no está, ¿hay arquitectura?

Pareciera ser que hacen falta otros medios para representar (*y pensar!*) *lo que no se ve y lo que no tiene medidas*.

¿Cuál es la relación entre dibujo y texto en Arquitectura? No hablamos solamente de representación sino, más aún, de proyecto. ¿Alcanzan los dibujos para decir todo lo que hace falta de un proyecto? ¿Y las palabras?

La disciplina arquitectónica tiene al dibujo como una de las herramientas proyectuales por excelencia, sin embargo, atravesada como está por planos textuales y materiales, pensarla desde una perspectiva exclusivamente gráfica es un reduccionismo inconducente.

La intención de este escrito es exponer los cruces entre palabras y líneas, inscritos en la misma génesis de los proyectos, partiendo de la idea de que unas sin las otras serían ineficaces.

**Palabras clave:** Representación, dibujos, palabras, gusto

## **English**

We have been taught and we have learned how to draw a croissant, how to measure it and how to lay it out. We could carry out the blueprints for building a set number of croissants. But, where does the taste fit in this process? How do we represent it? And, if the taste is missing, does architecture exist?

It seems that we need other means to represent (and reflect upon!) what we cannot see and measure.

Which is the relationship between drawing and text in architecture? We are dealing with not only representation but also project. Do drawings and words suffice to express everything that matters in a project?

The architectural discipline regards drawing as one of the most important tools in spite of the fact that it is bisected by textual and material dimensions. Therefore, an exclusively graphic perspective implies a meaningless reductionism.

The aim of this paper is to introduce the intersections lying between word and line as constitutive features of the project genesis considering that both of them should be present in order to attain mutual effectiveness.

**Key words:** representation, drawing, words, taste



Karl Friedrich Schinkel , La invención del dibujo (Diboutades).

Nos han enseñado y hemos aprendido cómo dibujar una medialuna, cómo medirla, acotarla, seccionarla.<sup>1</sup> Podríamos confeccionar una documentación planimétrica que nos permitiera “construir” todas las medialunas que quisiéramos. ¿Pero dónde entra el gusto en todo este trabajo? Esto nos lleva todavía a algunos interrogantes más. Lo más evidente sería preguntarnos qué es el gusto en Arquitectura. Quizá esté asociado a la experiencia espacial o a la manera en que la materia cualifica el vacío; la luz que se filtra delicadamente en el interior, o una atmósfera hecha de sonidos y aromas que nos devuelve a nuestra casa de la infancia. Podría ser una teoría filosófica que origine la obra o la emoción profunda que nos invade al entrar a ciertos edificios.

No pretendemos ahondar aquí en determinar qué es el gusto, pero sí partimos de

asumir que hay algo más: un *plus*. Lo que sentimos al comer una medialuna y que no está en esa documentación precisa que hemos realizado sobre ella; es decir, algo que no podemos acotar. Lo que percibimos no es la medialuna; ¿pero qué sería de nuestra percepción de la medialuna sin ello? Asumimos entonces que hay algo más, que nos resulta difícil expresar pero que consideramos fundamental. Nos preguntamos entonces ¿cómo lo representamos? ¿Cómo lo pensamos? ¿Cómo lo transmitimos para que sea parte de nuestras obras?

#### Dibujamos, vemos y medimos

Diboutades<sup>2</sup> dibuja la silueta de la sombra del rostro de su amado que se proyecta en la pared antes de que aquél parta a la guerra. Inicia así el dibujo bidimensional. Esta es una representación de algo real, es decir, que pertenece al mundo de las cosas

-a la *res extensa*- y que se quiere recordar. Pero en el proyecto de arquitectura, ¿el dibujo funciona así? Según Stan Allen (2000) el dibujo en Arquitectura representa algo que no existe con anterioridad; es algo que aún no se presenta ya que los edificios son entes imaginados y construidos de una acumulación de representaciones. Pero nos interesa indagar, en esa representación de algo futuro, si el dibujo es la única y mejor herramienta. Cuando Giorgio Grassi admite que el dibujo en su trabajo es considerado, desde el punto de vista práctico, instrumental, como un medio adecuado referido a la construcción, y considera que sirve para dejar el proyecto visible y mesurable en sus diversas fases, está reduciendo el dibujo a un medio o técnica de representación subordinada a la construcción (Corea, 2010: 68). Nos interesa destacar de esta reflexión la idea

S  
A  
LUT  
M  
ON  
DE  
DONT  
JE SUIS  
LA LAN  
GUE É  
LOQUEN  
TE QUESA  
BOUCHE  
O PARIS  
TIRE ET TIRERA  
TOU JOURS  
AUX A L  
LEM ANDS

Guillaume Apollinaire, *Tour Eiffel*. Calígrama. 1918.

de que el dibujo, en su calidad más pragmática, está relacionado con la posibilidad de dejar el proyecto visible y mesurable (lo cual él considera su función específica). Ahora bien, si el dibujo sirve para eso, pareciera ser que hacen falta otros medios para representar (¡y pensar!) lo que no se ve y lo que no tiene medidas.

El dibujo en Arquitectura no es, como para Diboutades, un medio de recordar algo que existe y que estamos a punto de perder, sino una forma de representar algo que existirá en el futuro. Pero esa existencia futura no estará hecha sólo de elementos mensurables -medialuna sin gusto- sino que llevará esa parte inmaterial que no podemos medir, que ni siquiera podemos ver.

Gastón Bachelard, en su libro *La poética del espacio* (1987), nos dice que el beneficio más precioso de la casa es el de albergar el ensueño y proteger al soñador; no nos habla de alturas o anchos, no especifica espesores de muros ni luces libres de apoyo. Para representar esa parte fundamental de la casa que no podemos medir, que no podemos contabilizar, necesitamos algo más que líneas y cotas.

#### Palabras, imágenes y Arquitectura

Realicemos una pequeña aproximación a los cruces entre las imágenes y las palabras, y cómo estos vínculos se asocian a la Arquitectura.

En su interesante y exhaustivo libro *Arquitectura Escrita* (2010), Juan Calatrava y Winfried Nerdingen compilán una serie de ejemplos de estas asociaciones. Podríamos citar la poesía óptica que ha evolucionado desde la Edad Media a la contemporaneidad; los diseños de Giovani Batista Piranesi sobre cárceles imaginarias con fugas visuales extraídas de textos

románticos; o los textos en las fachadas de Karl Friedrich Schinkel para generar sensación de infinitud. Otro ejemplo interesante es el del poema de Apollinaire, *Tour Eiffel*, un calígrafo de 1918 en el que los versos del mismo van construyendo, desde arriba hacia abajo, la forma de la Torre Eiffel. Un ejemplo mucho más actual es el trabajo particular de enseñanza de la tipografía del estudio de Albert Viaplana a partir del cual Miralles desarrolló su propia tipografía que denominó *letra dibujada* (Vidal Subirá, 2010).

Los cruces entre imágenes, palabras y arquitectura son abundantes. Proponemos entonces indagar en el lugar de la palabra en la representación arquitectónica. Siguiendo al citado Stan Allen, entendemos el dibujo como una herramienta proyectual. Manteniendo esa manera de pensar, en este escrito indagamos en la jerarquía de la palabra como una forma más de representación y pretendemos por tanto, considerarla en su valor proyectual. El arquitecto Daniel Libeskind realiza, como disparador y sustento de sus planteos de diseño, una gran producción literaria que acompaña sus obras, lo que tiene sentido en su línea de pensamiento mediante la cual entiende la Arquitectura como un arte comunicativo. Pero el valor que el texto tiene en la obra de este arquitecto trasciende lo específico del hecho narrativo y adquiere una jerarquía mayor. En algunos casos, la relación con lo textual es directa, como en el proyecto para la sinagoga de Duisburg (1996), el cual surge a partir de procesos de generación formal derivados de la letra Aleph.<sup>3</sup> En otros, el vínculo es aún más complejo: así cuando dice del Museo Judío de Berlín, inaugurado en 1999, que “quería crear un edificio que en el momento que uno lo usa abre un texto



Daniel Libeskind, Museo Judío de Berlín. Berlín, Alemania. 1999.



Steven Holl, Knut Hamsun Center. Hamarøy, Noruega. 2009.

que nos conduce hacia otras direcciones y perspectivas" (Libeskind, 1999: 18) nos está diciendo que el propio edificio es un texto; nos propone *leer* su contenido mediante el habitar. Pero además, en esa comunicación se establece una transmisión al resultado espacial del diseño de un profundo contenido cultural e histórico. Hay elementos propios de la cultura o la identidad popular que son trasladados a los proyectos mediante ejercicios formales para tratar de incorporar sus características intrínsecas al propio diseño arquitectónico. El noruego Knut Hamsun, fue uno de los escritores más importantes del siglo XX. En 1998 Steven Holl escribió sobre su proyecto para el centro dedicado al escritor, localizado sobre el Círculo Ártico cerca de la granja donde éste nació, que fue "concebido como una arquetípica e intensificada compresión de espíritu en espacio

y luz, concretando el carácter de Hamsun en términos arquitectónicos" (Holl, 1998: 154). Esa necesidad de traducir estas intenciones en palabras pareciera transmitir el deseo de que sean interpretadas. Nos preguntamos si podría haber sido suficiente el dibujo para lograr este cometido. Holl refiere también las reminiscencias del edificio al estilo vernáculo, las cuales fueron "inspiración para las reinterpretaciones". Un entendido en la tradición arquitectónica noruega podría identificarlas, pero de ningún modo, observando los dibujos podemos entender que el concepto del museo es un "edificio como un cuerpo: campo de batalla de fuerzas invisibles". Interpretar uno de los balcones como "la joven con mangas arremangadas puliendo los vidrios amarillos" (referencia a Hambre, una de las obras más famosas de Hamsun)<sup>4</sup> sería, nos atrevemos a decir,



casi imposible aun mirando una fotografía. Está claro que nos referimos a inspiraciones de Holl a la hora de proyectar, pero queremos resaltar el hecho de que estas serían intransmisibles mediante una representación gráfica; necesitamos de la palabra para poder explicarlas.

Y si bien estamos hablando aquí de referencias que aparecen en una memoria descriptiva, sabemos, como podemos comprobar por los distintos bocetos (siempre acotados y explicados mediante palabras y frases en los mismos esquemas) desde los primeros momentos del proyecto, que estas intenciones estaban ya presentes. Aquí no se busca rememorar lo hecho sino que la intención es delinear un proyecto mediante distintas ideas que se conjugan para cuya expresión, transmisión e incluso verificación del propio autor, es necesaria la combinación de textos e imágenes.



Steven Holl, Knut Hamsun Center. Hamarøy, Noruega. 2009.

En los casos en los que hablamos de la palabra en Arquitectura, se trae a colación el concepto de *memoria descriptiva*. La sola existencia de estos textos pareciera evidenciar la necesidad de información que las imágenes no pueden transmitir por sí solas. Pareciera que por más imágenes que ilustren nuestros proyectos, nos faltan herramientas para exponerlos en su totalidad; necesitamos decir cosas que los dibujos no expresan para terminar de entender las intenciones y los deseos que tuvimos a la hora de desarrollar el hecho proyectual. Alberto Campo Baeza relata en su libro, *Pensar con las manos* (2009) la propuesta que le hicieran para la publicación de una serie de dibujos *a línea* de sus casas. Este arquitecto, frente a la necesidad de presentar dicha tarea indica que este tipo de dibujos tiene la capacidad de “aclarar de una sola vez todo lo que nos proponemos

transmitir. Plantas, secciones y axonometrías limpias y precisas, despojadas de todo detalle ayudan a entender perfectamente cada propuesta”. Sin embargo, esto no parece ser concluyente, al punto de que el mismo Campo Baeza cierra su exposición diciendo que se vio en la necesidad de acompañar cada serie de dibujos con textos en los que “se ha tratado de explicar lo que ni en los dibujos ni en las fotos puede ser traducido.”

Esta primera confianza absoluta en los dibujos como instrumento de transmisión de una idea queda rápidamente relativizada por la evidente necesidad que percibe el propio autor de buscar en otra herramienta, la palabra escrita, algo que lo ayude a la correcta y completa comprensión.

Entendemos el ejercicio que le fue propuesto a Campo Baeza, tanto la producción de los dibujos como de los textos y las

fotografías realizadas, como una suerte de memoria descriptiva de su trabajo; como el dibujo de Diboutades que pretende conservar el recuerdo de aquello que existe y se puede perder. Y en este marco reivindicamos el valor de la palabra como herramienta de proyecto. En ese sentido podríamos entender las palabras de Gastón Bachelard (1957): “Las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!”. Si seguimos a Bachelard, describir entonces es enseñar. Una memoria descriptiva enseña la obra. La palabra debe proyectar para que el sueño pueda ser soñado.

Siguiendo adelante con esta postura, la de considerar la palabra como herramienta proyectual, podemos considerar una serie de escritos en los que reconocemos un alto contenido teórico y que son a la vez parte del proyecto. Estos escritos, compuestos por los propios arquitectos, funcionando específicamente para cada hecho particular, son una suerte de teoría que sirve a la comprensión y, sospechamos, a la elaboración del proyecto dado. Estos textos parecieran explicitar los fundamentos teóricos de los autores. El proyecto está atravesado por la teoría: la palabra construye el fundamento que permite concebir idea.

Rafael Iglesia dijo que en su proyecto del edificio Altamira trabajó con la idea de que

(...) en una arquitectura codificada, todos sus elementos funcionan como las piezas de ajedrez: tienen una naturaleza interna o propiedades intrínsecas que las hacen ser lo que son. Así, una ventana es siempre una ventana, una puerta es una puerta, una viga, una viga, y esto se demostró con cada componente (...). En mi edificio, intento lograr lo

contrario. Lo que estoy tratando de mostrar son sólo las vigas, tratadas como simples unidades cuya función es anónima, colectiva y de una tercera persona, como las piezas de Go5 (...) (2000).

Pareciera ser muy difícil de transmitir todo este planteo de Iglesia, piedra angular del proyecto, meramente con un dibujo (o inclusive varios). Nos preguntamos cómo podríamos entender toda esta reflexión teórica y filosófica si el propio arquitecto no se hubiera tomado el trabajo de redactar un discurso que lo puntualizara; pero más aún, entendemos que la concepción de la obra se origina en el planteo filosófico, estructurado y definido por la palabra.

Entonces ¿qué importancia tiene la palabra en Arquitectura? Al hacernos esta pregunta estamos considerando el problema desde el punto de vista proyectual. En la epistemología en general, podríamos considerar pertinente el uso de la palabra escrita. Específicamente en nuestra disciplina, la crítica arquitectónica, la historia, la teoría, están construidas mediante el texto. En el caso proyectual es más compleja la definición del lugar de la palabra pero hay casos que nos ayudan a entenderlo. Así podríamos sumar el ejemplo de Oscar Niemeyer, quien tenía una estrecha relación con los textos y su función proyectual; el gran arquitecto brasileño supo decir que frente a la necesidad de esclarecer sus proyectos desarrolló un sistema de trabajo particular:

(...) cuando llego a una solución, de inmediato la describo en un texto explicativo. Si la lectura del texto me deja satisfecho, comienzo los diseños definitivos. Y si por el contrario los argumentos no me

satisfacen, vuelvo al tablero (...) en la mayoría de los casos mis proyectos son aprobados a partir de la lectura de los textos (2014: 77-79).

Es interesante poner en crisis la idea de un texto que explique un proyecto para considerar de mayor valor su lugar como herramienta proyectual. Pero a la vez, las palabras que acompañan la producción gráfica no son hechos congelados en el tiempo sino que se proyectan hacia adelante como base de futuras representaciones. Por eso debemos considerar la trascendencia en el tiempo de cada representación. El proyecto se construye y se transforma en obra terminada; ésta queda situada en una dimensión espacial. En cambio la palabra es diferente "porque al carecer de corporeidad, tiene sus propias características y posibilidades de trascendencia y, por tanto, resiste de otro modo el desgaste del tiempo" (Lerner, 2014: 19). Esto quiere decir que cada cosa, la obra, el dibujo, la palabra, son entidades diferentes y complementarias; entender las distancias entre ellas, y a la vez sus vínculos, es fundamental.

#### **Lo que no se ve y no tiene medidas**

Consideramos hasta aquí la relación entre dibujos, palabras y arquitectura. Partimos de ese *plus* que nos cuesta definir pero que sabemos indispensable. Sea una sensación, un recuerdo, una emoción; es algo que intentamos transmitir, que necesitamos representar.

(...) de las blandas superficies de asfalto calentadas por el sol, o de los adoquines recubiertos de hojas de castaños en otoño, o bien del particular sonido que cada puerta emitía al cerrarse. (...) cuando me

pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos (Zumthor, 2004: 10)

En *Pensar la arquitectura*, Peter Zumthor (2004) habla de reconstruir una serie de *situaciones arquitectónicas*. Se trata de traducir al proyecto presente esas experiencias que han calado hondo en nuestros espíritus; esos recuerdos de nuestra infancia, esos lugares a los que siempre volvemos con nuestros pensamientos. No está hablando de incorporar al trabajo actual una ventana que conoció de chico; habla de las sensaciones que producía la forma en que el sol entraba por ella, de la experiencia de abrirla y dejar entrar el aire. Evidentemente estamos hablando de algo más que objetos, medidas, cotas.

La forma, el color, la textura nos atrae. Pero el verdadero placer que nos provocan las medialunas es gracias al gusto. ¿Cómo definirlo? ¿Cómo representarlo?

Creemos que lo verdaderamente trascendente, lo que nos lleva cada día a agarrar un lápiz, tanto sea para dibujar como para escribir, es esa quimera de asir lo inasible, de agarrar entre los dedos ese puñado aire que es el gusto de la arquitectura. ¿Cuáles son las herramientas?

El espacio o la luz; los sonidos o los aromas que nos devuelve a nuestra casa de la infancia; la filosofía o la emoción. Hay algo más. Las palabras entienden de cosas que los dibujos no. Y así mismo encontramos en el grafito, en la tinta, en el agua en donde flotan las acuarelas, fragmentos de lo que no se puede expresar con letras.

Quizá la esencia de la Arquitectura, su gusto maravilloso, esté allí: en esa búsqueda eterna de eso que está entre lo que no llegamos a dibujar y lo que no podemos escribir •

## NOTAS

1 - En 1991 la revista El Croquis publica, en una serie de números dedicados a Enric Miralles, un escrito titulado *Cómo acotar un croissant*. En el mismo se desarrolla una serie de instrucciones o procedimientos para cumplimentar dicha tarea. Ver MIRALLES, E.; PINÓS, C. 1991. "En Construcción 1988-1991", *El Croquis* 49-50.

2 - Según Stan Allen (1993) "La leyenda clásica del origen del dibujo -según la narración de Plinio- estaba ya inmersa en una economía de ausencia y deseo: Diboutades, hija de un alfarero corintio, traza con un carboncillo sobre la roca la sombra arrojada por la cabeza de su amante antes de que éste partiera de viaje. El dibujo se transforma en el síntoma de la ausencia del amante, permaneciendo como instante y como sustituto, como recordatorio de una presencia perdida. Pero aún hay más: incluso en el momento de su trazado, Diboutades no se guía por el perfil del cuerpo del amante sino por el contorno de su sombra -una proyección abstracta, una premonición bidimensional de un cuerpo que pronto se encontrará ausente".

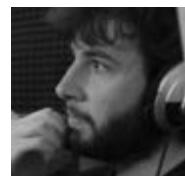
3 - La álef o alef (también aleph) es la primera letra del alfabeto hebreo.

4 - *Hambre*, novela de Knut Hamsun publicada en 1980, es la primera obra del escritor noruego y uno de sus trabajos más conocidos.

5 - El origen del juego del Go se remonta a la China antigua. Es un juego de tablero que se desarrolla mediante elementos muy simples: líneas y círculos, piezas de madera o piedra blancas y negras. Para más información: <http://www.usgo.org/>

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍCAS

- ALLEN, Stan. 1993. "Entre el dibujo y la edificación", Revista Circo Nº8, 2 -7, [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993\\_008.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_008.pdf) (consulta: 6 de abril de 2016).
- ALLEN, Stan. 2000. *Practice: architecture, technique + representation* (Nueva York: G+B Arts International).
- BACHELARD, Gastón. 1987. *La poética del espacio*. (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011).
- CALATRAVA, Juan; NERDINGER, Winfried. 2010. *Arquitectura Escrita* (Madrid: Área de Edición del CBA).
- CAMPO BAEZA, Alberto. 2009. *Pensar con las manos* (Buenos Aires: Nobuko).
- GRASSI, Giorgio. 2010. "Una opinión sobre el dibujo, la arquitectura como oficio y otros escritos", en *Fragmentos de Arquitectura*, ed. COREA, Mario (Barcelona: P68)
- HAMSUN, Knut; HOLL, Steven; HAMARØY, Nordland. 2010. *Hamsun, Holl, Hamarøy* (Zurich: Lars Müller Publishers).
- IGLESIAS, Rafael. "Edificio Altamira" en <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-157566/edificio-altamira-rafael-iglesia> (consulta: 3 de abril de 2016).
- LERNER, Federico. 2014. *Toyo Ito. Imaginería y materialización* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño).
- ERBACHER, D. y KUBITZ, P. 1999. "El museo Judío de Berlín. Entrevista con Daniel Libeskind" *Elementos*, 52, México, BUAP, 2003.
- NIEMEYER, Oscar. 2014. *Diario Boceto* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial).
- VIDAL SUBIRÁ, Rut. 2010. *La letra dibujada en prosa de Enric Miralles. La tipografía en el plano* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, tesis de Master en Tipografía Avanzada).
- ZUMTHOR, Peter. 2004. *Pensar la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).



**Fernando Monti.** Arquitecto (FAPyD -UNR, 2009). Maestrando de la Maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado (FADU-UBA).

# **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](mailto:aypcontinuidad01@gmail.com) y a [aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar](mailto: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. Noemí 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, Noemí, 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 nº3, 11-15, [http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi\\_phenomenological\\_discourse.htm](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](http://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, postgrados 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.

A large, mature tree with a complex, sprawling canopy stands prominently in the foreground, its dark silhouette contrasting against a bright, overcast sky. Behind the tree, a modern university building is visible. The building features a white facade with large windows and a prominent entrance. A black rectangular sign above the entrance reads "FACULTAD DE ARQUITECTURA". Below the entrance, a horizontal banner displays the text "FACULTAD DE ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO Y DISEÑO". Two people are standing near the entrance, and a bicycle is parked nearby. To the left of the tree, a set of wide concrete stairs leads up to another part of the building.

FACULTAD DE ARQUITECTURA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO Y DISEÑO



A PLANEAMIENTO Y DISEÑO - U.N.R.

[www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones](http://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