

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura

FAPyD-UNR

PAISAJES: TERRITORIO, CIUDAD, ARQUITECTURA



N.05/3 DICIEMBRE 2016

[A. SIZA][G. SILVESTRI/ D. CATTANEO] [J. SABATÉ BEL / A. NOVICK] [D. HAYS / A. VALDERRAMA] [C. REBORATTI]
[A. BUZAGLO] [M. BERNABÉ] [D. CAPANDEGUY] [J. TOMASI] [M. MEDINA] [A. MUNHOZ DE ARGOLLO FERRÃO]
[N. JACOB] [C. GALIMBERTI] [A. M. CICCHINI / G. BAGLIONE] [V. FRANCO LÓPEZ] [R. DE GREGORIO / A. MOLINÉ]

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



FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.05/3 2016
ISSN 2362-6097

revista

A&P

continuidad



UNR Universidad
Nacional de Rosario



Imagen de tapa :
Alvaro Siza, *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, Matosinhos, Oporto.
Foto: Sofía Nallino

Director A&P Continuidad

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor A&P Continuidad N4

Dr. Arq. Isabel Martínez de San Vicente

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. María Claudina Blanc

Traducciones

Prof. Patricia Allen

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 Peñín (Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Sergio Ruggeri (UNA- Asunción, Paraguay)

M. Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (Federico II Nápoles)

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) en Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

A&P Continuidad fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

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 proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos 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 Virginia Theilig y a todos los docentes del CAU las imágenes que cierran este número de A&P Continuidad.

ISSN 2362-6097



AUTORIDADES

Decano

Adolfo del Rio

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

Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración

Diego Furrer

Próximo número :

PROYECTO CONTEMPORÁNEO: EL LUGAR DE LA HISTORIA
Julio 2017, Año IV – N°6 / on paper / online

INDICE

Presentación

06

Gustavo A. Carabajal

Editorial

08

Isabel Martínez de San Vicente

Reflexiones de maestros

12

Sobre la pedagogía

Alvaro Siza

Conversaciones

16

**Paisaje, paisaje
rioplatense, paisaje
fluvial: reflexiones
autobiográficas**

Graciela Silvestri por

Daniela Cattaneo

24

**Los paisajes y el
proyecto territorial:
nociones, metodologías
y experiencias**

Joaquín Sabate Bel

por Alicia Novick

40

**Crossing scales/
Escalas cruzadas**

David Hays por

Ana Valderrama

Dossier temático

56

**Breve ensayo sobre
el paisaje**

Carlos Reboratti

62

**Territorios expandidos
de las memorias. Del
solipsismo sensorial a la
experiencia colectiva**

Alejandra Buzaglo

72

**Movimientos de tierra
(Earthworks)**

Mónica Bernabé

84

**Dreams of
Patagonian Landscapes.
Manufacturas en un gran
territorio del Sur.**

Diego Capandeguy

96

**Paisajes de pastoreo
en la Puna de Atacama.
Lugares, territorios y
arquitecturas en Susques
(provincia de Jujuy)**

Jorge Tomasi

104

**El paisaje del bajo Río
Uruguay, huellas en el
territorio**

Mercedes Medina

114

**El escenario de los
grandes complejos
agroindustriales -
comerciales**

André Munhoz de Argollo Ferrão

134

**El paisaje productivo.
Las marcas ganaderas
en el sur rosarino**

Nadia Jacob

148

**Paisaje entre-ciudades.
Transformaciones
contemporáneas de la
interfase urbano-rural.**

Cecilia Galimberti

160

**Patrimonio rural y
paisaje. Los espacios de
transición urbano-rural,
un llamado de atención.**

Ana María Cicchini / Graciela Baglione

168

**Paisajes urbanos
emergentes. De las
crisis sistémicas a la era
de las ciudades por el
bien común.**

Víctor Franco López

180

**El encuentro de dos
vertientes en la
conformación del
paisaje urbano de
Rosario (PUR)**

Roberto De Gregorio/Anibal Moliné

Territorios expandidos de las memorias

Del solipsismo sensorial a la experiencia colectiva

ALEJANDRA BUZAGLO

Español

A partir de los ochenta, en el marco del reconocimiento y la condena internacional a las violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte de los Estados, resurgen las preocupaciones por la memoria como fenómeno cultural extendido en el mundo occidental contemporáneo. La Arquitectura y el Arte son interpelados para imaginar soportes materiales de la memoria alternativos a los monumentos conocidos. Quienes promueven los proyectos de estos dispositivos mnemónicos en el espacio público pretenden contribuir a que *nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad. Las nociones de paisaje y de territorio son clave para comprender y operativizar estrategias proyectuales orientadas a la construcción colectiva de las memorias en la preocupación por extender, incluir y comprometer en estas problemáticas complejas a sectores más amplios de la sociedad, no solo a aquellos involucrados directamente. Del proyecto del paisaje al territorio expandido: un lugar validado por una comunidad en tanto hecho social y político co-construido.

Palabras clave: memoriales, paisaje, territorio, colectivo

English

There is a resurgence of concerns over memory as a cultural phenomenon throughout the contemporary Western world since the 1980s, within the context of the international acknowledgement and condemnation of national states' systematic violation of human rights. Architecture and Art are required to envision not the well-known monuments but alternative material media for memory. Those who promote projects for such mnemonic devices in the public space aim to contribute to achieving that these crimes against humanity happen *never again*. Landscape and territory are key concepts in order to understand and operationalise project strategies tending to collectively construct memory, which in turn aims to spread these complex concerns, to include a wider sector of society and commit them to such concerns, so that those committed and included should not only be those directly involved. The passage from a theoretical framework to another—from landscape project to expanded territory: a place validated by a community as a co-built social and political fact.

Key words: memorials, landscape, territory, collective



Maya Lin. Maqueta y dibujos de la propuesta ganadora para el Monumento a los caídos en Vietnam (1981).

A partir de los ochenta, en el marco del reconocimiento y la condena internacional a las violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte de los Estados, resurgen las preocupaciones por la memoria como fenómeno cultural extendido en el mundo occidental contemporáneo. La Arquitectura y el Arte son interpelados para imaginar soportes materiales de la memoria alternativos a los monumentos conocidos, tanto a los herederos de la lógica monumental clásica como a los de la tradición moderna. Pirámides, obeliscos, columnas, monumentos figurativos, con escenas heroicas dictaminando hechos a recordar, son condenados por su didactismo y presunta objetividad. Por su parte, el monumento moderno es desestimado por su frustrante incomunicabilidad abstracta.¹

Quienes promueven los proyectos de estos dispositivos mnemónicos en el espa-

cio público pretenden contribuir a que *nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad. Se abre entonces un debate respecto de cómo tramitar la memoria relacionada al trauma social que genera el genocidio y si es posible que una estructura inerte, como es el caso de un monumento, construya, evoque una historia acerca de un pasado, imparta lecciones para el futuro y más aun, promueva la acción en el presente.

La hipótesis que orienta nuestra investigación es que las alternativas proyectuales activadas por los desafíos que proponen los proyectos de memoriales en el espacio público, constituyen un escenario privilegiado para poner en discusión los modos de producción y desarrollo del proyecto contemporáneo. Las nociones de paisaje y de territorio son clave para comprender y operativizar estrategias proyectuales

orientadas a la construcción colectiva de las memorias en la preocupación por extender, incluir y comprometer en estas problemáticas complejas a sectores más amplios de la sociedad, no solo a aquellos involucrados directamente.

En torno al abordaje de esa cuestión, es posible registrar que los proyectistas han operado con diferentes recursos: en una primera etapa, que podemos identificar entre 1980 y 2000, en el ámbito internacional y fundamentalmente en Alemania y Estados Unidos, se apela al sujeto y a convocarlo a partir de una experiencia sensorial que lo interpele personalmente y lo movilice. A partir del año 2001, la apelación a la reflexión individual se extiende hacia la experiencia colectiva para lo cual se amplían los recursos a los que los proyectistas acuden. El arte de la poscrisis en la Argentina de 2001² es



Monumento a los caídos en Vietnam, Parque de la Memoria en Buenos Aires; Monumento a los caídos en Malvinas, Rosario.

un insumo ineludible para pensar las tensiones presentes y el modo específico en que se despliegan acciones memoriales en Latinoamérica.

La noción de recurso se amplía más allá de los propios del saber arquitectónico en lo que damos en llamar *tectónica de lo disponible* (Buzaglo, 2015: 90). Se trata del intento de extender las estrategias proyectuales para propiciar otros modos de la participación: de la apelación a lo sensorial al desarrollo de proyectos que se completan necesariamente con la acción de otros actores y sus saberes que, entendidos como agentes, son fundamentales para la sostenibilidad de las propuestas. Del proyecto del paisaje al territorio expandido: un lugar validado por una comunidad en tanto hecho social y político co-construido.

Del objeto al paisaje. Arte, Arquitectura y Paisaje

El proyecto del paisaje, o del *jardín*³ concebido como espacio arquitectónico, tiene importantes antecedentes en la Arquitectura como campo específico de conocimiento y producción. Es posible relevar, en torno al devenir de las vicisitudes propias de cada momento cultural, que como objeto de estudio y asunto de debate, el

proyecto del paisaje fue alejado de la centralidad y prácticamente desestimado por la historiografía y por la crítica arquitectónica entre los años 50's y 90's. Si bien esto último tuvo un lógico correlato en la ausencia de su abordaje en el ámbito académico no significa que asimismo sucediera en el profesional. El caso de la vasta obra de Burle Marx, desarrollada fundamentalmente en ese período, es paradigmático en ese sentido. No es intención desdeñar que se publicaron algunos libros registrando las producciones en el ámbito del paisaje⁴ tal como reconoce Miguel Ángel Aníbarro en el prólogo al libro de Alvarez Alvarez *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*,

Con todo, ninguno de estos estudios está a la altura de los textos canónicos de Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture*, 1941), Bruno Zevi y Leonardo Benévolo (ambos titulados *Storia dell'architettura moderna*, 1950 y 1960 respectivamente), en los que no se hace referencia alguna al jardín, con lo que se consagró desde la historiografía arquitectónica una división que ya por entonces carecía de sentido, a la vista de las obras y los autores implicados (Aníbarro, 2007: 8)

La renovada sensibilidad hacia el paisaje, que el saber arquitectónico ha venido desplegando en las últimas décadas, encuentra un hito clave en el concurso internacional de 1982 para el proyecto del Parque de La Villette en París, bajo el lema *un parque urbano para el siglo XXI*. El jurado presidido por Burle Marx -cuestión que implicó un reconocimiento internacional de su trayectoria- seleccionó nueve propuestas de las 472 presentadas. Entre ellas se encontraban la de OMA, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, y la de Bernard Tschumi que, con la colaboración de Gilles Deleuze, resultó la ganadora. El impacto de estas reflexiones posibilitó visibilizar y extender las preocupaciones de la disciplina: del proyecto edilicio al proyecto del paisaje.⁵

Cabe referir también a un artículo que en 1979 escribe Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, que puso en discusión los límites entre escultura, arquitectura y paisaje cuestión que venía generando interrogantes en el campo del arte a partir de los 60's. Es interesante el argumento desarrollado por Krauss para describir obras, difícilmente asimilables a lo que la escultura era hasta entonces en términos ontológicos, y definirlas como



Fotograma de *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920). Postal del Monumento original a los caídos en Marzo (1920-1922), W.Gropius. Reconstrucción actual del Monumento destruido en 1936.

combinación de exclusiones “no paisaje, no arquitectura”. Esto es relevante en tanto identifica una oposición entre lo no construido y lo construido, lo natural y lo cultural que lleva a admitir dos términos que habían estado prohibidos en el dominio del arte posrenacentista: paisaje y arquitectura. “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura” (Krauss, 1979: 31).

Las repercusiones que tienen las transformaciones culturales en el campo del Arte impactan en nuestra disciplina en aquello que podríamos interpretar como *traducciones en Arquitectura* (Allen, 1997: 24). Si bien existe un territorio extendido en torno a dilucidar los intercambios productivos que pueden destilarse o subrayarse entre Arte y Arquitectura es posible relevar posiciones que consideran que la segunda realiza solo un culto fetichista del objeto artístico en sí. Advertidos del riesgo de caer en la reproducción de valores estéticos alejados del espesor potencial que las diversas búsquedas en el campo del Arte pudieran tener para la Arquitectura, es innegable que el *Land Art* estimuló ámbitos de acción relegados. Posibilitó comprender y repensar estrategias de

intervención arquitectónica en la escala del paisaje. Más aun, problematizar el dominio mismo de la Arquitectura abriendo, también de este modo, la expansión de su propio campo.

Memorias en el paisaje. El monumento como laboratorio

En 1981 Maya Lin gana el concurso público para el proyecto del *Monumento a los caídos en Vietnam* ubicado en el Mall en Washington DC constituyéndose en un modelo para el proyecto de los memoriales contemporáneos. En el contexto de la cultura arquitectónica en la que estaba inmersa, Lin realiza una exploración innovadora que consiste en proyectar el monumento como paisaje. No es un arte-facto aislado, una escultura para ser observada. En su propuesta no se identifican los elementos ni atributos de los monumentos de las tradiciones clásicas ni de las modernas. Se trata de una hendidura, una herida, una huella sobre el parque, es una acción en el paisaje que puede identificarse desde la perspectiva vertical, desde el aire. Asume la gran escala donde se inserta a partir de una manipulación topográfica y, a la vez, propone una experiencia sensorial de proximidad: atravesar, recorrer, el espacio memorial.

Es posible comprender la propuesta de Lin como una operación de *Land Art* y relevar su capacidad anticipatoria para la cultura arquitectónica. Las propuestas de inspiración *minimalista*, como la de Lin, se diseminaron en el panorama arquitectónico en los años noventa a través de ciertas búsquedas que se continúan hasta la actualidad.⁶

El memorial de Maya Lin se constituye en una bisagra, un antes y un después en la forma de la conmemoración. El recurso de la manipulación de la topografía y del desarrollo de una superficie muraria en torno a un recorrido con nombres como parte del paisaje se repite desde Washington a Montevideo, Buenos Aires o Rosario -por citar algunos ejemplos en nuestra región de espacios memoriales a las víctimas del genocidio perpetrado por el Tercer Reich, a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina y a los caídos en Malvinas respectivamente. El riesgo de la *transnacionalización de la memoria* en la arquitectura de los memoriales, en consonancia con lo que Andreas Huyssen plantea como *discurso transnacional de la memoria*, es una cuestión que no es ajena al problema del lenguaje transnacional en arquitectura en general. (Huyssen, 2000: 25) En torno al proyecto de memoriales, Susana Torre reconoce que,



P. Eisenman. *Monumento a los judíos asesinados en Europa* (2005).

Mientras que los monumentos de siglos pasados buscaban olvidar dolorosos conflictos sociales usando las efigies de los líderes asociados con esas historias, los nuevos buscan representar los temas, conceptos y emociones asociados con ellos. Por eso tenemos que estar alertas del peligro de que el discurso transnacional de la memoria que inscribe, y es inscrito, por estos nuevos monumentos pueda ser tan general, tan genérico, que la memoria de cada violación de derechos específica esté irrevocablemente separada de las condiciones históricas que la produjeron. (Torre, 2006: 23)

Por su parte, Horst Hoheisel conceptualiza en términos de *globalización de la memoria* y plantea que “Por eso se encuentran muy pocos monumentos de gran calidad artística. La mayoría es mediocre. Muchos, en el marco de la globalización de la memoria y el arte, se vuelven cada vez más parecidos e intercambiables. El artista alemán Daniel Spörri recomendó hace ya muchos años intercambiar los monumentos de la Primera Guerra Mundial entre Francia y Alemania porque todos parecían iguales” (Hoheisel, 2009: 59).

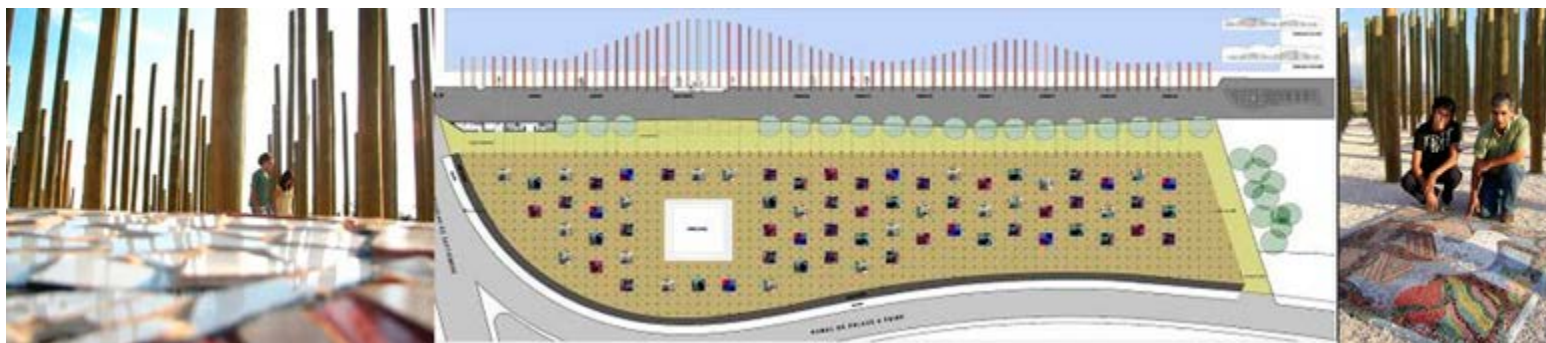
Krauss identifica que durante siglos de arte occidental, la lógica de la escultura ha sido inseparable de la lógica del monumento. “Dado que funcionan con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional” (Krauss, 1979: 30). A fines del siglo XIX, esa lógica del monumento empezó a desvanecerse.

Arquitectos paradigmáticos del Movimiento Moderno proyectaron monumentos ante el dolor y la pérdida de luchadores y militantes populares, como en el caso de Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht, Roberto Sarfatti e incluso los caídos en marzo.⁷ Es posible registrar las investigaciones que se desarrollan en esos pequeños laboratorios de arquitectura en que se constituyen los monumentos: fecundas exploraciones matéricas en la convergencia con las búsquedas neoplasticistas y suprematistas, incluso, con las que se dan en el cine con el Expresionismo Alemán.⁸ No obstante, Rosalind Krauss releva que el período modernista produce monumentos incapaces de referirse a cualquier otra cosa, más allá de sí mismos, como puras marcas o señales.⁹ Al respecto, Eduar-

do Maestripieri observa que “Los intentos modernos de asegurar una existencia autónoma a los nuevos monumentos, sin las mediaciones de la cultura, los transformó en objetos autistas, ensimismados, subsistiendo de modo negativo, como paradoja de aquello que antes los integraba” (Maestripieri, 2006: 75). Cabe mencionar que, por un lado, estos monumentos se encuentran inmersos en una cultura cuyas indagaciones se concentran en lo *puro visual*¹⁰ y, por otro, se desarrollaron en ámbitos semi-públicos, en parcelas de cementerios, y dentro de la lógica hegemónica de la preeminencia del objeto sobre el paisaje.

Nunca más. Sobre la cuestión de la función

Es oportuno traer aquí al arquitecto vienes que se pronuncia sobre la relación entre Arte y Arquitectura y particularmente a la cuestión de los monumentos. Nos referimos a Adolf Loos cuando enuncia, “solo hay una pequeña parte de la Arquitectura que pertenezca al Arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte” (Loos, 1910: 105). Interesa detenerse en el concepto de utilidad loosiano que despliega sentidos muy diferentes a los que se pueden pensar hoy.¹¹ En el caso



Un lugar para la memoria en Paine, obra terminada, planta de la propuesta y mosaico realizado por familiares.

específico de los memoriales vinculados a hechos trágicos en la humanidad -y en un contexto donde el amparo de *la crítica del juicio* kantiana en la autonomía de la obra de arte es discutible- la noción de utilidad, función o “lo que sirve para un fin”, es tramitada de modos diversos, más aun, participa del debate en torno a la relación arte/política.

El concepto de utilidad, que interesa a quienes promueven espacios memoriales en relación a las violaciones a los DDHH por parte de los Estados refiere a contribuir a que *nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad y a la preocupación por crear las condiciones para que un memorial no prescriba un sentido absoluto de aquello que pretende memorar. Se estudian alternativas a las formas de evocación tradicionales que favorezcan la reflexión sin dictaminar sobre el sentido o la explicación debida, que aquietan desde un pedestal. La posibilidad de extender las memorias en el paisaje es una estrategia, tal como lo propusiera Lin.

Los debates y propuestas que revierten la idea de obra cerrada, que pretende una sola interpretación de la historia, han dado origen a la noción de *antimonumento*,¹² una

categoría que se inscribe en estas preocupaciones acuñadas en Alemania en torno a las conmemoraciones vinculadas al genocidio perpetrado por el Tercer Reich.

James Young, el creador del concepto *counter-monuments*, traducido como contra monumento o antimonumento, para pensar espacios memoriales, plantea que muchos monumentos no suscitan demasiado interés por el análisis de cuestiones históricas complejas, sino que más bien constituyen la expresión de un proceso de interpretación acabado y a veces unidimensional (Sigel, 2005: 1).

En sintonía con estas preocupaciones, Pablo Sztulwark advierte que la concentración de la memoria en un objeto organiza una delegación: “Gestionada la delegación, el archivo, el monumento, el museo, el festival, el aniversario, etc., devienen responsables excluyentes y exclusivos del gobierno de la memoria” (Sztulwark, 2008: 78). Martin Broszat observó que los monumentos tienden menos a recordar ciertos hechos que a sepultarlos bajo las gruesas capas de las interpretaciones y mitos nacionales. “Los monumentos en tanto reificaciones culturales, reducen o, “vulgarizan” la comprensión histórica tanto como la generan” (Young, 2000: 82).

En Berlín, el *Monumento a los judíos asesinados en Europa* es el resultado de otro concurso convocado 1988 del que resulta ganadora la propuesta de Peter Eisenman y Richard Serra. Proyectan un memorial como paisaje, un paisaje construido por bloques de hormigón de diferentes alturas que producen un oleaje, una gran marea. Como en el caso de Lin, puede ser recorrido, atravesado pero la experiencia aquí es extendida a una gran trama, a un laberinto donde las referencias externas pueden perderse.

La propuesta no estuvo exenta de las controversias que podemos advertir en relación a los debates en torno a esta problemática. Recordemos que Richard Serra renuncia cuando se exige “completar” la propuesta con un punto de información subterráneo debido a que se requería que los hechos a memorar fuesen explicados, contados, identificados. En el *Monumento a los caídos en Vietnam* sucede algo similar y la obra se completa con un grupo escultórico figurativo. Retorna aquí la preocupación que expone Susana Torre respecto a la *transnacionalización de la memoria*.

¿Es posible crear las condiciones para que no exista un sentido absoluto, que no

MÁLAGA 1937

NUNCA MÁS



Recetas Urbanas + Rogelio López Cuenca. Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería (Febrero 1937).

sea prescriptivo, que nadie monopolice el sentido de los memoriales, que sean sus sentidos co-construidos? La noción de territorio, ¿puede operativizar hacia la experiencia colectiva de construcción de las memorias?

Territorios de las memorias. Hacia la experiencia colectiva

Interesa aquí retomar la propuesta de Maya Lin en relación a los recursos con los que opera en el proyecto del memorial de la guerra de Vietnam. Lin realiza un monumento, entendido como paisaje, explorando en torno a los materiales propios de la Arquitectura. Indaga sobre la *poética de la construcción*,¹³ básicamente en torno a las propiedades de los materiales que utiliza y el oficio para desplegarlas. Una decisión proyectual para “acercar” a los sujetos que pasean por el parque al monumento es utilizar el mármol negro pulido que oficia de espejo. De este modo, se incluye al observador en la obra provocando una reversibilidad entre los roles de observador y observado, poniendo a los sujetos y sus circunstancias como protagonistas activos al sacarlos, a partir de su reflejo, del rol de meros espectadores. En consonancia con estas búsquedas están las obras de Horst Hoheisel que convocan, interpelan a las personas que circulan por el espacio público generando interrogantes a partir de la especulación con los sentidos operando la manipulación y las cualidades de la materia. El proyecto para la *Fuente de Aschrott* en Kassel en 1987 o el memorial que realiza junto con Andreas Knitz *A Memorial To A Memorial*, en Buchenwald en 1995, son ejemplos en esa dirección. En el primer caso se apela al oído trabajando con el sonido del agua que cae en la gran profundidad; en el segundo, al tacto, a partir de la losa que mantiene una tempe-



Recetas Urbanas + Rogelio López Cuenca. Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería (Febrero 1937).

ratura constante de 36 grados, asimilable a la del cuerpo humano en medio del paisaje helado de Buchenwald en la memoria de los sobrevivientes.

En el memorial de Eisenman y Serra, la utilización de los prismas de cemento sobre una superficie ondulada, su textura y color, la distancia agobiante entre los bloques, las alturas relativas que operan la manipulación de los límites del memorial, la escala misma de la intervención, provocan en la experiencia de su atravesamiento sensaciones que persiguen los mismos objetivos antes mencionados. Es al sujeto, a su subjetividad en singular, a quien se dirige la interpelación. Apela a la conciencia de cada uno y a que se multiplique pero interrogando en singular y con los recursos, estrategias proyectuales y el oficio de las disciplinas participantes.

Es interesante registrar otras estrategias para *acercar* a sectores más amplios de la sociedad a estas problemáticas que se despliegan a partir del año 2000, en las que se extiende la preocupación por interpelar a un sujeto en su solipsismo hacia la experiencia colectiva. Esto se origina en la convicción de que la memoria no es patrimonio excluyente de ningún sector de la sociedad y que, por ende, se trata de un territorio en disputa por sus sentidos. A la vez, en el reconocimiento de que existen saberes en los modos en que gestionan y producen acciones y espacios memoriales los sectores populares, movimientos sociales, sobrevivientes, organizaciones en derechos humanos, colectivos de artistas, entre otros actores sociales. Se sostiene que la Arquitectura o cualquier otro campo de saber específico no puede abordar exclusivamente la complejidad que invo-

luca la problemática. Se vincula al valor que adquiere para el proyecto arquitectónico la incorporación de saberes disponibles silenciados, invisibilizados (Buzaglo, 2016: 95) El memorial a los detenidos desaparecidos en Paine, Chile, que resultó la propuesta ganadora en 2003 del concurso *Un lugar para la memoria* de los arqs. Jorge Iglesias y Leopoldo Prat y la artista plástica Alejandra Rudoff, es paradigmática en el sentido de asumir esa complejidad. El memorial se concibe como un parque definido por un bosque de mil postes de madera que dibujan una curvatura similar al horizonte característico de Paine y representan a los habitantes de la pequeña comuna que concentra, en porcentaje relativo, la mayor cantidad de desaparecidos en Chile durante la dictadura de Pinochet. Dentro del gran bosque hay decenas de espacios

de ausencia: faltan setenta postes que corresponden al número de víctimas. En esos espacios, familiares, amigos y compañeros de militancia realizaron mosaicos con la técnica de trencadis. Es interesante este recurso para incluir a la diversidad de actores y memorias en el intento de reponer las identidades ausentes, ¿qué se debe memorar?, ¿el horror vivido, el miedo, la muerte, la condición trabajadora de los desaparecidos, su filiación política, el parentesco, los sueños, la militancia?, ¿qué memoria es la que *debe ser*?, ¿cómo y quién está habilitado/a para decidirlo? La pluralidad de voces, manos y cuerpos trabajando y memorando tienen cabida. Se propone *hacer* como experiencia reparatoria en el compartir experiencias y tiempo, cuestión clave que se vincula a la preocupación por ir *haciendo memoria*, co-construyéndola en una actividad performativa. Cada mosaico es, a la vez un memorial. Memoriales siendo dentro de un parque memorial, territorio de las memorias colectivas.

En el año 2007 el colectivo Recetas Urbanas, con Santiago Cirugeda junto al artista plástico Rogelio López proyectan un *Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería. Febrero 1937*. En el marco del 70 aniversario del drama vivido por la población malagueña, el Área de Cultura y Educación de la Diputación de Málaga propuso la realización de un monumento que dejase huella permanente del recuerdo de estos hechos. Dicha propuesta fue reconvertida en un territorio expandido de recuperación de la memoria histórica en el que los recursos de interpelación se extienden desde el proyecto de un parque en Torre del Mar a una plataforma multimedia que propone una relectura crítica y dialógica que posibilita

recoger la multitudinaria polifonía de los protagonistas y testigos de esa historia. El memorial comprende tanto la creación de un espacio público -un parque dedicado a la memoria de las víctimas con mobiliarios que invitan a una participación activa a través de una serie de actividades y dispositivos- a la exposición *Málaga 1937* y el libro del mismo nombre, la elaboración de una página web www.malaga1937.es, archivos sonoros, marchas e itinerarios.

El memorial adopta la escala territorial, proponiendo atravesar poéticamente el recorrido del éxodo,

Territorio como idea de espacio simbólico, personal y colectivo, cultural e histórico, punto de partida y de llegada en el que el Arte permite la reflexión sobre ámbitos y estados físicos, emociones tan esenciales como la realidad cercana, la identidad y la existencia de visiones paralelas destinadas a convivir, entenderse y generar nuevas alternativas (Espacio Tangente, 2005: 5)

Es interesante atender a cuestiones recurrentes en estos últimos espacios memoriales. Por un lado, se trata de un trabajo con artistas, en Berlín, en Paine y en Málaga. Maya Lin es arquitecta y artista plástica. Por otro lado, en los dos últimos, es clave la palabra *lugar* como la elegida acercando a Gerard Wajczman cuando plantea que “Haber tenido lugar es tener un lugar” (Wajczman, 2001: 1). La memoria no puede caber en un monumento, no puede condensar solo la subjetividad de los artistas aunque el memorial se extienda a concebirse como paisaje. Se trata de territorios expandidos de las memorias, son lugares donde se tra-

mita simbólicamente, donde se co-produce sentido, donde se procesa colectivamente lo pasado. Son el resultado de procesos complejos, procesos en acción, que se dan en las prácticas sociales donde se crean significados y se articulan discursos. Son lugares que se proyectan con otros/as donde la cuestión y el riesgo en las *traducciones* pierde relevancia: no se mira ni se interpreta, se co-construye. El proyecto de espacios memoriales exige un trabajo transgnoseológico para co-construir las condiciones sociales de aceptación de determinados discursos para que *nunca más*.

El desafío consiste en “...crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros...dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben les den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen y no que repitan o memoricen” (Jelin, 2000: 12)●

NOTAS

- 1 - Rosalind Krauss observa que el período moderno produce monumentos incapaces de referirse a otra cosa que no sean ellos mismos como pura base o pedestal, el resultado es la autorreferencia. Son incapaces de cumplir con su antigua función conmemorativa
- 2 - Andrea Giunta releva cómo la crisis sociopolítica en la Argentina de 2001 propició nuevos modos de producción y circulación artística reconstruyendo un glosario que da cuenta de un vocabulario nuevo para pensar dichas prácticas
- 3 - La categoría *jardín*, operativa al estudio y proyecto del paisaje, es desarrollada por el Dr. Darío Álvarez Álvarez. En 1996, en el marco de la Maestría en Patrimonio de la UNR, dicta el curso: *El jardín como espacio arquitectónico*.
- 4 - Con origen en una exposición en el Museo de Arte Moderno (MoMA), en 1964 Elizabeth Kassler publica *Modern Gardens in Landscape*
- 5 - Comparar con Stan Allen en *From object to field* don-

de propone al *Landscape Architecture* y la ecología como modelos para revitalizar la práctica arquitectónica.

6 - En 1993, la revista española *El Croquis* publica un artículo de Joseph María Montaner titulado *Minimalismos* donde reflexiona sobre la influencia del *Land Art*, Walter de María y Richard Serra, en la producción arquitectónica por esos años.

7 - Mies van der Rohe en 1926, Giuseppe Terragni en 1934 y Walter Gropius en 1920 desarrollan respectivamente los monumentos en Berlín, Sasso di Asiago y en Weimar.

8 - Es posible registrar en los fotogramas de *El gabinete del doctor Caligari* (Alemania 1920) resonancias en el monumento que Walter Gropius realiza en *memoria de las víctimas del Golpe de Estado de Kapp* en Weimar entre 1920-22.

9 - El caso del monumento que Mies van der Rohe realizara a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg en Berlín, 1926 es emblemático de cómo en instancias constitutivas de la modernidad se enfrentó la cuestión de la memoria.

10 - Juhani Pallasmaa refiere al olvido del resto de sentidos en una limitación a producir edificios meramente visuales y critica a la sobrevalorización de la imagen, incluso tildándola de nihilista.

11 - La posmodernidad y el "Dios ha muerto", que puso en cuestión también a la verdad en el arte, han abierto intensos debates en torno a la relación arte/función que no está saldada ni es un objetivo que lo sea

12 - Para Horst Hoheisel, los monumentos están vivos mientras se discute sobre ellos. Es como si una vez que se le confiere a la memoria una forma monumental, estuviéramos en alguna medida liberados de la obligación de recordar

13 - En el sentido que refiere Frampton, Kenneth *Ensayos sobre la cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ALVAREZ ALVAREZ, Darío. 2007. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. (Barcelona: Reverté)

·ALLEN, Stan. "From object to field", *Architectural Design Profile* 127 (Architecture after Geometry) Architectural Design 67 (5) May/June 1997 / p.24-31

·ANIBARRO, Miguel Ángel. 2007. "Un viaje extraordinario", *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Darío Álvarez Álvarez (Barcelona: Reverté)

·BUZAGLO, Alejandra. 2016. "De lo representativo a lo presentativo. Mapeos colectivos y asambleas proyectuales. A&P Continuidad 4 Agosto 2016/ p.92-103

·BUZAGLO, Alejandra. 2015. "FM La Ludueña. El legado de Claudio Pocho Lepratti". A&P *Arquitectura, DDHH y Memoria* 32 Marzo 2015/ p.87-112

·ESPACIO TANGENTE. 2005. "Encuentro uno. Ciudades por hacer", en www.espaciotangente.net (Consulta 21 de abril de 2014)

·FRAMPTON, Kenneth. 1999. *Ensayos sobre la cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*. (Madrid: Akal)

·GIUNTA, Andrea. 2009. *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno)

·HOHEISEL, Horst. 2009. "El arte de la memoria- la memoria del arte". *Revista A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20, 58-65.

·HUYSEN, Andreas. "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos". *Punto de Vista*. Diciembre 2000/ p. 25-28

·JELIN, Elizabeth. "Memorias en conflicto". *Revista Puentes* 1 (1) Agosto 2000/ p.6-13

·KRAUSS, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8/ p.30-44

·LOOS, Adolf. 1910. "Architektur". *Der Sturm* (Berlín). Trad. Inglesa por Wilfred Wang, "Architecture" en *The Architecture of Adolf Loos: an Arts Council Exhibition* (London: Arts Council of Great Britain, 1985), 104-109.

·MAESTRIPIERI, Eduardo. "Arquitectura y memoria: espacio, lugar y monumento" *Summa*+81/ agosto 2006.

·PALLASMAA, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. (Barcelona: Gustavo Gili)

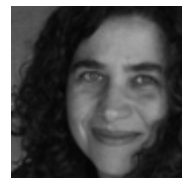
·SIGEL, Paul. 2005. "Counter-Monuments. Crítica al monumento tradicional", en <https://es.slideshare.net/HAV/counter-monuments-crtica-al-monumento-tradicional> (última consulta 25/09/2011)

·SZTULWARK, Pablo. 2008. "Ciudadmemoria". *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (Rosario. Viterbo)

·TORRE, Susana. 2006. "Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos desaparecidos". *Memoria & Sociedad* 20 (10), 17-24.

·WAJCZMAN, Gerard. 2001. *El objeto del siglo*. (Buenos Aires: Amorrortu)

·YOUNG, James. 2000. "Cuando las piedras hablan". *Revista Puentes* 1 (1) Agosto 2000, 80-93.



Alejandra Buzaglo Arquitecta, docente de Proyecto Arquitectónico, investigadora, extensionista y doctoranda en la FAPyD-UNR. Coordinadora académica del Espacio curricular optativo *Arquitectura, DDHH y memoria. Provocaciones Proyectuales* y docente en el *Taller Sur*. Responsable editorial de las publicaciones A&P especiales Nros 20, 24 y 32 dedicadas a *Arquitectura, Derechos Humanos y Memoria*. Socia de Viu+Buzaglo, oficina de arquitectura y co-fundadora de la propuesta colectiva y experimental *Arquitectura del Sur Colectivo*.

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 y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, 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 proyectoeditorial@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 3000 palabras y máxima de 6.000 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. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

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 *Pa-norama 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 exac-

tas, 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 el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a A&P *Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

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.





Esta edición fue impresa en Acquatint.

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Diciembre 2016

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2016.

