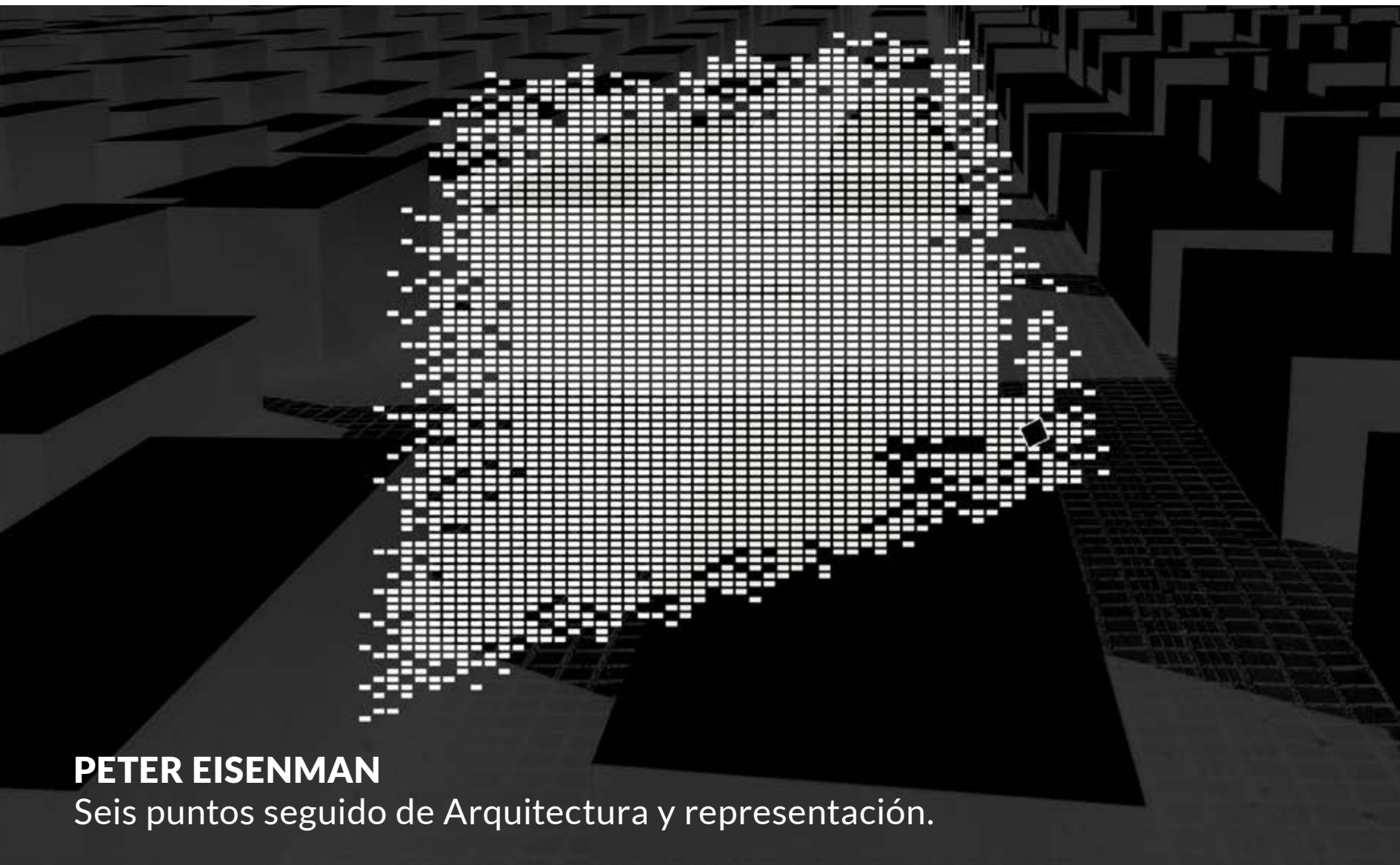


A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA: REPRESENTACIONES



PETER EISENMAN

Seis puntos seguido de Arquitectura y representación.

N.04/3 AGOSTO 2016

[F.BOIX / S. PISTONE] [A.BELTRAMONE / S. PISTONE] [G. CABALLERO / M. CABEZUDO Y S. PISTONE] [D. ARRAIGADA
Y J.M. ROIS / S. PISTONE] [S. BARBA / P. LOMONACO] [W. SALCEDO] [F. C. GIUSTA] [A. REYS] [S. BERTOZZI] [A. BUZAGLO]
[A. GONZALEZ CID] [A. MONTELPARE] [M. DÁVOLA Y L. LLEONART] [C. RAMIREZ] [V. FRANCO] [F. MONTI]

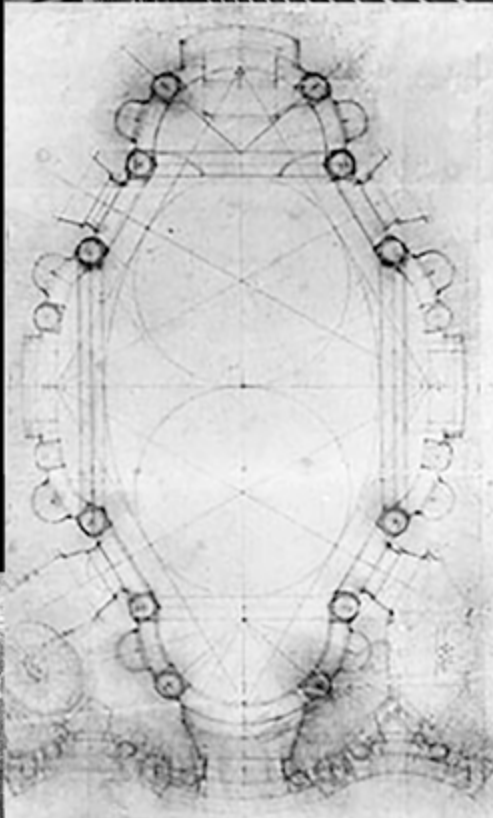
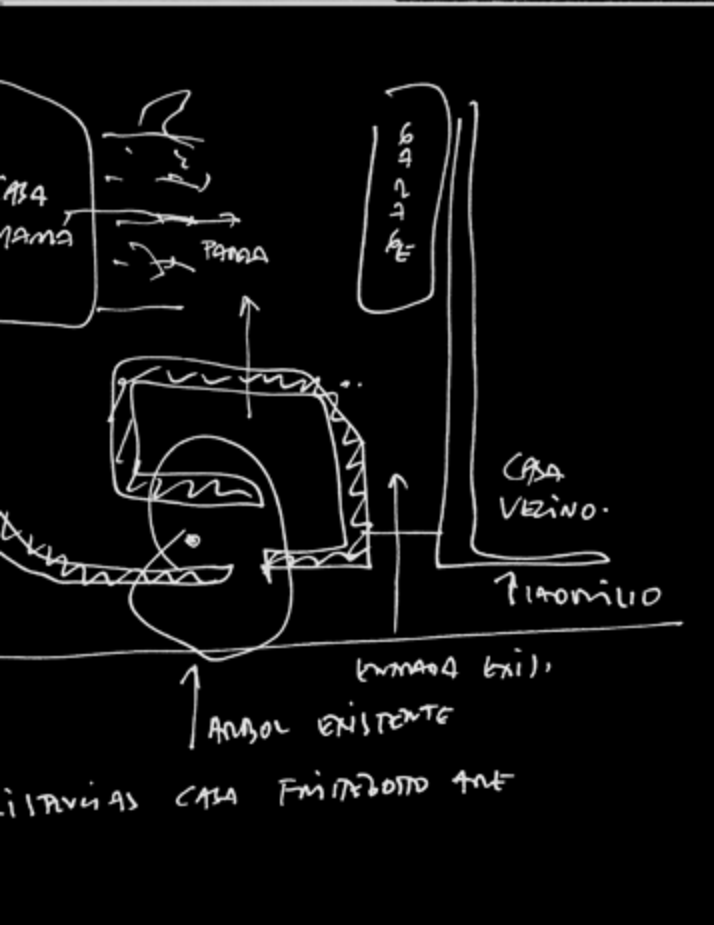
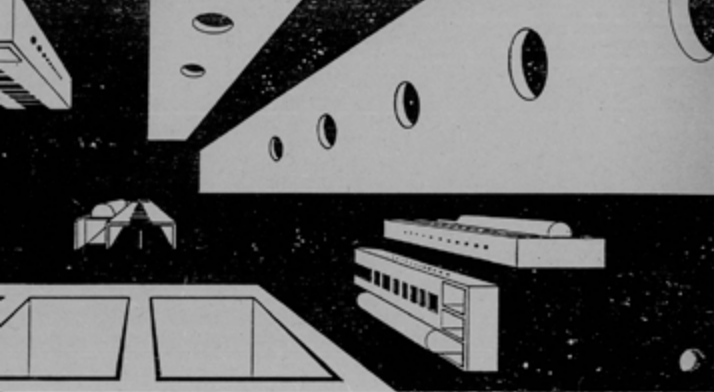
A&P Continuidad

Publicación semestral de arquitectura

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad@gmail.com
proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar



revista

A&P

continuidad



Imagen de tapa :

Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlin 2005.
Planta y corte. Dibujo: Pendino Lara. Foto: Matías Imbern

Director A&P Continuidad

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor A&P Continuidad N4

Arq. Santiago Pistone

Corrección editorial

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. María Claudina Blanc

Diseño editorial

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. Ma. Claudina Blanc

Comité Científico

Julio Arroyo (ARQUISUR-UNL)

Renato Capozzi (Federico II Nápoles)

Fernando Diez (SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD)

Hector Floriani (CONICET-FAPyD)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD)

Jorge Nudelman (UDELAR)

Alberto Peñin (Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Sergio Ruggeri (UNA- Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (Federico II Nápoles)

El Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) reconoció a A&P Continuidad como revista científica a propuesta de la Sociedad Científica del Proyecto.

El objetivo principal de A&P Continuidad es dar voz a todos los docentes de FAPyD. Por esta razón, el contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de A&P Continuidad no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

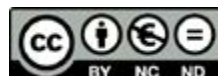
Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionados por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores ceden sus derechos a A&P Continuidad, la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada las imágenes del edificio de nuestra facultad.

Agradecemos al Centro de Documentación Visual por el apoyo recibido en este número de la revista.

ISSN 2362-6097



Próximo número:

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

AUTORIDADES

Decano

Adolfo del Río

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Natalia Jacinto

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración

Diego Furrer

INDICE

Presentación

06

**Arquitectura:
Representaciones**

Gustavo A. Carabajal

Editorial

08

**Homonimia de la
representación**

Santiago Pistone

Reflexiones de maestros

16

**Seis puntos seguido
de Arquitectura y
representación**

Peter Eisenman

Conversaciones

26

Sobre Axonometría

Fernando Boix por

Santiago Pistone

36

Sobre el dibujo de viajes

Alejandro Beltramone por

Santiago Pistone

50

**Ver de lejos para
ver con claridad**

Gerardo Caballero por

Martín Cabezudo y Santiago Pistone

64

Sobre el diagrama

Diego Arraigada y

Juan Manuel Rois por

Santiago Pistone

78

**Introducción al
relevamiento digital**

Salvatore Barba por

Paula Lomonaco

Dossier temático

92

**La representación gráfica
como construcción**

Walter Salcedo

100

**Íconos del proyecto /
*Icone del progetto***

Fabián Carlos Giusta

122

**El papel de la
arquitectura en la
conformación y
representación
del espacio fílmico**

Alejandro Reys

138

De Babel a Dubai

Sergio Bertozzi

152

**De lo representativo
a lo presentativo**

Alejandra Buzaglo

164

**Gráfica transcalar:
Mapeo/intervención
del territorio**

Agustina Gonzalez Cid

172

**Relaciones entre el
proceso proyectual y
el lenguaje gráfico**

Adriana Montelpare

180

**Apuntes sobre el
dibujo de proyecto
de Arquitectura**

Martina Dávola y Luis Lleonart

184

***Poché*, la representación
gráfica del espacio**

Cintia Ramirez

202

**Representaciones urbanas
contemporáneas**

Victor Franco

210

Palabras de proyecto

Fernando Monti

Sobre Axonometría

FERNANDO BOIX *por* SANTIAGO PISTONE

Español

La axonometría constituye uno de los tres sistemas gráficos de representación que conforman la base del lenguaje propio del arquitecto. No obstante, durante mucho tiempo en nuestro ámbito académico ha sido relegada del podio de los sistemas, subordinando su uso a una breve descripción material de un detalle constructivo. En contraposición a este último punto de vista, la labor docente y pedagógica del arquitecto Fernando Boix colocó a la Axonometría como eje del debate disciplinar en lo que concierne al análisis y a la generación de nuevas obras de arquitectura. Interesado tanto en los sistemas como en las operaciones combinatorias entre los mismos ha trabajado el concepto de la gráfica de análisis y el patrimonio arquitectónico desde un punto de vista exclusivamente disciplinar. De la misma manera que Leonardo Da Vinci desmembraba cadáveres para estudiar el sistema circulatorio, los músculos y la estructura ósea de los cuerpos; los cortes axonométricos, los despieces, las voladuras nos sacan la radiografía de la obra, superando la mera superficialidad del boceto en perspectiva exterior y constituyéndose en una actividad casi de laboratorio donde los valores disciplinares son transmitidos a partir de estos estudios.

Palabras clave: sistemas, axonometría, operaciones gráficas

English

Axonomic drawing is one of the three graphic representation systems composing the basis of the architect's own language. However, our academic field has played down this role for a long time viewing it as the brief material description of a building detail. The teaching and pedagogical work of architect Fernando Boix has contended with this view placing axonomic drawing at the center of the disciplinary debate about both analysis and production of new architectural works. Since he has been concerned with systems as well as combinatorial operations among them, he has addressed the concepts of graphic analysis and architectural heritage from an exclusively disciplinary approach. Just as Leonardo Da Vinci dissects corpses in order to study the circulatory system, muscle composition and bone structure of the human body; the axonomic drawing disassembles the architectural work in order to minutely analyze its pieces. Beyond the mere examination of the sketch grounded on the exterior perspective, this becomes an almost laboratory activity able to carry disciplinary values.

Key words: systems, axonomic drawing, graphic operations

El perfil de Fernando Boix, arquitecto con amplia trayectoria, destacado profesor del Área de Proyecto Arquitectónico en la FAPyD y con un trabajo pedagógico reconocido en esta casa de estudios, fue elegido para reflexionar sobre la definición disciplinar de la gráfica de arquitectura y, en particular, sobre su destacado rol al salir al rescate de la hija rebelde en la familia de los sistemas: la axonometría.

Santiago Pistone. El disparador podría ser este: ¿Qué llevó a que la Axonometría sea esa suerte de hermana menor de las proyecciones diédricas y las cónicas? No sé si compartís ese principio.

Fernando Boix. Sí, lo comparto, es verdad. Te cuento que lo que podríamos llamar los tres grandes sistemas se basan en cuestiones claras relacionadas con los modos

de proyección. La axonometría tiene un formato de proyección, como lo tienen las perspectivas y como también lo tienen los geometales; aunque podríamos decir que en cierta medida, los geometales y las axonometrías tienen un cierto parentesco, a lo mejor un poco lejano. Lo que ocurre es que estos tres sistemas nacen por estas formas distintas de proyectar un objeto que está en el espacio y pasarlo al plano, pero no solo eso, ya que lo más importante son las significaciones derivadas de estas cuestiones. Es decir, el modo en que construye significativamente el espacio la perspectiva es distinto al modo con que lo hacen los geometales y las axonometrías. Si nos remontamos un poco a la historia por allí encontramos rastros ejemplares donde pueden verse esbozos de axonometrías, principios de proyecciones en estado primitivo. Por ejemplo, muchos

de los espacios representados en el arte medieval podrían considerarse *axonometrados*. La perspectiva, por su complejidad y por los conceptos que encierra, aparece luego de la axonometría. Cada sistema construye la espacialidad de una determinada manera, y esto es tan fuerte que los identifica.

SP. Aunque el proceso de codificación surge de manera diferente: la perspectiva es el primero de los sistemas codificados por Alberti en pleno Renacimiento italiano; unos doscientos años después se codifica la axonometría y posteriormente todo concluye con Monge en el final del siglo XVIII, siempre por parte de los ingenieros franceses. Te parece que es un prejuicio local o es algo disciplinar que la axonometría sea el que aparece después... o no aparece siquiera...



José M. D'angelo, Fernando Boix. 1981. Vivienda unifamiliar para el Sr. Victor Moschitta. Rosario. Axonometría. Material cedido por el Arq. Fernando Boix.

FB. Hay que distinguir en esta historia que estamos relatando, aquello que fue la historia de los dibujos sin normativas explícitas de aquellos que tuvieron una fundamentación y principios que los gobernaron. Yo estoy seguro que los geometales se usaron, desde el inicio para trazar, por ejemplo, la edificación de un templo dibujándose la planta en el terreno aunque no se supiesen todos los entretelones que este sistema explicitaba. Debemos distinguir cuando surge como dibujo y cuando como codificación establecida a partir de leyes completas, como el caso de Monge y los otros grandes maestros.

En cuanto a la jerarquización de los sistemas, y como son justipreciados -esto es una teoría completamente personal- me parece que equivocadamente y tal vez por no hacer una evaluación profunda de estas cuestiones se entendía que los geométrales eran la precisión, la exactitud, la correspondencia, porque veían como la planta se corresponde con el abatimiento de la vista y como los cortes tienen que ver con las secciones. Todo eso parecía útil, necesario; y por otro lado, el instrumento adecuado para comunicar. Había que tener buenos planos para que el edificio tuviese adecuada información para ser construido. Esto le dio una suerte de jerarquía, de valoración por sobre el resto de los sistemas, pero yo diría por una funcionalidad comunicacional: de transmisión precisa de ideas. Que esto sea así perfectamente y no haya errores...

La perspectiva fue valorada más como una interpretación y un modo de entender el espacio, te diría con un sentido más artístico, y a la pobre axonometría le tocó ser útil para mostrar los detalles constructivos. Es decir, creo que se repartieron un poco las valoraciones y significaciones de

un modo no muy ajustado, donde lo que imperaba era el modo comunicacional y el campo de la proyectación.

SP. Esto es solo uno de los aspectos de la Representación, tal vez el menos importante. Lo más importante siempre se mueve en el campo de la significación.

FB. Lo más importante es eso, de qué modo cada uno de estos sistemas codifica el espacio y como significan la espacialidad desde ese punto de vista. Yo creo que en el fondo tiene que ver con la historia de nuestra facultad que no surgió como Facultad de Arquitectura sino como una Escuela de la Facultad de Ingeniería. Es decir, era una dependencia de Ingeniería. Y la presencia de los ingenieros en buena parte de las materias y, específicamente, en Geometría Descriptiva fue el campo donde se le dio una sobrevaloración a los geométrales. Tan es así que desde esa época hasta ahora, sigue existiendo la materia Geometría Descriptiva y no ha estado ausente en ningún programa mientras que los otros dos sistemas deambularon como buscando su lugar. Incluso, en aquellos años, en los momentos originarios, los que manejaban la perspectiva eran artistas plásticos. Estas jerarquizaciones diferenciadas que mencionamos antes están relacionadas con quienes manejaron, desde la docencia, estos niveles. La axonometría no tuvo en cambio esta vida propia como la tuvo, en principio, la Geometría Descriptiva. No fue parte de las materias Visión, Morfología, etc. Ahí pudo haberse creado el fenómeno de la segregación de los sistemas.

SP. ¿Lo ves reflejado en la pedagogía de la enseñanza de la gráfica en nuestra Facultad?

FB. A esta segregación de la gráfica la tengo en mi propia experiencia personal. En tercer año nos pidieron proyectar una vivienda en la barranca. Era un ejercicio bien planteado ya que era una vivienda en la costa de la Florida, con fuerte desnivel de terreno, interesante para un proyecto. La propuesta que realicé era sencilla, prolongaba el nivel superior del terreno como techo de la casa, armaba la casa por debajo y había una serie de articulaciones espaciales interesantes. Recuerdo que incluí una axonometría en esa entrega porque me parecía interesante mostrar mi idea de una forma espacial, donde se viera esta situación de desniveles, los elementos que estaban arriba, etc. Me obligaron a la sacarla de la entrega.

SP. ¿En qué año fue eso?

FB. Año 62 o 63. Era una axonometría partiendo de la vista lateral. La sacaron porque no era un dibujo de arquitectura, se filtró en un campo que no le pertenecía. Como contrapartida había que hacer dieciséis perspectivas. Recuerdo que una de las perspectivas que pedían era del *toilette*, ya no había margen para hacer más perspectivas. Creo que la que seguía era el interior del placard (risas) Se pedían perspectivas hasta el hartazgo cuando en realidad eran posibles otras interpretaciones espaciales que dieran cuenta de lo esencial del proyecto, no en esta mera visualidad, que al final terminaba siendo casi de rincones; eliminando aquello que estaba trascendiendo los fundamentos del proyecto, y en los que radicaba la idea matriz de la obra, su forma y su relación con el sitio.

SP. Tenés una teoría del por qué se relegó a la axonometría en base a tu historia

personal. Sin embargo, acabas de mencionar una palabra que para mí es clave, *forma*. La axonometría es un sistema de preeminencia del objeto, por lo tanto, el tema de la forma es ineludible. Son parámetros objetivos los que indican el recorrido del proyecto en pos del lugar sacro asignado al lugar o al programa. Al excluir al observador, al sujeto y con ello al sentimiento y las sensaciones se aleja a la subjetividad del proyecto y es posible hablar de la objetividad de la forma. Tal vez por el miedo a hablar de forma se excluyó o relegó a la axonometría.

FB. Esto nos lleva a un campo interesante. Al criticar a la axonometría los docentes decían que parecía una perspectiva mal hecha porque no se achicaba con la profundidad del espacio. ¡Una perspectiva mal hecha! Esto era casi para psicólogo. Lo que no se entendía era que la axonometría tiene la virtud extraordinaria de permitir la idea de totalidad, vale decir, yo puedo hacer una axonometría hasta el infinito, si hablamos teóricamente. Y es esta idea de totalidad la que se funda en su proyección desde el infinito y, permite la idea de *la visión de Dios*. La perspectiva sería la visión humana, el hombre observando el espacio desde un punto particular. La axonometría, en cambio, es el mundo mirado por Dios, que lo ve todo sin deformaciones, todo está ahí. Entiendo la Arquitectura desde esta interpretación, es decir, la que ve la obra en forma integral, completa. Las otras formas de representación tienen también una potencialidad en las etapas proyectuales. ¡Pero cuantas veces se ha convertido eso en lo que llamo *visión de los rincones*!

SP. El mundo visual al que vos te referís, el que maneja el espacio axonométrico, es

fantástico para nuestra obsesión como arquitectos de querer controlar todo.

FB. ¡Exacto! Esa es la *visión de Dios*, yo aquí domino todo. Incluso esto tiene sus anécdotas en el campo pedagógico. Hacía pocos años que había empezado como docente, era Jefe de Trabajos Prácticos, y me acuerdo que armé un apunte sobre axonometría, muy primitivo y elemental. Sin embargo, escribir eso era como escribir un panfleto revolucionario.

SP. ¿Esto fue ya en los '70?

FB. Sí. En ese momento a la axonometría la planteé en sus distintas formas. Me interesaba proponer tres modos operativos: isometría, frontal y sobre plano base. Estaba tratando de presentarla como idea arquitectónica, haciendo una planta y elevándola, haciendo una vista y dándole profundidad. Proponía ejemplos y citaba a los maestros que estaban usando este sistema. La obra de James Stirling solo se conocía por sus axonometrías. Muchas obras de Clorindo Testa también. Yo quería poner el tema en escena y decir: "Señores ¡el mundo está rotando en estos ejes!" A pesar de las imperfecciones que podía tener este trabajo lo viví como un panfleto, una proclama, un mensaje diciendo: "¡Esto es un material para trabajo arquitectónico!" Y tiene su sentido porque si yo hablo de una isometría estoy mostrando al mundo de una manera mientras que si armo una frontal hablo de otras cosas. Esto rompió un poco la idea de que la axonometría era solo para el detalle de encastre de dos piezas metálicas, cosa que me parecía realmente trágica y empezó a marcar fisuras. He sido un gran cuestionador del rigor de las clasificaciones porque momifican. Las

cosas tienen que estar clasificadas porque sino no podríamos operar con ellas, hay dinámicas taxonómicas, pero el exceso momifica y no permite nuevas operatorias. Por los '80 empezaron a aparecer dibujos con unas gráficas que sorprendían. *Morphosis*, por ejemplo, con una mezcla de sistemas que perturbaban y estaban fantásticos. Vuelvo a lo que ya dijimos, la clasificación es necesaria pero estas rupturas señalaban otros potenciales que fueron descuidadas.

Hay un corte que fue muy divulgado de la Opera de París donde cada espacio tiene su propia fuga. Esto seguramente le provocó pesadillas a un profesor riguroso sobre los métodos de la perspectiva con un solo punto de fuga. Para mí ese dibujo es muy oportuno porque es como dar la visión perfecta de cada *ventana a los espacios interiores* que ese corte construye. Con esta cuestión de asociar la perspectiva a la visión el método te puede dominar mientras que operando de esta manera se genera un potencial riquísimo. Lo importante es que cuando producimos estas rupturas de los compartimentos y hacemos estas combinaciones se nos abren nuevos horizontes. ¡Y de pronto aquello que era un corte se transforma en una perspectiva! Pero todas estas riquezas expresivas están como negadas porque estamos demasiados restringidos a aquellas clasificaciones que sufrieron los productos y su tratamiento como entes separados y autónomos.

SP. Te cuento una experiencia que he repetido en algunas oportunidades. A los veinte días del comienzo de clases les propongo a los alumnos de primer año hacer (pensar) una composición de un objeto exclusivamente en axonometría. En el segundo cuatrimestre hago lo mismo con alumnos

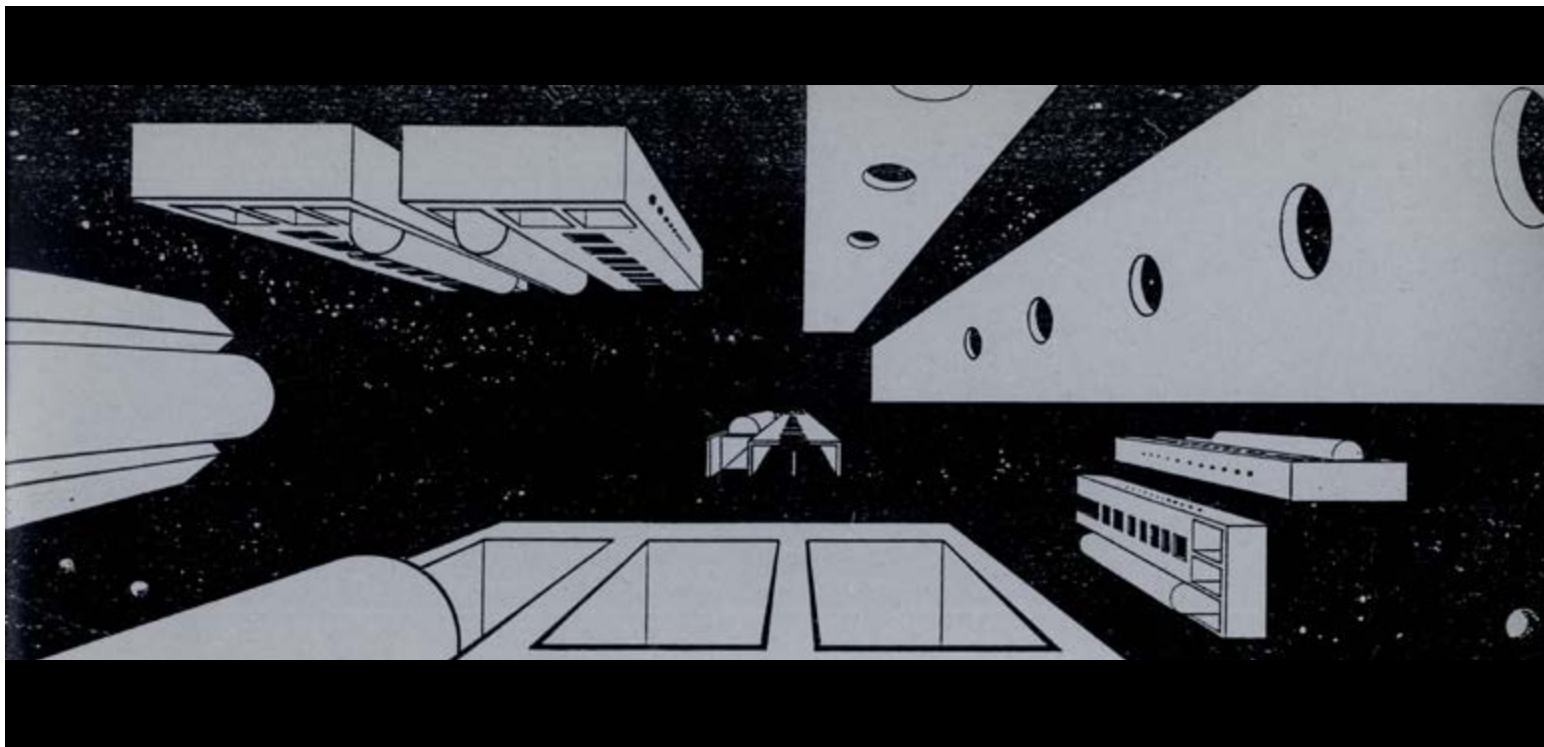
de segundo año. Paradójicamente, el resultado es mucho mejor en los alumnos de primer año. A los de primero solo les dije cómo extruir un volumen y pueden elaborar un volumen simple en isometría. Los de segundo primero querían tener los geométrales, luego querían visualizarlo en perspectiva y nunca priorizaron que podían tener el control del espacio y la forma en un solo dibujo a partir de utilizar una axonometría, crear a través de ella.

FB. Vienen bien y los desviamos (risas). Eso está relacionado con la manera en que influyen las valoraciones que se pueden hacer en el campo de la gráfica que tiene un caudal increíble. También es necesario plantear sobre qué base estructural trabajamos. La perspectiva se puede trabajar de muchas maneras, hay un método que se basa en el cubo que permite ir atando las coordenadas espaciales y posicionar los elementos sin necesidad de la planta. Esto influye en la capacidad de producción porque hay quien podría pensar que para hacer una perspectiva tiene que hacer primero los geométrales para luego poner ahí el punto, la pantalla y luego proyectarlo, mientras que en ese sistema de armado distinto del espacio cúbico, no necesito entrar antes por los geométrales.

SP. Uno es una entrada operativa y otra justificativa (citando las categorías de Doberti).

FB. Exactamente.

SP. A vos te debía pasar algo similar que a mí cuando veías en los pizarrones antes de las preentregas de proyectos esas largas listas de las cantidades de dibujos: tantas perspectivas, tantas axonometrías. Ahí



José M. D'Angelo, Fernando Boix. 1983. Edificio Eugenio 4. Tucumán y San Martín, Rosario. Axonometría. Material cedido por el Arq. F. Boix.

aparecen recién las perspectivas, ya que los alumnos se manejan en planta desde una aproximación *poética* al lugar o desde una tipología implantada por el docente que le organiza el programa. Es al momento de tener que extruir que aparece el problema. La axonometría aparece, si aparece, a lo último y por compromiso.

FB. Acá hay un doble juego al que hay que prestar atención. Es necesario tener claro el modo en que se lleva adelante el proyecto. Es decir, si como docentes insistimos que tienen que aparecer las plantas, el alumno va a estar focalizado en geometales y obviando cuestiones que tienen que ver con otros sistemas. Cada vez que veo que un proyecto está dominado y pautado por un listado previo de tipos de dibujo ¡me pongo verde!

Alberto Sartoris, por ejemplo, se cortaba la mano antes de hacer una perspectiva, él veía toda la arquitectura en códigos axonométricos. Le interesaba eso y trabajaba ahí. Te estaba planteando desde ese universo las cosas. Esto es lo mismo con las cantidades y tipos de dibujos que se le piden al alumno ya que hay proyectos que no aguantan más de dos perspectivas y el resto puede ser redundante. Esto de dar libertad al alumno es interesante para que pueda hacer sus aportes y de pronto a lo mejor nos trae cosas inesperadas que han surgido de su propia propuesta porque son las ideas arquitectónicas las que están también trabajando alrededor de eso.

SP. Lo interesante sería que el alumno entienda desde el principio que entrar desde un determinado sistema es

también una manera de entender y pensar la Arquitectura. Así se le podría permitir que cada uno ingrese de la manera que quiera. Si su proyecto se genera a partir de una secuencia de espacios, que ingrese a partir de la perspectiva; si lo hace desde una resolución tipológica en torno a un claustro será a partir de un geometral, pero si su proyecto parte de la forma tiene debería usar la axonometría. Esto es casi teórico, el aspecto significativo de los sistemas me parece es lo que está faltando y que deberíamos incorporarlo desde el primer año en conjunto todas las cátedras. No quedarnos solo con la instrucción del cómo hacerlo.

FB. Es demasiada presión pensar que un alumno de primer año va a poder percibir la potencia y la riqueza que tiene esto.

El mundo de la gráfica es muy fecundo, el alumno de primer año tiene que aproximarse a los sistemas, los productos y las operaciones. Dominar todo ese potencial en el primer año es un exceso de exigencia. El alumno necesitaría, además, tener una amplia visión de la arquitectura para abarcar todos estos campos. Es decir, para tener claro cuando está potenciando la axonometría o cuando la perspectiva, por ejemplo. Estos universos son densos y complejos. No es un dibujito así nomás, es mucho más que eso. Yo creo que al alumno hay que abrirle horizontes, y si en un curso estallan estas distancias, estos modos de ver y operar sobre un proyecto, permitirlo y exponérselo al resto. Entonces cada uno descubre la potencialidad de los universos que son múltiples y casi apabullantes para un alumno que aún no vislumbra esa amplitud.

SP. ¿No te parece erróneo pensar que en el proceso de formación el objetivo sea únicamente la obra construida y que eso acarrea que los sistemas sean el medio para llegar lo más rápido a eso? Hay que hacer perspectivas, geométrales pero el verdadero objetivo es la obra. Sin embargo, nuestra artesanía y nuestro oficio pasa por los dibujos, y por ello es necesario dedicarle más tiempo a ese rol, de las imágenes que nos definen como proyectistas.

FB. Yo traduciría lo tuyo en otros términos. Es obvio que si yo llevo los dibujos de *Morphosis* a la obra, la empresa que la ejecuta, estallaría en una revolución. Tenemos que distinguir cuáles son los dibujos direccionados a distintos lugares. Tal vez un obrero nunca pudo ver un dibujo de *Morphosis*, eso le sirve al arquitecto o al crítico para hacer interpretaciones de la obra, que la construyen desde una

intelectualidad y una mirada que no la tenemos que confundir con las otras que están abocadas a materializarse como un objeto en el espacio y que requiere de instrumentos apropiados. Por eso digo que tenemos que ver cuál es la situación de este objeto que yo voy a construir, de todo este universo crítico revelador de pensamiento arquitectónico profundo. No le podemos pedir a un obrero que está levantando una pared que lo conozca, sí al arquitecto que lo está proyectando. Hasta ahora hemos hablado solamente de momentos relacionados a la definición, como si yo tuviera el objeto predicho y lo único que tengo que hacer es *prácticas de dibujo*. Acá hay un tema que me apasiona, y es el hecho de que nosotros trabajamos desde la profunda oscuridad. Hasta los mejores arquitectos están metidos en la profundidad de una penumbra de algo que vislumbran pero no pueden definir cabalmente. Son ellos mismos los que van instrumentando su trabajo conformando etapas gloriosas para la gráfica. Por un lado, la gráfica construye lo que estamos pensando pero por el otro lado nos empuja, como un cañón, hacia otras ideas. Acabamos de hacer un dibujo y ya estamos haciendo otro, porque este dibujo que nos dio la base de lo que estábamos pensando nos construyó el trampolín hacia el próximo, hacia otra cosa.

SP. Acá hay una materia optativa muy buena, en la que durante todo un cuatrimestre hacen una sola operación, un corte perspectivado. El dibujo en sí es todo un detalle constructivo pero a la vez una descripción total del espacio. La potencialidad de esa operación gráfica define estructura, materialidad, espacio, envolvente aunque solo desde el punto de vista descriptivo ya que se trabaja sobre una obra existente. No se trabaja sobre

su potencial generativo. Ahí es donde hay que hacer énfasis.

FB. Muchas gráficas, de las infinitas que tiene el universo del arquitecto, no tienen ni nombre ni apellido. No entran en una clasificación, y muchas veces es más rico ver el proceso de varios dibujos más que un solo dibujo; esto sería desconocer esto que decíamos antes, el modo en que el arquitecto trabaja desde las tinieblas. La aproximación al problema, las definiciones, las revelaciones, los giros insospechados que llevan a un rumbo diferente; todo eso implica gráficas distintas. Es la secuencia en la que naturalmente trabajamos y es ahí donde debemos llamar la atención de los alumnos y decirles que hay que hacer muchos dibujos pero no dibujos innecesarios. Lo que tenemos que tratar son esas instancias creativas donde hay momentos de duda, momentos de tensión hacia una nueva variante, tal vez un retroceso. Una de las cosas importantes del dibujo es que también nos cuestiona. El dibujo nos interpela. Parecería que nosotros lo manejamos y simplemente aparece ahí, en el papel, controlado por el autor. Sin embargo, de pronto puede darnos una cachetada. El dibujo es activo. Nos provoca. Nos desafía, cuestiona nuestras propias ideas.

SP. Te quiero llevar hacia el campo de la gráfica digital. Un gran aliado que tiene la axonometría en esta cultura digital que vivimos son los videojuegos. Los chicos en general tienen internalizado el mundo visual ya que está presente en muchos videojuegos. Antes era difícil explicarle a alguien las implicancias de esta totalizadora visión del mundo. Con la perspectiva era más fácil ya que se la podía asociar a la visión. Veo un gran aliado en la gráfica digital en la etapa que nos interesa que no es la de la



José M. D'Angelo, Fernando Boix. 1983. Edificio Eugenio 4. Tucumán y San Martín, Rosario. Fotografías: Luis Vignoli.



comunicación final para la ejecución, sino de generación, ya que es posible modelar en tres dimensiones. No hay necesidad de pasar por diferentes dibujos para llegar a la forma, se puede empezar directamente por ella.

FB. La gráfica digital ha abierto una dinámica productiva interesante. Y esto que mencionabas de los videojuegos me parece importante porque lo que la informática ha logrado es esta cuestión que yo llamaría el *travelling*. Es decir, la perspectiva te da una imagen estática mientras esto te permite estar en una secuencia. Recuerdo en estos momentos un videojuego de un arma de asalto que va tratando de atacar personajes que se ocultan detrás de una pared o bien se meten en un túnel y cambia el escenario. Entender el espacio desde el movimiento es

una maravilla. La perspectiva lo fosilizaba en una suerte de foto fija y nada más.

SP. Hoy estamos al borde de la animación en los cursos de grado. La que consiste en realizar veinticuatro perspectivas o cuadros por segundo en una secuencia de dirección. Esto está disponible hoy entre los recursos con los que cuenta la Facultad y al alcance de la mayoría los alumnos.

FB. En un congreso en la Universidad de Buenos Aires nos mostraron el trabajo de unos alumnos que habían proyectado un hotel. Era un hotel complejo, con alturas inmensas con vacíos, grandes halles. Toda esa complejidad estaba animada, le habían puesto música y comentaban que los alumnos mismos habían hecho la música. Perfecto. El observador era una especie

de mosca que recorría el espacio, se metía dentro del *placard*, dentro de los baños, se escapaba. Era como creer que porque una persona tiene una cámara de 8 mm al filmar al hijo está haciendo cine. Esa visión no era adecuada, no era arquitectónica. El recorrido planteado era como el de una mosca que volaba dentro de un edificio sin una definición del sentido que tenía el proyecto. Era solo el vuelo de una mosca.

SP. Se usaba para mostrar el producto final, como el video de una inmobiliaria. A mí lo que me interesa de la animación es que es posible recorrer el espacio a medida que se lo va creando y esa visión permite hacer modificaciones.

FB. Y construir miradas oportunas. Es decir, por ejemplo, mostrar cómo incide la

luz, mostrar como desde un determinado lugar puedo mostrar aquello. No solo como diversión. Esto que te conté pasó hace varios años atrás y era una novedad absoluta, aunque no había una idea de cómo debía mostrarse. Me parece que esto también hay que señalarlo porque la potencialidad que tiene aterra un poco. Los principios arquitectónicos, las ideas estructurales, las ecuaciones proyectuales, para ser más preciso en el término, tienen que estar bien demostradas.

SP. ¿Y esas decisiones no se toman según el medio con el que vas a mostrar tu trabajo?

FB. Si el alumno lo toma como un juguete estamos perdidos. Pero hay que advertirle sobre los sentidos arquitectónicos que tiene el proyecto y estamos obligados a expresar.

SP. Te llevo un poco hacia la profesión, a los edificios grandiosos que has hecho, a las fantásticas resoluciones de esquina en el edificio de gran altura o en torre, por ejemplo, el tema central es de forma. Desde que en Chicago hicieron un núcleo central y el perímetro vidriado libre para los edificios de Louis Sullivan casi todos los rascacielos en el mundo parten de ese principio. ¿Qué proceso seguiste para resolver la esquina de Tucumán y San Martín?

FB. Ese fue nuestro primer edificio en esquina. Nos guió el principio de construir los muros urbanos que la definían, que se vieran con cierto espesor pero que al llegar a la esquina se viera socavada, ausente. Ni redonda, ni en voladizo ni nada... no había esquina. Dos caras que no se tocan y dejan un vacío. Esta fue la idea primitiva. Está también muy arraigada a la conformación de la planta. La planta cuadrada con dos

lados abiertos era lo que justificaba que en el punto más cerrado, menos vinculado al exterior estuviese el núcleo de circulación que podía prescindir de esas cuestiones y otorgarle ese beneficio a los ambientes principales. Las formas puras estaban ahí pero completamente *desmaterializadas*. No queríamos que fuesen ni de ladrillos ni de hormigón. Eso fue un gran debate con el arquitecto D'Angelo; queríamos que se comprendiera nuestro principio al mirar el edificio. Incluso el color que elegimos proponía acentuar la idea de "desmaterializar" la obra, negar su materialidad, y paradójicamente el color se apropió del edificio y lo llamaron *plateado*.

SP. ¿Ustedes trabajaban con maquetas?

FB. Sí, te diría que prácticamente todas las obras las tenían. Siempre. Y la fotografiábamos. Incluso hay también dibujos muy específicos donde, tal vez, entra otro punto que no hemos tocado de la gráfica. Nosotros teníamos un conjunto de dibujos donde las obras estaban mostradas desde un universo muy particular. En esos momentos estábamos preocupados por construir el *cosmos arquitectónico*. No queríamos que el dibujo hablara solo de la obra, sino también del universo de la arquitectura que estaba en juego. De esta obra en particular tenemos un dibujo de dos bloques, dos cajas que no se tocan nunca -incluso no están dibujadas las carpinterías- y en cuyos muros estaban marcados los agujeros, redondos, que *ametrallan* el espesor de las cajas. De otro edificio que no se construyó hicimos también este tipo de dibujo. La obra consistía en un muro perimetral de ladrillo, adentro una especie de caja -casi diría de Le Corbusier- con columnas, losas y el cuerpo de vidrio que unía el muro perimetral con esta caja

que además estaba rotada, fuera de eje. Obviamente esta caja exenta se comunicaba con el exterior con puentes de vidrio. Ese dibujo estaba visto desde el espacio, había un pedazo de tierra donde se veían las raíces y se veían las cosas por debajo y luego había una serie de dibujos de elementos de la obra trabajados como si fueran planetas y satélites o naves espaciales. ¿Por qué todo este lenguaje? Porque en esa época estábamos preocupados por crear el *cosmos arquitectónico*, el universo de situaciones que arrastra una configuración espacial.

SP. Veo cierta similitud entre el libro de Auguste Choisy en el que se hace el recorrido por la Historia de la Arquitectura a través de los cortes axonométricos y la publicación que sacaron ustedes desde tu cátedra denominado *La construcción del patrimonio disciplinar*. También ahí encontraste en la conjunción de las operaciones de planimetrías con cortes axonométricos una manera de revalorizar desde el punto de vista disciplinar el patrimonio arquitectónico de la ciudad.

FB. Ese fue nuestro principio básico. El llamado patrimonio arquitectónico visto como patrimonio disciplinar al preguntarse por su valor desde el punto de vista de la Arquitectura y no por su antigüedad. A un edificio había que seccionarlo, descomponerlo, todo eso había que combinarlo con el concepto arquitectónico, porque si no era mera representación. Pongo una gallina, la represento y ya está. No es la aprehensión de la forma.

El sentido era hacer ver a los estudiantes lo que era valioso de estos edificios. Su organización, su composición espacial. El mero relato de la cosa no sirve para nada. Lo importante era entender qué principio arquitectónico conceptualiza esa obra.

SP. Yo por eso no creo -aunque ya es una fobia personal- en sacar a los chicos a dibujar edificios. Los ponemos en Bv. Oroño un día como hoy matándolos de frío, luego tenemos una semana de gripe, y salen a dibujar La Comercial de Rosario, por ejemplo. El procedimiento es este, sentamos a unos cien chicos apretados en el frío del piso de baldosas, esquivando gente, con condiciones de partida al menos objetables, probablemente induciéndolos a que odien lo que están haciendo. Evidentemente alguno lo logra, la mayoría no, ya que no hay una instrumentación seria atrás. Lo único que aprenden es una idea de cómo se ve la forma desde un determinado contexto, cosa que en realidad lo podría hacer un artista, es como algo que no pasa por la disciplina. Lo disciplinar viene por otro lado, de sacar la radiografía del edificio y entender como son las lógicas de generación y conformación del edificio y el entorno, y esto solo se logra desde la utilización de las combinatorias de las operaciones gráficas de los sistemas.

FB. ¡Exactamente! Porque si alguno de los chicos logra dibujar La Comercial y dibuja cosas que son redondas y ve que hay cosas que no lo son y el dibujo es eso solamente mas una palmerita del boulevard que lo tape un poco y ya está y resulta un croquis bonito que lo exponemos diciendo: “¡Qué bien dibuja croquis este chico!” Y hay dos mil trescientos dibujos exteriores y yo le pregunto: -¿Vos sabes cómo es la Comercial? Y no lo saben... ¿Qué es lo que están haciendo? Esa miradita de superficie es casi como que un biólogo mirara las cosas a simple vista sin microscopio. Estas operaciones tienen que ser casi crueles con las obras, con bisturí, saco un pedazo, corto otro,

pero es que ahí estamos hablando de que es lo que está pasando en la arquitectura, porque si no lo otro es la mera visualidad, de la cual acá se ha hecho un culto... Si no se le hacen estas operaciones es un objeto al cual no se le conoce nada por más que se lo cubra entero de dibujos desde el boulevard.

Siempre cuento un ejemplo: Un padre va a un médico y le dice: -mi hijo está muy enfermo, no sé qué tiene y le muestra una foto del documento del nene. Y el médico le dice: -a mí esto no me sirve para nada, a mí me trae análisis químicos, de sangre, radiografías, tomografías, etc. El médico tiene que ver eso, porque si para diagnosticar usa solo la foto del documento... ¡pobre nene! Creo que aquí está la clave de la cosa, lo superficial, obviamente algo de importancia tiene pero, como en la medicina, se necesita ir más adentro. Se necesita de una mirada penetrante, aguda y sutil.

SP. El campo del boceto exterior -ni siquiera le quiero asignar el nombre de croquis- es

el campo de la mera subjetividad, donde la finalidad es el dibujo en sí mismo. Eso es lo que menos me interesa del dibujo de arquitectura. En cambio, en el campo de la objetividad, el redibujo axonométrico combinado con secciones te está mostrando otras cosas que tienen que ver con la Arquitectura y son extrapolables. Entre la subjetividad y la objetividad, me voy a quedar siempre con la objetividad.

FB. Absolutamente de acuerdo. Yo creo que muchas veces se ha vendido la teoría de que todo lo que tiene que ver con la axonometría, todas esas cuestiones de la descomposición eran cosas duras, frías y matemáticas, mientras que lo otro aportaba a la sensibilidad. Eso se remonta al momento en que las escuelas estaban manejadas por artistas plásticos, que buscaban la belleza. Yo no niego que esos dibujos sean buenos, muestran uno de los campos de la Arquitectura pero si la mente de un arquitecto no puede ver los edificios seccionados y descompuestos, resultaría trágico •



Fernando Boix. Arquitecto (1966, FAPyD-UNR). Fue Profesor Titular de Introducción a la Arquitectura y Expresión Gráfica en la FAPyD. Desde 2011 es Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Rosario. Se ha desempeñado como Secretario Académico de la FAPyD, como miembro del Consejo Asesor de la Facultad de Arquitectura-UAI y como par evaluador para la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria. Sus obras han sido publicadas en libros y revistas nacionales e internacionales.



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

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales e inéditos y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, así como de la transferencia de derechos de publicación, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/ *abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 7.000 caracteres y máxima de

15.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre 200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpresiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *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

exactas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo: VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica la transferencia de derechos de autor a la revista. Los autores conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras y de aprobar o vetar la republicación de su trabajo, así como los derechos derivados de patentes u otros.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones/ap-continuidad/>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



FACULTAD DE ARQUITECTURA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

PLANIFICACIÓN Y DISEÑO

A PLANEAMIENTO Y DISEÑO - U.N.R.

www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones

Esta edición fue impresa en Acquatint.

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Julio 2016

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2016.

