



# Superposición de campos

Field overlay

**Pablo Remes Lenicov**

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

ORCID: 0000-0002-5318-5008 

pabloremeslenicov@gmail.com

Recibido: 22 de abril de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

**RESUMEN:** El campo del proyecto es múltiple y sumamente variable, conviviendo aspectos argumentales, operativos que operando en conjunto permiten una evolución en las disciplinas. Las condiciones extra e intra disciplinares aportarán otros campos de evolución, necesarios para cada proyecto.

En este trabajo presentaremos cómo diversas disciplinas proyectuales, introducen lógicas operativas y argumentales que traducidas forman nuevos métodos proyectuales posibles como podemos ver que ha sucedido en la literatura de Cortázar y Handke, en el trabajo de Picasso o Bacon sobre Velázquez, o desde la música con Georg Ligeti, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen que mediante nuevas formas de notación establecen diagramas estratégico-operativos que Tschumi o Koolhaas replican, como procesos que se desencadenan cuando el Archivo se transforma en Diagrama. Por otro lado, presentaremos también experiencias de ejercitaciones proyectuales desarrolladas en este contexto de la superposición de campos disciplinares que se aplican a la enseñanza.

**PALABRAS CLAVE:** arquitectura, disciplinas, enseñanza, proyecto, traducción.

**ABSTRACT:** The field of the project is multiple and highly variable, coexisting with argumentative and operational aspects that operating together allow an evolution in the disciplines. The extra and intra disciplinary conditions will provide other fields of evolution, necessary for each project.

In this work we will present how different projectual disciplines introduce operative and argumentative logics that, when translated, form new possible projectual methods, as we can see in the literature of Cortázar and Handke, in the work of Picasso or Bacon on Velázquez, or from music with Georg Ligeti, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen, who, by means of new forms of notation, establish strategic-operative diagrams that Tschumi or Koolhaas replicate, as processes that are triggered when the Archive is transformed into a Diagram. On the other hand, we will also present experiences of project exercises developed in this context of the overlapping of disciplinary fields applied to teaching.

**KEYWORDS:** architecture, disciplines, teaching, project, translation.

\* \* \* \* \*

## 1. La enseñanza del proyecto

La comprensión de la cultura y la sociedad en un mundo que cambia velozmente, hace que los caminos más conservadores no puedan captarla, haciendo necesario un cambio

de estrategias. La enseñanza del proyecto en la contemporaneidad hace que nos veamos obligados a pensar en multiplicidades y diversos campos de acción.

Gran parte de la enseñanza de la arquitectura está embebida en antiguas prácticas, soluciones predefinidas, modelos a imitar, técnicas de proyecto que solo actúan por repetición sin cuestionar nada siguiendo modas y resultados aceptados, sin espacio para la renovación y el avance disciplinar.

La complejidad del proyecto contemporáneo requiere de actualización en los modos proyectuales, para hacerlos dinámicos, cambiantes, variados, versátiles y a la vez más efectivos que la pseudo-eficiencia de la solución modélica. Nuestras experiencias en el campo de los procesos proyectuales nos han llevado a trabajar en la enseñanza mediante los procesos de archivo y los procesos de diagrama como espacios de trabajo diferenciados, pero a la vez complementarios, en los que lo que perdura es la constancia en el método y no la búsqueda de una solución. En este campo de trabajo exploratorio, nos parece importante el aporte potencial que otras disciplinas realizan al cuerpo teórico-operativo de la arquitectura. Más allá del aporte de la filosofía o del campo del pensamiento en general, para la renovación de los procesos y estrategias de aprendizaje de los procesos proyectuales, otras disciplinas aportan a la arquitectura de técnicas, modos operativos, criterios y despliegues que hacen a la idea de proyecto a pesar de la especificidad de cada área del conocimiento. Las disciplinas que denominamos proyectuales poseen formas de aproximación a los procesos creativos o de diseño que, en tanto proyecto, nos permiten indagar en otras modalidades de argumentación, de procedimientos en los que la coherencia entre estos dos aspectos es posible de analizar y traducir al campo del proyecto arquitectónico, ampliando nuestros empobrecidos códigos de trabajo.

Aprender a leer proyectos en otros campos nos permite ampliar el concepto de proyecto en sí mismo, desligarlo de condicionantes centenarias, y apoyarlo en otras estrategias y metodologías.

La literatura, el cine, la música, las artes plásticas y visuales, junto a las diferentes ramas del diseño, poseen temas y modos proyectuales específicos y a la vez modos generales o comunes a todas las disciplinas cercanas. El estudio de estas dos condiciones nos permite ampliar y acrecentar las posibilidades operativas del proyecto en arquitectura.

Como parte de nuestras experiencias en el aprendizaje del proyecto, hemos propuesto el análisis y el trabajo operativo sobre distintas obras proyectuales, que a pesar de provenir de otras disciplinas (condición de exterioridad), poseen criterios traducibles de efecto potencializador de los modos de nuestra especificidad arquitectónica.

## **2. Campos textuales**

Si recorremos algunos espacios de la literatura, naturalmente encontraremos un vasto material de trabajo, siempre en clave proyectual, más allá del relato argumental y de las historias incluidas en la narrativa. Dejando de lado esta cara visible de los textos, podemos penetrar en los procedimientos que estructuran dichas narrativas, en sus modos de organización, en las técnicas de escritura experimentadas, en la forma de pensar el inicio de un proyecto y en los procesos o procedimientos empleados para desplegarlo.

Autores como James Joyce son generalmente estudiados desde el ángulo de las técnicas de proyecto por sus pares, posibilitando también a los proyectistas poder leer modos operacionales, estrategias y técnicas en su obra, de manera de ser reconsideradas como integrantes de un cuerpo operativo disponible para otras actividades creativas.

En este sentido, la obra de Julio Cortázar provee infinidad de niveles en los que estudiar sus textos como proyectos. Desde cómo surgen las ideas hasta la mecánica compositiva, sus textos poseen una profundidad proyectual de suma utilidad para el aprendizaje.

Su novela *Rayuela* (Cortázar, 2013) es quizás el caso más explícito de un método de escritura, y a la vez de lectura, que el autor propone en una forma de ruptura de las estructuras canónicas de la literatura mediante el dislocamiento de la linealidad despótica en la que el papel escrito nos ha apresado desde los inicios de la literatura. Por un lado, el trabajo múltiple en la secuencia de espacios de lectura y por otro la confluencia de dos narraciones entrelazadas, produce un proyecto complejo, cambiante, variable según el lector, mediante una especie de obra abierta en la que el lector construye con su experimentación un texto final que además es cambiante cada vez que lo lee.

El método de construcción de la trama resulta en una máquina abstracta, un diagrama que se apoya en el intercalado, en el capitulado, en una operación en la que vale más el montaje que la linealidad corriente. A partir de esto, alguien pensó en el diseño de una máquina para leer *Rayuela*, el *Rayuel-O-Matic* (Cortázar, 2017) que el mismo Cortázar nos presenta interesadamente.

En la serie de textos que Cortázar escribe bajo el nombre de Instrucciones (*Para subir una escalera, Para matar hormigas en Roma, Para dar cuerda al reloj, Para llorar, etc.*) (Cortázar, 2016a) es posible reconocer modos analíticos que rozan el absurdo para develar los procesos por los cuales se realizan acciones convencionales o cotidianas a las que generalmente no prestamos atención.

También es relevante en estos escritos el interés de Cortázar por las instrucciones para desarrollar acciones comunes, en el sentido de analizar cómo nacen las ideas o los argumentos para un proyecto determinado. Su visita al Palacio Lateranense, y en particular de la Scala Santa frente a San Giovanni en Laterano, hace que su aguda capacidad de observación se interese por una normativa específica y particular, que puede generalizarse y ejercitarse como método de trabajo creativo. Luego de ver el folleto que daba instrucciones acerca de cómo subir la Scala Sancta Cortázar escribió: "me pareció que siempre estábamos huérfanos de instrucciones para hacer las cosas importantes" (Cortázar, 2017, P.56). Allí encontramos el germen de varios proyectos, trabajando para ver lo que no se ve, cuestión que tanto demandó Colin Rowe a su discípulo Peter Eisenman, una forma de observación rigurosa como la antesala de la construcción de modos argumentales y operacionales no convencionales.

Algo que parece común o insignificante se puede constituir en un tema de proyecto mediante la intensificación o expansión del problema detectado.

En el texto denominado "Las líneas de la mano", (Cortázar, 1992) el autor revela el modo casual en el que encuentra el tema del mismo, denotando a la vez que este hallazgo le revela un modo operativo preciso plagado de secuencias, solapamientos, fusión, dinamismo y continuidad que otorgan un efecto potente a su proyecto. El tema siempre

estaba frente a él, pero no existió hasta que lo vio. Los elementos que componen la descripción del texto son en su mayoría de mayor dimensión longitudinal (pata de la mesa, espalda de mujer, cadena del pararrayos, media de nylon, costura del pantalón, etc.) y la técnica de relación entre ellos es la de fusión constante de dichos elementos.

Lo doble como tema de proyecto aparece en Cortázar anunciado ya por E.A. Poe en el relato “William Wilson” (E.A.Poe, 2000) , a través de sus trabajos de traducción de la obra de Poe. Este tema proyectual de plantear un tema que se desdobra, se solapa, se junta y se separa hasta al final para ser una sola cosa (que también está en Stevenson), está presente en cuentos como “La noche boca arriba” (Cortázar, 2016c), “La isla a mediodía” (Cortázar, 2016b), o “Una flor amarilla” (Cortázar, 2016c). La Galería Nacional de Mies van der Rohe en Berlín es un ejemplo de lo doble en arquitectura. Es uno y es dos. La casa Moebius o el museo Mercedes Benz de Un Studio son ejemplos de un organismo conformado a partir de la fusión de sistemas independientes con episodios de continuidad y áreas autónomas, en un despliegue de secuencias espaciales perfectamente previstas. Peter Handke escribió algunos textos en los que podemos estudiar criterios y temas o también técnicas de proyecto. La forma material de texto (tipo gráfico de la poesía celebrativa germana del 1600), es retomada por Handke en su poema “Der Rand der Wörter” (Handke, 1977) (Fig.1) en el que se denotan la definición figurativa de la forma gráfica y el establecimiento de operaciones de simetrías no regulares en lo gráfico y en el uso de las palabras, cuestiones que otorgan diferentes sentidos al texto, en una manipulación sintáctica en la que las palabras son las mismas pero el sentido es distinto.

Der Rand der Wörter 1

Der Stadtrand	:	Der Rand der Stadt
Der Gletscherrand	:	Der Rand des Gletschers
Der Grabenrand	:	Der Rand des Grabens
Der Schmutzleckrand	:	Der Rand des Schmutzflecks
Der Feldrand	:	Der Rand des Feldes
Der Wegrand	:	Der Rand des Weges
Der Trauerrand	:	Der Rand der Trauer

Fig.1 Peter Handke, Der Rand der Wörter Fuente: Handke, 1977

En el texto “Die Einzahl und die Mehrzahl” (Handke, 1977), construye un set de elementos, que por acumulación, intensidades y densidades va desarrollando el *tempo* del proyecto. Nuevamente hay un set restringido de elementos compositivos que por su posición en una estructura geométrica de la narrativa consigue acelerar y densificar un texto basado solo en operaciones simples de contigüidad, repetición y acumulación.

En un banco en el parque se encuentra un turco con gruesos dedos vendados: Estoy sentado en un banco en el parque junto a un turco con gruesos dedos vendados: Estamos sentados en un banco en el parque, y un turco con gruesos dedos vendados: un turco con gruesos dedos vendados está sentado conmigo en un banco en un parque. Estamos sentados en un banco en el parque mirando en el estanque, y veo algo nadando en el estanque, y el turco está mirando el estanque. Estamos contemplando el estanque, y veo un objeto nadar en el estanque, y el turco está mirando el estanque. Estamos contemplando el estanque, y veo un manojo de hierba,

impulsado por el nadar de los patos, haciendo su camino hacia la costa, y el turco está mirando en el estanque. Estamos contemplando el estanque, y veo una mata de hierba moverse hacia la orilla, impulsada por los patos que nadan, y luego veo la mata de hierba flotando en la orilla, impulsada por los patos que nadan en la dirección opuesta, y el turco está mirando el estanque. Estamos mirando a la laguna, y veo una mata de hierba que, impulsada por patos nadando, estaba a punto de ser arrastrada por las olas y entonces, propulsada por los patos que nadan en la dirección opuesta, estaba a punto de ser llevada de nuevo al centro del estanque y ahora, propulsada por patos que cruzan en dos grupos de patos que nadan en la dirección opuesta, flota suspendida en su lugar, y el Turco está mirando el estanque. Estamos contemplando el estanque, y veo un objeto que tomé como un manojo de hierba o algo que me llevó a creer que era un manojo de hierba que de repente desaparece después de que se había movido en lugar, y dejo de mover mi cabeza al tiempo que el objeto está en el mismo lugar: es decir, me sorprende o, estoy sorprendido, es decir, dejo de mover la cabeza al tiempo que el objeto sigue en el mismo lugar, y ya no se mueve en absoluto, y el turco está mirando en el estanque. Estamos contemplando el estanque, y veo un pato en la superficie con un manojo de hierba en su pico, y estoy cansado de mirar y estoy satisfecho, y el turco está mirando en el estanque. Estamos mirando el estanque y, sin ver nada, me acuerdo del escritor de deportes que hablaba de la muerte, y el turco está mirando en el estanque. Un turco y yo estamos sentados en un banco en un parque mirando el estanque: Estoy sentado en un banco junto a un turco con gruesos dedos vendados: Estoy sentado en un banco en un parque al lado a un turco con gruesos dedos vendados: a mi lado en un banco en un parque de repente se encuentra un turco con gruesos dedos vendados que se está extendiendo fuera de sus otros dedos: en un parque está sentado en un banco un turco con nueve dedos curados que presiona hacia las palmas de sus manos: en un banco en el parque se encuentra un turco con gruesos dedos vendados y mira dentro del estanque. (Peter Handke, 1968 p.45),

### 3. Imagen proyectual

Wim Wenders plantea la incorporación de varios temas argumentales en un film en el que la técnica, mediante operaciones y cualidades de lo mostrado, los resuelve con diferente jerarquía componiendo una superficie compleja de conceptos. *Lisbon Story* (Win Wenders, 1994) plantea, entre otros argumentos superpuestos, la creación de la zona Schengen en Europa, un homenaje a Federico Fellini en el momento de su muerte, la discusión sobre cómo renovar el cine como debate de la propia disciplina, nuevas técnicas de proyecto-filmación, e innumerables citas que van desde Fernando Pessoa, Manoel de Oliveira (quien también aparece en el film) Dziga Vertov, hasta The Beatles, cada uno promoviendo un concepto que abona la discusión central sobre cómo debe ser el cine, la creación de lo nuevo, el proyecto. En este film de Wenders es posible estudiar cómo ingresa cada concepto y las técnicas de filmación y montaje empleadas para consolidar el argumento. El ver sin mirar de Pessoa se presenta en planos en los que se invierte la dominancia de la imagen para ser suplantada por la banda de sonido.

En la obra de Pablo Picasso también es posible estudiar condiciones proyectuales como por ejemplo la técnica del uso de referentes o la construcción de una genealogía-proyectual.

En la serie de obras que Picasso realiza sobre las Meninas de Diego Velázquez (Picasso, 1957), en sus más de cincuenta versiones, el pintor malagueño ejemplifica las múltiples posibilidades de trabajo que presenta el modo proyectual basado en referentes. En estos estudios es notable destacar el uso del referente como totalidad, como fragmento, con técnicas de escalado, con transformaciones compositivas, con trabajos sobre el grado de figuración, etc.

Por otra parte, durante el desarrollo total de su obra, trabaja temas que más adelante en la pintura *Guernica* (Picasso, 1937) entrarán como memoria proyectual, como una genealogía temática y técnica que comprende al minotauro, la tauromaquia (con sus toros y caballos), los retratos de angustia, desesperación y dolor, en una composición de orden complejo de entrelazamiento, relatando el drama de la ciudad de Guernica sin mostrar aviones alemanes e italianos, bombas, explosiones, edificios derrumbados ni ningún otro elemento de comunicación directa de lo sucedido en la ciudad vasca. Esa genealogía constituye una memoria proyectual del material propio, autorreferencial que puede ser re proyectado como Le Corbusier y James Stirling han puesto de manifiesto en ensayos proyectuales urbanos sobre Berlín (Le Corbusier, 1957) y Roma (Stirling, J. 1977).

#### 4. Música operativa

Wynton Marsalis es un músico preocupado por extender la educación musical al público en un modo de divulgación no descriptivo sino analítico productivo, con intenciones de hacer comprender que la música como la arquitectura, posee temas, estructuras, organizaciones, elementos, operaciones que pueden ser comprensibles si se las analiza y expone claramente.

Marsalis presenta en sus clases al blues (Marsalis, W. 1995) como una estructura simple, como un orden geométrico que se necesita conocer para poder operar sobre él mediante variaciones y dislocaciones del mismo.



Fig. 2. Marsalis, regla para medir el blues (Marsalis, 1995) / Downtown Athletic Club Building, NY (Starrett & van Vleck, 1926) Fuente: (Marsalis, W. 1995) / (Koolhaas, R. 1976)

Compara al blues con un rascacielos que contiene una base, un desarrollo y un coronamiento. Esto compone su estructura la que dará origen a una forma musical como la del Jazz (fig.2). En este rascacielos que Marsalis propone imaginar, las ideas musicales son presentadas como los pisos de un edificio en los que se desarrollan el chorus o estribillo. Cada nivel ocupa un espacio regulado por la estructura general, pero está

pensado para diferentes propósitos. El autor decide cuántos pisos (chorus) debe tener, cuantos solos, y cuantos líder con acompañamiento. Rem Koolhaas en su libro *Delirious New York* (Koolhaas, R. 1978) presenta el Downtown Athletic Club Building bajos los mismos parámetros que Marsalis habla del rascacielos. La relación tema-variaciones es posible de ver en el rascacielos neoyorkino puesto que cada piso tiene una función diferente como variaciones de un tema general.

Marsalis lo ejemplifica también, en su medio, con una obertura de Tchaikovsky interpretada según la partitura original y mediante variaciones elaboradas por Duke Ellington. Este mismo caso de tema y variaciones también están presentes por ejemplo en los dibujos de toros de Picasso (Picasso, 1945) y también visibles en arquitectura en proyectos de MVRDV, Jorn Utzon y Peter Eisenman para citar algunos casos. Cuando MVRDV realiza el pabellón para la exposición de Hannover 2000 (MVRDV, 2000), proyecta estratos diferentes sometidos a una estructura general en la que cada piso tiene una variación del tema genérico. Eisenman en el Biozentrum de Frankfurt (1987) y Utzon en Sydney (Utzon, 1973) operan sobre las variaciones una forma genérica atravesada por modificaciones de escala y de programa.

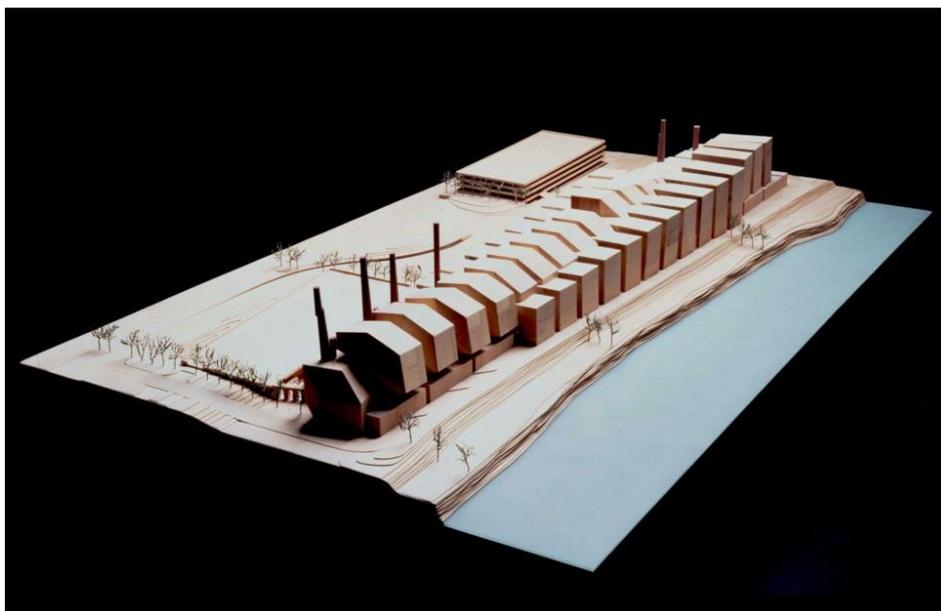


Fig.4 Peter Eisenman proyecto para el Carnegie Mellon Research Institute, 1987. Fuente: [www.eisenmanarchitects.com](http://www.eisenmanarchitects.com)

Siguiendo con el blues, Marsalis lleva a esa estructura musical instrumentos de análisis y regulación cercanos a nuestra disciplina. Inventa una regla para medir el blues que opera como un instrumento de analítico/propositivo de la música, en otro lenguaje, trasponiendo o traduciendo a otro medio (como sugiere hacer Foucault) la información musical para poder en abstracto interpretar su estructura y así poder manipularla y construir algo nuevo. Con esta regla pude ver gráficamente las secciones, las armonías y los compases del blues sin recurrir a la notación tradicional, para poder estudiarlo de un modo no convencional. Basado en esta estructura general, Marsalis estudia otras técnicas que complementan el proyecto en el Blues, como por ejemplo la llamada y respuesta; un Chorus en el que uno de los instrumentos realiza un tema que es enviado y luego respondido por otro instrumento. Esta técnica también puede verse en otras formas musicales como el rock en

algunas canciones de The Beatles, en las organizaciones espaciales y en el trabajo de los elementos del conjunto de Teotihuacán, o en el proyecto de Eisenman para el Carnegie Mellon Research Institute (1987), en el que los elementos componentes producen llamadas que son respondidas en simultáneo con otras piezas mediante su desdoblamiento y transformación desplegándose en sentido contrario. (fig.4)

Los intentos de relación entre la música y la arquitectura han sido frecuentes. Un caso de esta actitud es el de Iannis Xenakis. Proyectista del estudio de Le Corbusier, co-autor del Convento de la Tourette (Le Corbusier, 1957b) y del pabellón Philips (Le Corbusier, 1958), participante de experiencias en el Serialismo, trabajó en pos de alejarse de las estructuras clásicas de la música mediante el uso de otros instrumentos, otras formas de ejecución, otras formas de notación. Naturalmente Xenakis asoció siempre la música con la arquitectura, como se observa en los paralelismos gráficos entre los diseños del pabellón Philips y sus notaciones musicales. Con su idea de que la música es arquitectura móvil realiza la obra *Metastásis* (Xenakis, 1955) con 65 ejecutantes organizada bajo algunos parámetros del sistema Modulo de Le Corbusier trabajando conceptos de duración y materia. En el monasterio de La Tourette, Xenakis diseña los Ondulatoires, cerramientos de protección en las fachadas, realizados bajo criterios muy similares a las formas de notación que utiliza para algunas de sus obras musicales.

En este mismo sentido podemos estudiar también en la estructura musical, elementos, recursos y las formas de notación no clásicas que asimismo proponen otros autores como G. Ligeti, P. Boulez, H. Stockhausen, en las que se incluyen temas, estructuras y otros datos o informaciones relativas a la ejecución que no son posibles de incorporar en una partitura musical tradicional.

## 5. Prácticas

La inclusión de estos criterios en la enseñanza del proyecto propone ampliar las bases tradicionales del campo de la experimentación en el diseño con resultados que superen los procesos de enseñanza convencionales.

En experiencias pedagógicas en el Taller de Teoría<sup>1</sup> hemos trabajado frecuentemente a partir de la extracción de criterios, leyes, reglas de orden o estructura y condiciones operativas que surgen de estudiar profundamente objetos de producción tanto del cine como de la pintura, de la música o de mapas topográficos.

Estos trabajos comienzan con un estudio exhaustivo de las lógicas de esas obras realizando registros de las mismas en diversos formatos, traduciendo los datos en criterios e informaciones proto-proyectuales, posibles de aplicar a una serie de elementos predefinidos, de manera de construir un nuevo objeto tridimensional basado en los criterios de origen.

Los objetivos principales de este tipo de trabajo son, por un lado, la experimentación en términos de proyectación arquitectónica, y por otro un ejercicio en el desarrollo de la capacidad de abstracción con transferencia de información proyectual entre disciplinas distintas con rigor conceptual.

<sup>1</sup> Taller de Teoría uno. Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Se ha trabajado sobre pinturas de El Bosco, Jasper Jones, Seurat, Kuitca, obras musicales de Steve Reich, Ravel, King Crimson, Medeski / Martin & Wood, filmes de Tykwer, Ramis, Marker, Anderson, textos de Borges, Cheever, Kafka, Handke, y atlas antiguos, mapas de metro, planos de NB Studio, entre otras obras. Los resultados de los estudios de este tipo de obras se canalizan en la arquitecturización de las mismas mediante procedimientos definidos concretando representaciones espaciales de esas lógicas de trabajo extraídas de las obras estudiadas. Estas experimentaciones son transferidas posteriormente al taller de Proyectos para conducir el inicio de alguno de los trabajos de diseño arquitectónico propuestos.

## 6. Conclusiones

En este tipo de experiencias se trabaja el criterio de Proyecto como forma cultural más amplia, más allá de los límites precisos de la arquitectura, comprendiendo la necesidad de renovar los procedimientos alimentándose de otras ramas del diseño y la creación en términos proyectuales.

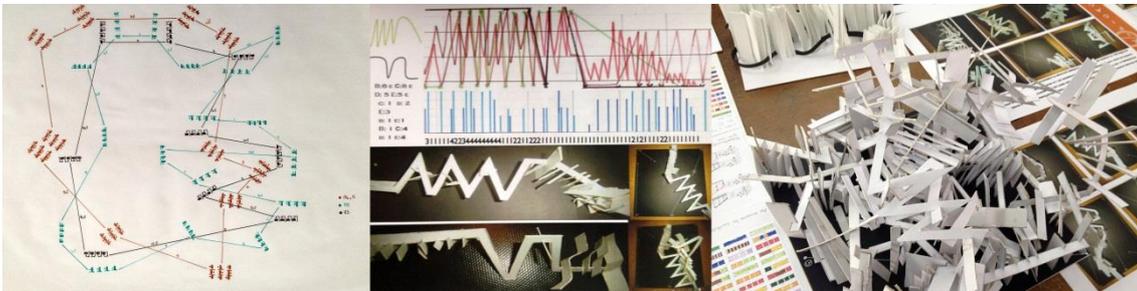


Fig.6. Trabajos de estudiantes Taller de Teoría uno, FAU UNLP, Argentina. Fuente del autor.

Nos introducimos en otras disciplinas para buscar operaciones, elementos, técnicas y recursos proyectuales, antes que ideologías, significados, referencias o figuras que de por sí no necesitan de un proceso de traducción.

Procuramos aprender a ver constantemente proyectos en otras disciplinas y poder traducir sus recursos operativos construyendo nuevos caminos proyectuales que nos alejen de modelos y zonas de comodidad proyectual mientras se descubren nuevas técnicas y operatividades que amplíen nuestro espacio proyectual, atendiendo la complejidad del tan cambiante y veloz mundo contemporáneo, transformando el archivo de una disciplina en un diagrama para otra.

**Referencias bibliográficas**

- CORTÁZAR, J. (2017) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: SigloXXI Editores.
- CORTÁZAR, J. (2016a) *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2016b) *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2016c) *Final del Juego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2013) *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2010) *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (1992) *Manual de Cronopios*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- DELEUZE, G. (1987) *Foucault*. Barcelona, España: Paidós
- DOSSE, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. (1st.ed.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- EISENMAN, P. (1987) *Biozentrum*. Frankfurt
- FOUCAULT, G. (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- GARCIA, M. (2012). *The diagrams of architecture*. (1st ed.) London: Wiley.
- GUATTARI, F. (2013). *Líneas de fuga* (1st ed.). Buenos Aires: Cactus.
- HANDKE, P. (1977) *Der Rand der Wörter. Erzählungen, Gedichte, Stücke*. Stuttgart: Reclam
- HANDKE, P. (1968) *Vivir sin poesía*. Madrid: S.L.Bartleby editores
- KOOLHAAS, R. (1976) *Delirious New York*. Madrid: Gustavo Gili
- LE CORBUSIER (1958) *Pabellón Phillips*. Bélgica
- LE CORBUSIER (1957) *Berlin Hauptstadt*. Berlín
- LE CORBUSIER (1957b) *Convento La Tourette*, Francia
- MARSALIS, W. (1995) *On Music*. New York: W.W. Norton and Company Ltd.
- MVRDV (2000) *Pabellón de Países Bajos*. Hannover.
- PICASSO, P. (1937) *Guernica*. Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid.
- PICASSO, P. (1957) *Meninas*. Museo Picasso, Barcelona
- PICASSO, P. (1945) *El Toro*. Serie Litografías
- POE, E.A (2000) *Thirty-two stories*. Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- STIRLING, J. (1977) *Revisiones al plano de Nolli*. Roma
- UTZON, J. (1973) *Ópera de Sydney*. Sydney
- WENDERS, W. (1994) *Lisbon Story*. Alemania: Wim Wenders Stiftung
- XENAKIS, I. (1955) *Metástasis*. Disco. Alemania: Festival de Donaueschingen