

Investigación Proyectual y Collage



Valeria Soledad Guerra Martínez

Investigación proyectual y transdisciplina

El proyecto, este es un modo y momento específico de la modernidad y que si bien es aún hegemónico, existen sobrados indicios para pensar que se ha incorporado a un modus operandi de carácter transdisciplinar que denominamos investigación proyectual.
(Sarquis, 2003:38)

Nos interesa partir desde la noción de *proyecto arquitectónico* (*instrumental¹ y Moderno²*), un método inductivo que suponemos de recorrido lineal, y en el cual el proyectista pone a disposición variedad de recursos (la gráfica, el modelo o la palabra). No escapa a esta definición, un autor arquitecto, que trabaja desde un claro y necesario punto de partida (ideas o partido) y un final anunciado: *la obra material*.

En las últimas décadas, la concepción de *proyecto* adquiere un rumbo menos direccionado hacia esa *tradición canónica³* tendiente a la construcción de edificios (concentrada en la materialización de la obra), para deslizarse de manera cada vez más frecuente a una instancia *procesual*, de mayor compromiso con el *descubrimiento*. Nos referimos al proyecto *fundante* “que en su concepción y proposición contiene un elemento de innovación, una propuesta contributiva a la transformación del o necesidad que origina su razón de ser” (Fernández, 2011:258).

En tales términos, situarnos en el campo de la *investigación proyectual*, nos aleja de la noción de *proyecto*—racional e instrumental - al que estamos acostumbrados. Dicho desplazamiento,

¹ Con fines utilitarios.

² Cuyas lógicas responden al paradigma Moderno. En el caso del proyecto arquitectónico se rige por *cánones* y normas propias de la disciplina.

³ En base a preceptos indiscutidos de la disciplina.

reposiciona al *proceso proyectual arquitectónico* en un terreno (trans)-disciplinar, atravesado por un pensamiento, de periferia, dispuesto a establecer conexiones con otros campos más experimentales como es el caso del *arte*.

Pensar el proyecto desde el desborde -o lo *transdisciplinar*-, nos remite a lógicas oblicuas, fronteras, así como a prácticas menos convencionales -que se nutren de los márgenes, estableciendo modalidades de prácticas "*abiertas*"⁴. El conocimiento proyectual de esta manera, permite el acceso a un estadio *autoconsciente*⁵ que aspira a poner en cuestión el paradigma de la *utilitas*, dominante en la última centuria.

En este punto, atendiendo al impacto que introducen los *movimientos de Vanguardias* -y *Neovanguardias*- en el arte del siglo xx, es posible reconocer los cruces entre lenguajes, estrategias y procedimientos, que se suceden con mayor frecuencia en las últimas décadas, y encuentran en las prácticas proyectuales contemporáneas una necesaria y valiosa instancia dialógica -en este caso - entre el arte y la arquitectura. La *investigación proyectual* posibilita la exploración de territorios de gran potencial, al punto de constituirse en un instrumento de miramiento al interior del propio proyecto.

La investigación proyectual como cualquier otra puede atenerse a aportar elementos para las construcciones teóricas o puede dedicarse a avanzar fuera de esas construcciones.

En relación con la tendencia a identificar proyectos con dispositivos empíricos de prefiguración de futuros también decimos que la investigación proyectual también puede estar caracterizada por dicha práctica, es decir se pueden producir proyectos de futuros no como actividades netamente arbitrarias o subjetivas sino como estrategias cognitivas es decir como dispositivos propios de investigación ligados a la función del descubrimiento. (Fernández, 2011: 259)

Dicho esto, nos interesa de la *investigación proyectual*, este rol de *ensayo y descubrimiento* que la halla próxima a incursiones propias del arte reciente, las cuales involucran métodos y procedimientos que siendo auténticamente modernos inspiran un mar de repeticiones alegóricas⁶.

La I.P. hace posible el compromiso de trascender la lógica de lo racional -como dominante- al punto de rozar el conocimiento de *lo inútil*. El acercamiento a ese *pensar/actuar inútil*, admite articular experiencias que logran superar o al menos perforan ese estado *solucionalista*⁷ inherente al proyecto Moderno. Es así como emergen en las últimas décadas el campo de la *innovación en la práctica proyectual*. Este es concebido como un constructo

⁴ "Obra abierta" según Eco designa las prácticas artísticas expansivas, que tienen "*la posibilidad de ser interpretadas de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte alterada*" (1992,33).

⁵ Que busca el conocimiento de "sí mismo", la disciplina en este caso.

⁶ La *alegoría* es una figura retórica que permite la apertura de la obra a otros sentidos menos literales. En el caso de las *alegorías medievales* su dirección viene delimitada previamente, "*el simbolismo es objetivo e institucional*" (Eco, 34). Por otro lado la *alegoría* para Benjamin, en la experiencia Moderna, es superada por la mercantilización (...) "*los emblemas regresan como mercancías*" (Buchloh, 1982: 61).

⁷ "*Siempre que esté presente la cuestión de la utilidad, o por tanto el grado de problema o necesidad social que reclama solución proyectual*".(Fernandez,2011:258)

inter/transdisciplinar que concilia lo racional con un *pensar/actuar performático*, en donde el azar y la apropiación de lo conocido, así como la inclusión de lo diferente imprime un mayor impacto rupturista y menos condescendiente a la *tradición disciplinar arquitectónica*.

Proyecto, proceso y pensamiento serial

*Etc. Hace algún tiempo se dejó de contar, de repetir patrones, de respetar tiempos.
El ritmo es cualquier extensión temporal (no estructura). Aorden.
Es definitivamente primavera, no algo que solo se sienta en el aire.
Un ejemplo de ritmo puede ser cualquier cosa que parezca irrelevante.
John Cage, 1967*

Hablar de *pensamiento serial*, es referir a la lógica de la expansión, y tal como sostiene Boulez “la serie viene a ser una manera de pensar polivalente” (Eco, 2013). Una primera y fundamental cuestión -siguiendo al semiólogo- es la de reconocer a la *serie* como *método* pero además como *pensamiento filosófico*. Vale decir, el *pensar serial* tiene *per sé* un compromiso –que podemos convenir contradictorio- con la *disciplina de lo indeterminado*, por ende, se funda y afirma en la persistente diversidad de lo inconcluso. Así visto, *lo serial* en un sentido crítico- metodológico según define Eco, trata de “auténticas visiones del mundo” (2013:415).

Este interés por “lo expansivo”, muy propio de las experiencias de las *vanguardias artísticas* -y sucesivas *neovanguardias* que se extienden a lo largo del siglo xx-, descansa en lo *procesual*, en el ensayo y la prueba. Inclinado a avanzar por sobre los márgenes preestablecidos de la tradición; el *método serial* se hace presente en la “puesta en crisis”: ya sea en la institución (del objeto al concepto: *Duchamps*), o en el método propiamente dicho (la música clásica al silencio: *John Cage*), ya sea desde los procedimientos (de la pintura al collage, el montaje, el ensamblaje: *Picasso, Manray*) o partiendo de los modos de producción (del *tablau* al estudio, de la escultura al campo expandido: *Sol Le witt, Serra*).

En ese contexto de *praxis*, en el cual el objeto se diluye o desaparece como principio, *la teoría de la obra abierta* que defiende Eco, *no es otra cosa que* “la poética⁸ del pensamiento serial” (1992). La misma implanta sus bases, de manera autoconsciente en las vanguardias de la década del veinte que se ven revitalizadas en los sostenidos “retornos” o en su “acción diferida” (Foster, 2001) en el pasado siglo.

Ahora bien, si nos posicionamos en la práctica proyectual –ya en territorios de la arquitectura-, asistimos a las primeras incursiones de autoconciencia del *pensar serial* también en momentos de las experiencias de *vanguardias* del siglo pasado, que *se imprimen* en el auge del Movimiento Moderno. En dicho período, se conjuga el diálogo experimental del *arte y la vida* – *paradigma de Bauhaus*- y se consolida el concepto de *diseño*, que viabiliza la práctica revisionista del proyecto, dispuesta a reconocer los cánones que rigen la arquitectura desde sus orígenes *disciplinares* –el humanismo Moderno-, y protodisciplinares -la *tejné* Clásica- (Sarquis, 2003).

⁸ En su sentido genérico (del latín: *poeticus*): acción de hacer, creación.

La tratadística Vitruviana que hasta el momento se presenta como sólida e incuestionable plataforma del saber heterónimo de la arquitectura, otorga las variables de juego para su puesta en crisis, asistida por el *método serial*.

Es así que la crítica al ornamento⁹ -campo de la *venustas*- y el creciente desarrollo de la tecnologías en la construcción —el hormigón armado, el vidrio y el acero- pone en marcha -en el marco de la *firmitas*- “el menos es más” (Mies). Casi en simultáneo se da impulso a la “máquina de habitar” (Le Corbusier) que se convertirá más tarde en el retrato dominante de la centuria —horizonte de la *utilitas*—.

Ciertamente, como referimos más arriba el Movimiento Moderno despliega un fuerte carácter analítico a través del cual convergen en un punto de inflexión *pensamiento estructural* y *pensamiento serial*. Entendiendo que el primero “es análogo al pensamiento tonal clásico fundado en un universo definitivo, a través de la gravitación y la atracción; -el segundo- en cambio el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua” (Eco, 2013: 415).

Pero la realidad es que aún no asistimos a la crítica radical en el campo de la arquitectura en su sentido estricto. No hay un señalamiento *Duchampeano* (artes visuales) o un silencio a lo *Cage* (música). Aunque sí, podemos verificar con el M.M. un claro cambio paradigmático que dinamita el cauce de la tratadística Moderna, para generar emergentes que hoy definimos —corriendo el riesgo de ser reductivos- como “Miesianas” o “Corbuserianas”. Estos modos de abordaje en respuestas a las necesidades planteadas, consolidan un vuelco metodológico-critico de tipo “serial” aunque solo respecto a lo anterior: la doctrina del orden en su sentido *mimético-relativo a la venustas*-. Sin embargo, ese salto significativo en el *autoconocimiento* de la disciplina, viene seguido de una toma de distancia con el pasado, que luego es compensada con una larga meseta a partir de la cual el *proyecto* se forja bajo las esferas del universo estructural; de un renovado sentido de orden “esencial” -pureza geométrica- que desemboca en lógicas muy concentradas en el denominado “paradigma del funcionalismo”- *utilitas*-. Desde ese momento el “usuario” se afianza como el común denominador a lo largo de la centuria. Se consolida el paso del *canon*¹⁰ del *hombre Vitruviano Renacentista* a la “nueva promesa” —también canónica- del *Modulor*.

En este contexto, como describimos antes, el desarrollo de múltiples derivas en términos teóricos, metodológicos o procedimentales y la consumada revisión/repetición de lógicas proyectuales verificables a lo largo del siglo, dejan en evidencia cierta correspondencia con las *neovanguardias artísticas*. Seguramente el proyecto arquitectónico no adquiere el mismo tenor conceptual o crítico, dado el condicionante que le imprime su razón de ser “instrumental”, o bien su relación utilitaria con el mundo.

De esta manera, las lógicas y modos de producción que se ponen de manifiesto activan uno u otro campo de acción en su sentido diagonal o “trans”—arte/arquitectura - aunque con algunas

⁹ Adolf Loos (1870-1933) es pionero en la crítica al ornamento de la arquitectura. En 1910 escribe “Ornamento y delito”. Es precursor del racionalismo en la arquitectura, al que adherirán más tarde Le Corbusier (1887-1965), Mies Van Der Rohe (1886-1969) y Walter Gropius (1883-1969).

¹⁰ Normas institucionales que rigen la *teoría* y la *praxis*.

limitaciones en la última, ya que su horizonte viene siempre delimitado por la *tríada Vitruviana*.

Investigación proyectual y procedimientos alegóricos

Precisamente, la mentalidad alegórica procede a una segunda devaluación del objeto para denunciar su desvalorización mercantil, de algún modo es como si se pusiera de parte del objeto.
(Buchloh, 1982)

Entonces, convenimos en diferenciar en la *investigación proyectual*, un campo *transdisciplinar* “temerario y provocativo” como lo describe Sarquis y que según el autor correspondiente a lo “post disciplinar”, por lo que “instituye una denominación que pretende ser abarcativa incluso hacia finales del siglo xx, por la diseminación producida en el campo disciplinar, hacia muchas maneras de practicar la disciplina que trascienda la solidez unitaria existente” (2003:55).

Entendemos en este ámbito de discusión, que el proceso proyectual experimental adquiere lógicas y procedimientos que se asientan del *método serial* con el objeto de divisar caminos alternativos a la corriente utilitarista dominante o, para acercarse al conocimiento propio de lo inútil — especificidad del campo artístico—.

Aquí aparecen dos herramientas claves en la construcción del proyecto como instrumento de investigación. Nos referimos a las *lógicas y los procedimientos*.

Cuando hablamos de *lógica -de proyecto-*, tomamos la definición de Fernández como punto de partida, quien precisa las lógicas *no* como “una conformación estricta de una enunciación de razonamientos y demostraciones-ya que sabemos que el proyecto como dispositivo es bastante irracional y ultrasubjetivo” sino “modalidades de enunciación sesgadas por alguna desviación, interés retórico, comunicacional o parafraseando la patología, afasias discursivas, limitaciones entre el quiere decir y lo dicho” (2013: 16). De allí que “lógica”, a nuestro entender remite a cierta estructura en los modos de pensamiento a partir de los cuales se pone en funcionamiento los procesos que “conducen” o “delimitan” el *recorrido proyectual*. Dicho esto, podemos sostener que hablar de *lógicas* tiene que ver con el reconocimiento de presupuestos, o bien con el posicionamiento del plano argumental e ideológico que da cuerpo al constructo teórico del que se parte y que por ende, condiciona los procedimientos del proyecto.

Por otro lado, referir a los *procedimientos* es apuntar a la *faz operativa destinada a la resolución del proyecto*. Operaciones que aluden a un método de ejecución. Según afirma Sarquis hablar de procedimientos *demanda* “comprender su desarrollo actual para contextualizarlo y luego históricamente indagar sobre su genealogía”. Es así que siguiendo al autor, podemos diferenciar los procedimientos:

i.) en su etapa protodisciplinar (que se gestan en el arte del saber hacer -*teje*¹¹-, muy concentrados en la construcción de edificios); ii) propios de la etapa disciplinar, con procedimientos en los que la composición es fundante del proyecto (apoyados en la *medida* y la *razón* -Renacentista-); iii) aquellos que se incorporan al dispositivo instrumental (propio de los requerimientos funcionalistas del M.M. y postrimerías) (2003:49).

Ahora bien, reconociendo las limitaciones de aquel proyecto que responde a lógicas sustentadas en un aparato argumental de índole *solucionalista* (*característico de la Modernidad*) retomamos el proyecto experimental.

Apuntamos más arriba que este último se fundamentan en *lógicas trasdisciplinarias*, que asumen como propio el camino del *pensamiento serial* para lograr la apertura hacia *lo inútil*. De allí que *lógicas* y *procedimientos* conforman el aparato que contribuye a problematizar el proyecto como constructo teórico-crítico.

Ya avanzando sobre la operatividad en la práctica proyectual - de innovación y de periferia -, nos interesa profundizar en la inclusión de aquellos procedimientos *propios de la vanguardia* y cuya condición *alegórica*¹², generaron provocación y revuelta en el arte a lo largo del siglo xx. Buchloh se detiene en el desarrollo del carácter alegórico de los procedimientos de vanguardia y observa que “la mentalidad alegórica procede a una segunda devaluación del objeto para denunciar su devaluación mercantil, de algún modo es como si se pusiera de parte del objeto.” (2004: 61).

Es así que los *procedimientos alegóricos* se presentan como herramientas de operatividad del *universo de significados* en la producción artística de los movimientos de ruptura. Estos, en los últimas décadas, se ven incluidos en la faz analítica de la investigación proyectual, como posibilitantes de *transformaciones*, que se asisten de “la repetición del acto original de vaciado y la nueva atribución del sentido —que- redimen al objeto” (Buchloh, 2004.). Por consiguiente el *proceso proyectual* ensayístico busca perder su condición de efectividad funcional o de producto de consumo, para arribar al momento de producción “inútil” y en todo caso a derivas comprometidas con el conocimiento —disciplinar—.

Proyecto y Collage

El alegorista descubre que sus procedimientos pertenecen a la dimensión escritural en la que el lenguaje adquiere una configuración espacial: el poeta dadaísta vacía las palabras, las sílabas y los sonidos de toda referencia y de toda función semántica tradicional hasta que se vuelven visuales y concretas.
(Buchloh, 2004:91).

El *collage* en el arte involucra reunir elementos de *universos simbólicos* diferentes. Implica la puesta en presencia de elementos de diferentes realidades, en convivencia. Esto es, resolver el objeto artístico sometiéndolo a la condición de dialéctica de ser *unidad* y *fragmento* a la vez. Partimos de la *lingüística estructural*, para reconocer el problema semántico desde la ecuación paradigmática Saussuriana¹³, en la cual el signo se compone de s/S. El *significante* es el la

¹¹El *arte* como conocimiento o saber.

¹² f. *Ret.* Relativo a la alegoría, en este caso en su sentido moderno (Benjamín).

imagen material o fonética y el *Significado* es el concepto o imagen mental. Vale la precisión para recordar el juego de ruptura de la norma propuesto por *Picasso* en sus pastiches. Como expresa Krauss refiriéndose a la obra “el Violín” (1912): “La circulación del signo es una regla de la relatividad y Picasso aquí como en otras obras se atiene a esta regla” (1999: 37).

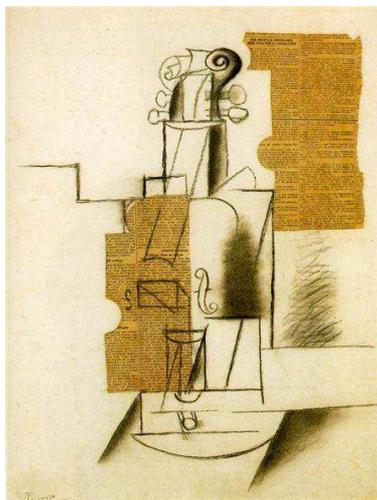


Figura 1. Pablo Picasso. Violín, 1912
Public domain US

Las operaciones de fragmentación y superposición dan cuerpo al *collage*. Los primeros *pastiches* introducen variadas dimensiones en la pintura, la expanden, la hacen proliferar; principio que –como vimos– corresponde al *pensamiento serial*.

El recorte de la palabra, o la palabra fragmentada es fondo monocromo de la obra que no deja de ser parte del papel del diario de noticias (que no cesa de yuxtaponer realidades).

Por otro lado aparecen los trozos de elementos u objetos en la coladura. Lentamente en trabajos posteriores, se pone en juego la tridimensión del objeto como *artificio*.

El *collage* “mina” la pintura, ésta es *ensamble*, es *pastiche*, pero principalmente es discurso crítico de la *organicidad*¹⁴ de la obra.

Entonces, volvemos al proyecto, para observar que en la investigación sobre el proyecto, se vuelven fundamentales los *procedimientos alegóricos* que derivan en la provocación. El *extrañamiento*¹⁵ es un camino posible.

¹³ Ferdinand Sausurre (1857-1913), escribe el Curso de *Lingüística General* en la cual sostiene la arbitrariedad y biunivocidad de los signos a partir de la ecuación s/S.

¹⁴ Afirma Bürger “en las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas) por el contrario entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación” (1974, 112).

El *collage* otorga a la arquitectura la posibilidad de impulsar el compromiso con la *imagen*. En acuerdo con Maderuelo, observamos que mientras en la *pintura tradicional* se deja de lado la *representación de elementos* a fin de promover una *auténtica* presentación de fragmentos de la realidad; en la arquitectura – según sostiene el autor-, “el fenómeno se invierte (...) se describe entonces la inusitada capacidad que posee la arquitectura para comportarse como imagen. Surge así una arquitectura para ser contemplada con la vista y no para ser habitada con el cuerpo” (de Molina, 2014).

El trabajo de Rafael Iglesia (1952-2015), es fuente inagotable de la incorporación de *principios alegóricos* en la práctica proyectual arquitectónica. El arquitecto apela a la apropiación y puesta en tensión de materiales u objetos, tal y como se nos presentan en la realidad. Apuesta al juego y al desenfado.



Figura 2. Parque Independencia (2003), Rosario, Prov. de Santa Fe, Argentina.

Fotografía analógica, película color 6 x 9 cm.

© Gustavo Frittegotto

Los troncos han sido cortados en tres lonjas para favorecer su manipulación y con el fin de interrumpir el efecto mimético y mostrar en ellos la huella de la mano humana, porque lo que se pretende no es imitar a la naturaleza (o forzar a la naturaleza que imite a la arquitectura). Rafael Iglesia, 2015

En el caso de la intervención del *Parque de la Independencia* en Rosario (2003), el proyectista se propone cuestionar la obra como mero producto de consumo para, según sostiene Maderuelo, adherir al objeto de contemplación.

¹⁵ Nos referimos al concepto en términos de la crítica de Marx. “(...) el individuo experimenta como ajenos a él, los objetos de su propia labor y todo el mundo objetivo” De Dicc. De teoría crítica y Estudios Culturales. Bs. As. Ed. Paidós, 2006.

El *collage* es el procedimiento dominante en el proyecto. El autor experimenta con la *puesta en suspenso* y convivencia de elementos de universos diferentes. Plantea una *relación dialéctica* entre el material y el objeto. La *imagen* condiciona la obra, como la obra -en tanto arquitectura-y en contradicción a sus principios, condiciona a la imagen.

Iglesia desafía en su proyecto a la relatividad del signo y su expansión.

Aquí el signo es vulnerable, es discontinuo. La percepción de los troncos de los arboles con su corteza natural, es tan fiel a su origen, que hace imposible reconocerlos como mero material de construcción (madera).

La imagen -fragmentaria- del artefacto y el contexto entran en crisis. Cabe la pregunta que deja expresa el autor en el proyecto *¿Cuál es la obra?* o bien, el interrogante tiene que ver con la imposibilidad de reconocer los límites de la arquitectura. Figura y fondo se funden en la *imagen*. El artefacto se vuelve paisaje. El paisaje es fragmento, coladura de troncos, árboles y hormigón; tal como en los *pastiches* de Picasso de los años veinte.

En este "cuadro", el *usuario es puesto en suspenso*. El cuerpo entero del "habitante", queda sumergido en el efecto del *extrañamiento*.

La arquitectura supera el estatus de habitáculo; es en algún punto *campo expandido*¹⁶.

Comentarios de cierre

Concluimos que investigar *sobre el proyecto y con el proyecto*, no implica ostentar respuestas acertadas o convenientes. Sino por el contrario, se funda en la posibilidad de plantear interrogantes legítimos -propios del campo-, justificando nodos de apertura y apelando a los mismos elementos del proyecto.

Investigar *sobre el proyecto y con el proyecto*, es tomar distancia de la pretendida dirección única del recorrido, para argumentar desde el *pensar serial*, lo cual hace posible adherir al desafío de poner en crisis el *modelo de proyecto*, y en el mismo hecho *el proyecto modelo*. Desde estas lógicas, el *principio collage*, introduce la duda. Inyecta en el proceso proyectual la capacidad de cuestionar la arquitectura como *artefacto*.

Así cuando el proyecto es *pastiche*, la arquitectura es *imagen* "abierta".

Bibliografía

BUCHLOH, Benjamin (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal Traducción Carolina del Olmo y Cesar Rendueles.

¹⁶ Krauss refiere *al campo expandido* como la condición de la lógica inversa de la *escultura*. En el diagrama que presenta la crítica, el estadio del *campo expandido* se describe como "una combinación de exclusiones" allí da cuenta del no paisaje la -no arquitectura (1999).

BÜRGER, Peter (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península. Traducción de J. García. Original *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt (1974).

DE MOLINA, Santiago (2014) *Collage y Arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Ed. Recolectores Urbanos.

ECO, Umberto (2013) *La Estructura Ausente*. Bs As: De bolsillo. Traducción Francisco Serra Cantarel. Original: *La struttura assente* (1968).

----- (1992). *Obra Abierta* Trad. R. Berdague. Barcelona, Ed. Ariel. Original: *Opera Aperta*, (1962).

FERNANDEZ, Roberto (2003) *Lógicas de proyecto*. Facultad de arquitectura, diseño y Urbanismo Bs As: Universidad Nacional de Buenos Aires.

----- (2011-a) *Mundo diseñado Para una teoría de un proyecto total*. Santa Fe: Universidad del Litoral.

FOSTER, Hall (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ed. Akal. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Original: *The Returns of the Real. the Avant-Garde at the End of the Century* (1996).

IGLESIA, Rafael (2015) Rafael iglesia. Obras y textos. Coleccion ARQ.. Clarín. Caba. Ed. Clarín

KRAUSS, R. (2009). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma. Traducción Adolfo Gómez Cedillo. Original: *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (1989).

----- (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa. Traducción Mirella Reilly de Fayard. Original: *The Picasso Papers* (1985)

SARQUIS, Jorge (2003) *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Bs. As.: Nobuko.

ISBN 978-987-4415-32-5

