

La arquitectura como práctica cultural, el proyecto como instrumento de crítica



Soledad Guerra

El proyecto y la cultura, la cultura del proyecto

Lo primero que nos surge es acordar qué entendemos por cultura, –afirmación que asumimos ideológica-, para de allí verificar cómo en el entramado cultural reconocemos el surgimiento de un vasto campo del proyecto arquitectónico.

Profundizar en la genealogía de término cultura, no acerca a un par dialéctico: el “estar” (habitar) y la “acción” (cultivar). Williams (1976,1981), Heidegger (1951) y Kusch (1978), nos invitan a interpelar en la complejidad del concepto desde distintas perspectivas, discurrendo entre las raíces etimológicas, y el profuso desplazamiento de sentidos que dispara. Esa posibilidad de sumergirnos en un lenguaje que aglutina prácticas, que además sitúa esas prácticas, es desarrollada finamente por Heidegger en su ensayo Construir, habitar, pensar. Un texto que descubre y hace de la lengua un terreno resbaladizo en el que las posibilidades que vinculan términos y sentidos no se acaban.

“ el constuir es aquí a diferencia del cultivar , un erigir. “Ambos modos del “Bauen”- bauen como atender, latin colere, cultura, y el bauen como el erigir edificios, aedificare- están contenidos en el construir propiamente dicho, el habitar. El construir como habitar es decir, el estar en la tierra es, pues, para la experiencia cotidiana del hombre lo de antemano “habitual” como expresa tan bellamente el lenguaje.”(Heidegger, 1951)

Aparece aquí la cultura en relación a la habitabilidad y al hábito, también al cultivo como modo de construir un lugar en el mundo, de un erigir. El construir se desprende y a la vez se incluye en la cultura. La cultura vista como una manera de estar y compartir con otros, de cultivar saberes. Surge desde de raíz: “el estar en la tierra es(...) lo de antemano habitual”(op.cit.)” o parafraseando a Kusch “el estar ahí”, el reconocimiento de un lugar del que se participa, se construye, se experimenta. Así vista, la cultura nos aproxima al acto de cultivar, de proteger, nos acerca a la atención en el sentido de velar por las cosechas de granos o la cría de animales, como aquella del honrar. “este término empieza por designar un proceso” afirma Williams (1981) señalando una necesaria condición relacional, que más tarde dará cuenta de “un modo de vida”, de una comunidad o de grupos.

En este marco, la arquitectura como emergente, nos proporciona un milenario campo de enunciaciones discursivas, que surge allá por la Grecia Clásica y se sostiene en un complejo entramado cultural. Un entramado geo-situado, que aglutina prácticas y territorio, que se expande, se desplaza y adquiere en el presente la dinámica del mundo global¹. Tal proceso es definido por Sarquis como “un saber constituido históricamente, con fines y lógicas que lo regulan, tanto interno como externo y campos ya estabilizados de formación y profesión y en las últimas décadas, un campo de investigación” (2003: 20).

Avanzando sobre el proyecto, nos interesa acotar algunas afirmaciones en relación al trabajo que nos proponemos; y tiene que ver con reconocer en él, un constructo cultural, que surge en el interior de la arquitectura². El fin, proporcionar un método a la tarea de construir, cercana al oficio e impregnada de contenido social. En sus bases- en la antigüedad clásica- se ven implícitas lógicas y procedimientos que privilegian los principios constructivos en torno a las hoy discutidas nociones de: orden clásico, mimesis, geometrías euclidianas o composición orgánica y atendiendo a la tríada Vitruviana (*utilitas, firmitas, venustas*). De esa manera, se afianza progresivamente el *pensum* disciplinar, o bien la esfera de conocimiento y praxis vinculado a la resolución del problema de la vivienda y el habitar, cuyos cánones estéticos distan de aquellos que rigen en la actualidad³. Un campo que explora por varios siglos el universo discursivo de Occidente, sin salirse de sus márgenes institucionales, –salvo rarísimas ocasiones – y alimentando un circuito de “creyentes”.⁴

Ya a principios del siglo XX, en el contexto del tardo capitalismo, el dispositivo proyecto adquiere un carácter instrumental, alimentado por la estandarización comprometida con el paradigma racionalista y con la mirada puesta en determinados sistemas constructivos (acero, hormigón, vidrio). Es así que se impulsa desde el seno del Movimiento Moderno; como precisa Sarquis “un sistema de prefiguración o anticipación de la forma totalmente instrumental a estos fines y soportado por una razón que no se interroga por los fines y está atenta solo a los medios más eficaces y racionales para maximizar ganancias y reducir pérdidas” (Op. cit).

¹ Lo que implica una doble condición de inclusión y exclusión en el mismo momento.

² Recién en el Renacimiento se consolida la disciplina, cabe recordar que con la llegada de los españoles a América se produce una re-estructuración geopolítica que determinan también cambios en los paradigmas epistemológicos.

³ La belleza valorada en un contexto de mimesis, el artista” no crea ni tiene pretensiones de originalidad sino busca imitar la naturaleza: la perfección se halla en las proporciones.

⁴ Nos referimos al creyente como aquel que no logra salirse de la institución para reconocer la crítica. Lo que Bürger denomina critica inmanente al sistema (1974).

De esta manera el dispositivo proyecto alcanza a instancias del M:M. su mayor vigencia y ductilidad. Paradójicamente en el mismo momento, da lugar a la propia clausura; desestima en primera instancia las problemáticas sociales, orientándose a privilegiar las reglas cada vez más deterministas y modélicas que se conciben en la propia disciplina y ligadas a las reglas del mercado. El proyecto así entendido —encausado en un sistema de consumo global—, alimenta un modo de entender “universal”, que poco dice de las prácticas identitarias y regionales capaces de reconocer en la arquitectura su carácter cultural y heterónimo.

El momento de la *tejnè* y el germen de la crítica

“La crítica se vuelve ideológica no solo cuando asume la posición el consumidor sino cuando la enmascara mediante una sucesión de abstracciones de sus términos reales de respuesta” (Williams, 1976).

Cabe aquí hacer un paréntesis, para señalar que en el período de la *tejnè*, -comprendido entre la Antigüedad Clásica hasta el inicio de la Modernidad- la práctica de la construcción se desarrolla a instancias de un sutil desplazamiento que la mantiene vinculada a otras esferas- hoy campos bien diferenciados-, como la retórica (el arte⁵ de la persuasión) o el arte (habilidad y conocimiento productivo). En ésta etapa, - de protoarquitectura como refiere Sarquis - dicha práctica se ejecuta en un plano de destrezas, que acompañada a la función del “erigir edificios” y posibilita incursionar en los saberes de lo inútil, —vale decir-en aquello no instrumental—.

Esta condición de *tejnè*, que podemos sostener inherente hoy a la arquitectura, es fundamental a la hora de reconocer su versatilidad y su carácter transdisciplinario en la búsqueda de posibilitar la ejecución de edificios. La misma promueve -desde el fondo de la disciplina- tanto instrumentos, como métodos y procedimientos, necesarios para la resolución del “asentamiento y el habitar”, que a la vez contribuyen a un saber permeable y heterónimo.

Allí mismo, sostenemos, es posible ubicar el germen de la crítica⁶. Hablar de crítica seguramente merece un capítulo aparte, sin embargo a los fines del presente trabajo, nos interesa dejar en claro su carácter “liberador” y “desenmascarante”. Nos referimos específicamente a la crítica superadora de la “mera defensa de creencias”, aquella que reivindica el interrogante hacia la propia institución, “la autocrítica”, precisada por Bürger, quien afirma que “la importancia de la metodología de la categoría autocrítica consiste en que presenta también la posibilidad de “comprensiones objetivas” de estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales” (1976).

Pues bien, así como Sarquis conjetura que el dominio de la composición, entre los siglos XV y XX posibilita la progresiva asistencia a la noción de proyecto, “en tanto procedimientos para arribar a la materialidad arquitectónica” (op.cit.). Siguiendo esa misma lógica hipotetizamos que en el momento de la *tejnè*, se hallaría el origen de un “pensar objetivo”, y

⁵ Nos referimos al arte como “saber”, según como lo entendía Aristóteles (Tatarkiewicz, 1974).

la posibilidad implícita de dejar “en suspenso” el problema del construir, o sea erigir edificios —a secas—, para incorporar a través del método y en un mismo momento el saber de “lo inútil”. Entendiendo lo inútil, como aquello que se aleja de lo propiamente instrumental/técnico de la arquitectura, para reinstalarse cercano a su génesis cultural. Por ende, habilita modos de repensar el artificio, -incluso haciéndolo permeable a gestar la propia crisis-, y posibilitando el conocimiento desde y hacia otras perspectivas del asunto.

El proyecto como instrumento de crítica

“La superación de las características instrumentales del proyecto se constituye alrededor de la investigación proyectual, ya que permite articular de nuevo la teoría del proyecto, la teoría de arquitectura y la práctica proyectual, además de permitir de nuevo y con más intensidad, las reflexiones en torno a lo apenas mencionado.” (Correal, 2007).

Si hacemos referencia a la práctica analítica⁶ del proyecto de la segunda mitad del siglo XX, ésta apuesta a poner en discusión aquella producción modélica vigente sostenida por Movimiento Moderno (de una relación utilitaria con el mundo). En éste sentido se orientan algunos arquitectos de las últimas décadas, quienes se alejan de la experiencia del proyecto como modelo apriorístico, para ponerlo en crisis e incursionar en el proyecto como investigación.

Aparece entonces -en el interior del proyecto- un innovador instrumento de crítica al que recurren arquitectos como Eisenman, Koolhaas, Herzog y de Meuron o Aravena (entre otros). Esta condición de experimentalidad fecunda la génesis de múltiples alternativas acuñadas en la técnica, en lo transdisciplinar, lo procesual, incluso lo azaroso. A la vez que le imprime una insistente indeterminación al acto de proyectar y a su posible materialización arquitectónica. En el mismo sentido y ya profundizando en la cuestión que nos atañe, nos interesa reconocer otros frentes, respecto de la producción proyectual que se concentran en las problemáticas de la región. Esto tiene que ver con la posibilidad emergente de poner “en acción”⁷ el proyecto haciéndolo producir interrogantes y por otro lado buscando sus respuestas posibles.

A estas alturas, es pertinente la noción que promueve Fernández: “proyecto fundante es aquel que en su concepción y proposición contiene un elemento de innovación, una propuesta contributiva a la transformación del problema o necesidad que origina su razón de ser” (Fernandez, 2011). Entonces, profundizar en el estudio de los procesos proyectuales llevados a cabo por los arquitectos arriba mencionados —de carácter experimental—, nos permite advertir cómo éstos recurren a mecanismos procedimentales y heurísticos a fin de desactivar linealidad posible y con ella la lógica del a priori dominante. Desde ésta mirada, surgen respuestas que desarrollan en el seno del proceso proyectual etapas de arbitrio que pesan sobre otras de racionalidad, dando cuenta en el mismo momento del claro objetivo de quebrar con la ortodoxia de la academia deconstruyendo los principios canónicos de la disciplina: *utilitas, venustas, firmitas*.

⁶ La posibilidad de poner “bajo sospecha”, el propio juicio.

⁷ Nos referimos a asumir un pensar objetivo de la cuestión, posicionando el proyecto como instrumental teórico-operativo y que posibilita la crítica.

Aquí nos acercamos a reconocer en algunos casos cómo el proyecto mismo adquiere ese carácter analítico- crítico, y diríamos “revelador” —aunque sea de manera sutil— de algunos interrogantes posibles hacia el interior de la institución arquitectónica, al mismo tiempo que genera ciertos cuestionamientos hacia la propia cultura.

Proyecto y crítica. La arquitectura “en suspenso”: Rafael Iglesia⁸

Recorrer la obra de Iglesia, nos pone en presencia del proyecto y su carácter procesual, en el mismo momento que deja en suspenso⁹ la arquitectura. Vista así, la propuesta del arquitecto, “llana”, sin rebusques estilísticos, no tiene pretensiones de arquitectura —de consumo¹⁰—. Mira hacia atrás asumiendo la historia, sin intenciones de repetirla, ni de citarla, por el contrario busca hacerla propia con una actitud reflexiva y -como él mismo la describe- “bárbara”¹¹. Su compromiso con una práctica cercana a lo primitivo, le permite despojarse de los saberes “dados” de la “cultura arquitectónica”¹² -la academia-, para acercarse al fondo barroso¹³ y desprejuiciado de aquellos momentos de la *tejné*.

Su propuesta teórica se funda en la duda, en el interrogante. Sus “invenciones” forman parte fundamental de su discurso, digno de frecuentar y redescubrir. En ellas se deja seducir con lo originario y las posibilidades del material, dando lugar a los prolíficos artefactos que Liernur define como “máquinas arcaicas”: “las máquinas de Rafael Iglesia son antiguas porque funcionan como medios que le permiten volver a formularse desde el principio las mismas preguntas simples que nos hemos hecho y respondido hace centenares o miles de años, para intentar nuevas soluciones basadas en inexplorados resquicios lógicos, y demostrarnos así, con sus astucias oblicuas, que las barras del vallado nos encerraban solamente en nuestra imaginación” (Liernur, 2006:6).

Entonces, para el arquitecto simples conceptos o pequeños problemas que se autoimpone, le dirigen la travesía del proyecto. Concibe el diseño cercano al juego, cuyo recorrido heurístico tiene un final indeterminado. Su interés por lo mínimo (de cierta economía en el producto como respuesta) y en el detalle lo lleva a no conformarse solo con los saberes propios de la arquitectura, sino que la excede, la “merodea”, recurriendo a exploraciones fronterizas próximas al campo del diseño industrial o del arte, las que forman parte de la producción cotidiana que realiza con su equipo de trabajo.

“Yo trabajo con el concepto, no con la forma, hay que experimentar el conflicto” R. Iglesia

⁸ Rafael iglesias (1952-2015) arquitecto. Sus producciones han sido publicadas en las principales revistas del mundo. Ganó numerosos premios y distinciones internacionales por proyectos y obras construidas. El edificio Altamira fue seleccionado entre los siete finalistas al premio mejor proyecto de América.

⁹ Como ya mencionamos, nos referimos a poner en valor aquello no instrumental, “lo inútil” en el proceso proyectual.

¹⁰ En el sentido de que su valor de cambio solo esté concentrado en la optimización de lo funcional y la economía del material; o privilegiando los requerimientos de la oferta y la demanda en el mercado inmobiliario.

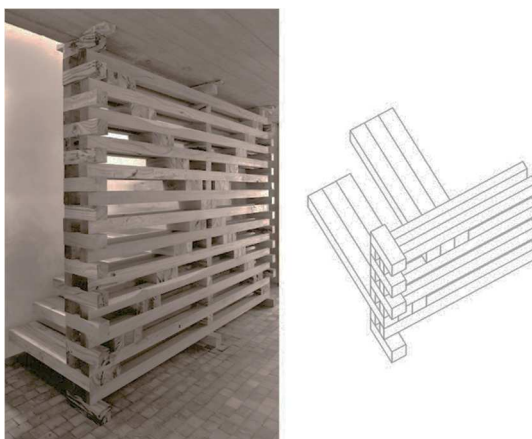
¹¹ Término al que recurre, para definir una búsqueda que lejos de ser ingenua escava en la raíz del problema a trabajar en el proyecto desde otras perspectivas.

¹² Una manera de acceder a una búsqueda —si se quiere— “emancipatoria”.

¹³ Denominamos fondo barroso a ese sustrato en donde se articulan arquitectura, técnica y cultura.

Para Iglesia, producir arquitectura mediante el ensayo, es antes que nada, cuestionarla, despojarla de todo “prejuicio” incluso al punto de ejecutar el proyecto in situ. “Un proyecto sin proyecto” que implanta su origen en la apropiación del espacio mediado por el material. Ejemplo paradigmático de esta experiencia es la escalera de la Casa del Grande¹⁴.

Situada en esa producción proyectual, analítica, deconstructiva, procesual, que se vale de priorizar algunos aspectos del método y de la técnica sobre otros; emerge la crítica a la cultura arquitectónica. El desparpajo de Rafael nos recuerda a algunos planteamientos del autor de “Especies de espacios” quien se pregunta por la relación espacio- función en la arquitectura y el rol del arquitecto¹⁵.



Escalera de la Casa del Grande.
© Gustavo Frittegotto (2012)

Investigar a través del proyecto, abordando la práctica desde un método *a posteriori*, aproxima a Rafael a la exploración de la materialidad, a inquirir en sus modos constructivos en donde la forma y el espacio emergen como resultado de una práctica discursiva, conceptual y operativa, originada en la pregunta y el conflicto. Esto mismo le permite despojarse de la homogeneización del discurso dominante, con el fin de abordar otro modo de proceder, abierto, transdisciplinar, dialógico, originario de un contexto cultural y admitiendo el fuerte condicionante geográfico.

“Cuando no tenemos alguna cosa urgente que hacer — cuenta Rafael— nos ponemos a experimentar soluciones novedosas. Días atrás estuvimos diseñando una escalera en la que el escalón actúa por tracción(...) Además tenemos una pava en escala 1 a 1 sin asa, con un sistema

¹⁴ La escalera surge como requerimiento de un comitente, en la casa del Grande, se proyecta directamente con el material, en 1 en 1. Hoy desarmada y su material acopiado en el estudio de su socio Gustavo Farías.

¹⁵ “*Los apartamentos están contruidos por arquitectos que tienen una ideas muy precisas sobre que debe ser una entrada, una sala de estar (living room) una habitación de los papas, una habitación del niño, una habitación de la criada, una pasillo un cuarto de baño. Sin embargo, todas la piezas se parecen mucho o poco, no vale la pena tratar de impresionarnos con historias de módulos y otras pamplinas, solo son una especies de cubos, digamos paralelepípedos rectangulares; y por lo menos siempre hay una puerta y todavía a menudo, una ventana (...)* Lo que me parece en todo caso es que en la división modelo de los apartamentos de hoy lo funcional funciona bajo un procedimiento unívoco secuencial y nictemeral...” (Perec, 1974:54).

—en fase de prueba- para que entre agua por el pico, no se derrame y quede estable.”. (Toledo, 2003)

Otra obra que da cuenta de un proyecto “en acto”¹⁶, queda manifiesta en el edificio Altamira. El arquitecto juega el juego de la gravedad y a través de ella se introduce en el problema de la manipulación de la técnica. Tal concepto le permite explorar desde el origen mismo del proyecto esbozando posibilidades en la estructura, incluso aquellas que la pongan en “jaque”.

La dificultad de reconocer el orden “clásico” en el edificio a primera vista; la imagen vacilante semejante a un “castillo de naipes”, provoca el efecto de shock propio de las vanguardias, por ende, problematiza la lectura académica de rigor sobre la *firmitas*. Es así que por medio de un proyecto innovador, el arquitecto se propone movilizar a un receptor “domesticado” para generarle, mediante el juego de lo inestable, la necesidad de construir respuestas lógicas a lo que parece desafiar la gravedad.



© Gustavo Frittegotto (2012)

En el Altamira se propone un entramado paradójico en el que la estructura es envolvente y la envolvente es estructura. La abertura estándar no tiene cabida. Las acciones no aparecen constreñidas a los usuales arquetipos vinculantes como las puertas o las ventanas. Tampoco es posible reconocer en sus interiores la sucesión de “especies de cubos,(...) -o-paralelepípedos rectangulares”, volviendo a Peric (op.cit.).

En definitiva, los espacios de Iglesia, requieren un habitante empírico, que se “haga cargo” del proyecto, que lo “co-proyecte”, ya que en definitiva aún tras la habilitación de la obra, el proyecto sigue “en proceso”.

¹⁶ Un proyecto que no culmina con la finalización de la obra, el habitante prosigue el diálogo “activo”. Nos referimos a la pragmática del proyecto.

El fenómeno “cholets”: Freddy Mamani Silvestre¹⁷

“Yo soy una mujer aymara orgullosa de mi cultura, alegre y llena de colores. Entonces, ¿Por qué mi casa no puede mostrar lo que yo soy?”

No es poco lo que se puede decir del trabajo de Freddy Mamani, y aunque muchos reconocen su producción como “neo-aymara”, creemos que esta definición supone subestimar al obra. Según entendemos, su objetivo dista de una banal propuesta que culmine en la ostentación de grandes superficies construidas. Como tampoco tiene que ver con un producto (arquitectónico) que se acaba en el estilo. Así vista, la propuesta, supone el funcionamiento del dispositivo proyectual para la construcción de artefactos que se ocupan en visibilizar determinados grupos hasta ahora silenciados¹⁸, y acostumbrados a aceptar la “implantación” de una arquitectura hegemónica que como refieren no “los representa”.

Mamani no vacila en ensayar una arquitectura que, poco diga de la “Arquitectura”; por el contrario, sostiene que el “incomodar” a algunos es síntoma de que su recepción “moviliza”¹⁹. “Quisiera que la sociedad valore lo que estamos haciendo”, señala, mostrando la disponibilidad de recursos que implica “erigir” los grandes salones decorados con enormes cornisas, volutas, espejos y colores brillantes.



Vista del Alto y obra de Mamani
© Alfredo Zeballos (2014)

¹⁷ Albañil, constructor, arquitecto oriundo de La Paz, Bolivia. En los últimos años la proliferación de su arquitectura “chola”, en el pueblo del Alto, ha disparado inquietudes en sus habitantes y también el debate en el contexto de la disciplina.

¹⁸ El cambio de paradigma instrumentado por el presidente Evo Morales en Bolivia (desde el 2006), al poner la mirada en los pueblos originarios, ha revolucionado la región. Hoy muchos “cholos”, del pueblo del Alto, se muestran a través de las grandes construcciones que financian. En el mismo momento ensayan soluciones a las necesidades socioculturales relacionadas con el culto o las fiestas.

¹⁹ “Hicimos una charla en una universidad. Hubo profesores que ni siquiera nos escucharon”, confiesa Andreoli, estudiosa de la obra de Mamani (Valencia, 2014).

La sobrecarga estilizada, es a la vez gesto —a su entender— de lo genuino de su cultura. Sin embargo, más allá de realizar aquí una defensa obsecuente de los “cholets”²⁰ alteños, nos proponemos rescatar la actitud osada del arquitecto paceño, quien se propone superar un modo de construir ceñido a la “tradición académica” para introducirse en lo que podemos denominar, usando conceptos de F. Diez, arquitectura de proposición²¹, y cuya impronta radica en “lo extraordinario”.

“Hay que salir de las bibliotecas”-sostiene- objetivo que le permite jugar con los aguayos, variados colores (el pampa su favorito) que caracterizan la región o los elementos geométricos de “Tiahuanaco”.



Cholets

Departamentos

Local de baile

Locales comerciales

© Alfredo Zeballos, (2014)

Con más o menos diferencias, el arquitecto se encarga de integrar (siguiendo los requerimientos del comitente, pero además por propia convicción) plantas superpuestas, comprometidas cada una a un uso diferente, que dan cuenta de las necesidades de sus patrocinadores y que permiten el ejercicio de sus actividades en el marco de una ciudad en crecimiento (la mayoría comerciantes). Por último, los llamados cholets, intentan responder a las exigencias de una sociedad, cuyas fiestas patronales o rituales los ocupa en demasía (salones de fiestas con grandes ventanales al espacio público), cuestión que incide notablemente en su valor simbólico y estético.

²⁰ Mezcla del término “chalets” y el “cholo” de la región, noción que para muchos goza de un sentido peyorativo.

²¹ Fernando Diez, diferencia “la arquitectura de producción, (...) la que constituye la masa edificada que da forma a las ciudades”, de aquella que superadora de tales fines: “la misión que la arquitectura de proposición se plantea a sí misma, es sacudir el estado de cosas, promover nuevos desafíos, investigar nuevos materiales o soluciones, renovar las formas.”.(2008:13)

Comentarios últimos

Podemos concluir, que en los últimos años, en nuestra región la investigación proyectual cuenta con una profunda adhesión y vigencia en el ejercicio de la profesión, -aunque solo se visibilice una comunidad acotada de arquitectos-. En esta dirección, se consolida como alternativa, y ligada a ese fondo barroso de la disciplina, una potente resistencia que la activa desde el seno mismo de la sociedad como campo de autocrítica y reflexión. Entendemos que dicha situación reposiciona a la arquitectura en las esferas de la experiencia cultural y en un marco de compromiso que da lugar a propuestas innovativas.

Ante este escenario, es preciso que en ámbitos académicos, -especialmente los de formación- los arquitectos se desplacen de la posición de "consumidores" de la práctica, y asuman la responsabilidad de promover y afianzar los tan necesarios espacios para la crítica.

Bibliografía

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

CORREAL P., Germán Darío (2007) El proyecto de arquitectura como forma de producción de conocimiento: hacia la investigación proyectual. R.de Arquitectura, vol. 9, pp. 48-58. U.C. de Colombia, Bogotá. SSN (Versión impresa): 1657-0308. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112650010>

HEIDEGGER, Martin (1951) Construir Habitar Pensar. Título original: Bauen Wohnen Denken. Traducción de Javier Zugarrondo. Alción Editora, Córdoba, Arg. 1985.

IGLESIA, Rafael (2012) Edificio Altamira / Rafael Iglesia 14 may 2012. Plataforma Arquitectura. Accedido el 15 Abr 2016.

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-157566/edificio-altamira-rafael-iglesia> (2002) "Escalera casa del Grande" Rosario, 2002 <http://www.tectonicablog.com/docs/Escalera.pdf>

KUSCH, Rodolfo (1978) Esbozo de una antropología filosófica americana. Rosario, F.Ross, 2012.

DIEZ, Fernando (2008) Crisis de autenticidad. Cambio en los modos de producción de la arquitectura Argentina. Editorial Donn, Bs As.

FERNANDEZ, Roberto (1998) Laboratorio Americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo. Biblioteca Nueva, Madrid.

Mundo diseñado. Para una teoría de un proyecto total. Universidad del litoral. (2011) Modos de proyecto. Editorial Nobuko, Bs As.

LIERNUR, Jorge. F (2006) "Arquitecturas de Autor T6" ediciones. España, 2006
<http://www.unav.edu/documents/29070/371903/aa38.pdf>

PEREC, Georges (1974) *Especies de espacios*. Original: *Espèces d'espaces*. Traducción de Jesús Camarero. Editorial Novagrafik, Barcelona, España, 2001.

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

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976), *Historias de seis ideas*. Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética. Original Ed. Tecnos 1987.

TOLEDO, Julio (2003) "Conversaciones con Iglesia: Habilidades innatas, dificultades adquiridas". Entrevista, Rosario, Septiembre/Octubre 2003 Versión electrónica consultada febrero 2016
http://www.grupoarquitectura.com.ar/X%20opinion/opinion_002.htm

WILLIAMS, Raymond (1981) *Sociología de la cultura*. Original: *Culture*. Traducción de Graciela Baraballe. Ed. Paidós, Bs As, Argentina. 1994.

(1976) *Palabras clave*. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Título original: *Keywords*. Traducción de Horacio Pons. Ed. Nueva Visión, Bs As, 2008.

VALENCIA, Nicolás (2014) *Freddy Mamani y el surgimiento de una nueva arquitectura andina en Bolivia*. Recuperado de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-366672/el-surgimiento-de-una-nueva-arquitectura-andina-en-bolivia>

ATB, Red nacional (2011) *Entrevista sobre arquitectura "cohetillo" y "cholets" con el ingeniero alteño Freddy Mamani*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vkkPspokAXg>

SARGIOTTI, Gustavo (comunicación personal, Córdoba, agosto 2015).

FARIAS, Gustavo (comunicación personal, Rosario, marzo 2016).

