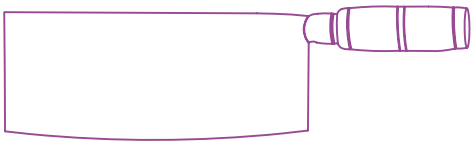


# ENCOGER©: DESPROGRAMAR/ DESESPECIALIZAR



Cuchillo caidao



Cuchillo pelador



Cuchillo puntilla



Cuchillo deshuesar



Cuchillo trinchar



Cuchillo salmón



Cuchillo espátula



Cuchillo trinchador



Cuchillo verduras



Cuchillo chuletero



Cuchillo fileteador



Cuchillo pelador



Cuchillo jamonero



Cuchillo panero



Cuchillo santoku



Cuchillo hacha

Encoger©: desprogramar/desespecializar

Fecha Recepción: 10 diciembre 2018

Shrink©: *Deprogram/Despecialize*

Fecha Aceptación: 28 diciembre 2018

## PALABRAS CLAVE

Encoger | desprogramar | desespecializar | orden | gramática

## KEYWORDS

*Shrink | Deprogram | Despecialize | Order | Grammar*

## Federico Soriano

[Universidad Politécnica Madrid](#)[Departamento de Proyectos Arquitectónicos](#)[Madrid, España](#)[federico.soriano@upm.es](mailto:federico.soriano@upm.es)

## Dolores Palacios

[Universidad Alfonso X el Sabio](#)[Departamento de Arquitectura](#)[Madrid, España](#)[mpaladia@uax.es](mailto:mpaladia@uax.es)

### Resumen\_

Desde el movimiento Encoger©, nos proponemos construir una nueva teoría arquitectónica asociada a las ideas de decrecimiento económico. Basándonos en verbos que funcionan como vectores teóricos —densificar, desnormalizar, inacabar, secluir, implosionar, descarnar y desinflar, entre otros— buscamos definir una disciplina contrapuesta a la del movimiento moderno. “Desespecializar”, que aquí renombraremos como “desprogramar”, es uno de los términos usados. Con él intentamos desmontar la relación indisoluble entre espacios y usos, que obligaba a dismantelar una arquitectura cuando el programa cambiaba. Pero, además, el artículo ahonda en otra línea, proponiendo la existencia de unas estructuras funcionales previas que ya presuponen una organización funcional del proyecto antes de las primeras decisiones formales.

### Abstract\_

At Encoger© movement, we aim at building a new architectural theory associated with ideas of economic degrowth. Based on verbs that work as theoretical vectors –densify, de-normalize, unfinish, seclude, implode, de-flesh, deflate, among others– we seek to define a discipline opposed to that of the Modernist movement. ‘Despecialize’, which we shall rename here as ‘deprogram’, is one of the terms used. With it, we aim at disassembling the indissoluble relation between spaces and uses, which forced to dismantle an architecture when the program changed. But, also, the article delves into another line, proposing the existence of previous functional structures that presuppose a functional organization of the project before the first formal decisions.

Figura 1: Cuchillo caído y colección de cuchillos occidentales. Dibujo: Federico Soriano.

Figure 1: Caidao knife and collection of Western knives. Drawing: Federico Soriano.

El movimiento moderno estableció en la disciplina una serie de principios que significaron un cambio absoluto de las reglas que hasta entonces regían la arquitectura. Estos principios fueron construyéndose mediante la acumulación sucesiva de frases-eslogan como *Form ever Follows Function* (Sullivan, 1896, p. 408); *Une maison est une machine-à-habiter* (Le Corbusier, 1923, p. IX); *Le terrain était vide* (Le Corbusier, como se citó en Boesiger, 1953, p. XX); o el *Less is more*<sup>(1)</sup> que Mies van der Rohe comenzó a utilizar a partir de 1947. Asimismo, contribuyeron a estos principios algunos títulos de libros como *Ornament und Verbrechen*, publicado por Loos en 1908, y conjuntos de reglas proyectuales como *Les cinq points d'une nouvelle architecture* (Le Corbusier & Jeanneret, 1927). Cada una de ellas, junto a la ideología social que subyacía detrás, confería una identidad propia y diferente a los diversos *movimientos modernos* de esos primeros años. Con la exposición "Modern Architecture: International Exhibition", celebrada en el MoMA de Nueva York en 1932, que lanza el concepto *estilo internacional*, y con el posterior salto y reagrupamiento en Estados Unidos de Norteamérica de los arquitectos de las vanguardias que huían de la inminente guerra mundial, se produjo su fusión en un corpus teórico común. Aunque lo que aglutinaba inicialmente aquellas obras expuestas eran unas mínimas configuraciones estilísticas, el capitalismo fordista acabó por modelarlas en la disciplina —e ideología— de una arquitectura liberal y funcional universal (Minguet Medina, 2017), cuyo modelo era la eficiencia de la maquinaria industrial y la idea optimista del crecimiento ilimitado.

Uno de los principios comúnmente asociados a esta disciplina es el que los espacios construidos y los programas están indisolublemente unificados en el objeto arquitectónico. Aunque el concepto "función" podría englobar cuestiones corporativas o de imagen, la concepción de la arquitectura como una máquina industrial eficiente supone que los programas guían la organización del proyecto y definen espacios y materiales. La

obsolescencia de cualquiera de los dos polos obliga, casi necesariamente, a la sustitución completa del edificio. Este principio es idéntico al del resto de los productos consumidos: se desecha y se produce uno nuevo más actualizado. Es más efectivo, desde una visión amplia de la economía, construir desde cero que readaptar o desmantelar una forma para acomodar la nueva programación (o que seguir usándola de manera parcialmente ineficiente).

El modelo económico de crecimiento ilimitado se ha demostrado agotado. Han surgido vías para replantear el sistema. La *ecoeficiencia*, una de ellas, propone la optimización de los recursos, tanto en el uso como en los procesos productivos. Es decir, ser más eficaces, normalmente mediante tecnologías más sofisticadas. En arquitectura observamos una tecnificación constructiva, tal como se aprecia, por ejemplo, en Masdar City, el proyecto de Foster+Partners abierto parcialmente en 2013 en Abu Dabi. Pero la paradoja de Jevons, o efecto rebote, demuestra que esa no es una solución. Esta paradoja, así denominada por William Stanley Jevons en su estudio sobre el consumo de carbón durante la revolución industrial en Inglaterra una vez masificado el uso de la máquina de vapor (1865), establece que, a medida que aumenta la eficiencia, lejos de disminuir, aumenta también la producción y, por tanto, el gasto en recursos por culpa del aumento del consumo masificado. Una segunda vía de trabajo sería la *biomímesis*. En este caso, se trataría de adaptar la sociedad y la arquitectura a las formas, al funcionamiento y al ritmo de crecimiento de los ecosistemas naturales. El edificio experimental Next 21 (1992, Osaka), de Yositika Utida, Shu-Koh-Sha Architectural y Urbano Design Studio, así como la Ökohaus (1988, Berlín) de Frei Otto y Hermann Kendel, podrían ejemplificar esta segunda vía.

Pero el planteamiento más radical responde a la idea de *decrecimiento*, un concepto que han acuñado y defendido figuras como el matemático y economista rumano Nicholas Georgescu-Roegen (1971), fundador de la termoeconomía, y el economista francés Serge Latouche (2003, 2007), profesor emérito de Economía en la Universidad París-XI. En este caso se trata de un completo cambio de paradigma que modificaría no solo los

(1) Mies toma la idea de un verso de Robert Browning de "Andrea del Sarto", verso 70, en *Men and Women* (1855), a su vez, relacionado con otro verso de Christoph Martin Wieland "Und minder ist oft mehr" (Y menos es frecuentemente más) (1774).

sistemas productivos, sino también los modos sociales y culturales. En arquitectura, dicho concepto solo se ha analizado en los procesos de decadencia de las ciudades, principalmente en las investigaciones desarrolladas entre los años 2002 y 2008 por la Federal Cultural Foundation bajo la dirección de Philipp Oswalt en cooperación con la Leipzig Gallery of Contemporary Art, la Bauhaus Dessau Foundation y la revista *Archplus* bajo el nombre de "Shrinking Cities <sup>(2)</sup>" (ver Oswalt, 2005, 2006).

A partir de un proyecto de investigación financiado en 2009 ("Tisspas", 2010), hemos trabajado —tanto en el Grupo de Investigación ProLab de la Universidad Politécnica de Madrid como en nuestro estudio profesional, en el que fundamos la asociación civil "Movimiento Encoger <sup>(3)</sup>"— en la construcción de una teoría asentada en los principios decrecientistas que sustituyera a los preceptos en que se sustenta el estilo internacional. En la base de este trabajo se encuentra una serie de trece verbos (densificar, desespecializar, desnormalizar, inacabar, inconfortar, yuxtaponer, implosionar, descarnar, reorganizar, suprimir, desdemocratizar, reconvertir y desinflar) que funcionan como objetivos proyectuales.

A continuación, ofrecemos algunas reflexiones sobre uno de estos verbos, desespecializar, el que, con el avance de la investigación, se ha ido combinando con el verbo desprogramar. Los propios términos ya transmiten una idea clara: hay que colocar los programas fuera de las decisiones básicas de diseño; hay que exceder los usos previstos; hay que incluir las prácticas inesperadas; hay que dejar hueco a las funciones futuras; hay que eliminar el concepto de adaptación y sustituirlo por el de adaptabilidad —adaptación es la acomodación de formas a funciones; adaptabilidad, en cambio, es la capacidad de acomodarse modificando el comportamiento y no la forma—; hay que liberar a las materialidades de los prejuicios asociados. Para desespecializar hay que hacer perder lo específico para llegar a lo indefinido, en el amplio sentido del término. Fijémonos en la imprecisión ilimitada del *caidao* chino frente a la especialización

y exclusividad de la amplia colección de cuchillos de cocina occidentales (Figura 1). El *caidao*, también llamado *tou*, es un cuchillo multifunción ampliamente usado en el este asiático. Tiene una gran hoja de acero al carbono rectangular, de entre 18 y 28 centímetros de largo, y 10 centímetros de ancho, con uno de sus bordes biselado en ligera curvatura. Pese al gran ancho que lo caracteriza, es muy ligero, fino y afilado, permitiendo una gran variedad de cortes, desde el simple tajo hasta el picado más fino imaginable. Pero, además, como indica Kenji López-Alt (2010), también se usa en la cocina para otras labores:

«Puede ser afilado para los trabajos precisos de cuchillo, la parte plana puede ser usada para golpear y aplastar ingredientes aromáticos como el ajo y el jengibre, el mango redondeado se usa como mortero para moler especias, la parte posterior roma del filo se usa para ablandar carnes, el ancho filo plano lo hace ideal para transferir ingredientes picados desde la tabla al wok» (Kenji, 2010, párr. 5).

O incluso más, puede ser usado fuera de la cocina. Como señala el antropólogo E. N. Anderson (1999), puede ser empleado para «cortar leña, (...) cortarse las uñas, sacar punta a los lápices, tallar nuevos palillos, matar cerdos, afeitarse (si está lo bastante afilado, y se supone que ha de estarlo) y ajustar cuentas, viejas y nuevas, con los enemigos de uno» (como se citó en Wilson, 2013, p. 89).

¿Por qué esta desespecialización en la forma? Mientras en el cuchillo occidental coinciden la forma de la hoja y el movimiento necesario para el corte (siempre horizontal de adelante a atrás, siguiendo el filo), el *tou* se maneja de diversas maneras (balanceos, verticalmente, apoyándose, haciendo palanca, en horizontal, etc.) según los diferentes usos perseguidos.

En principio, el concepto de tipos arquitectónicos «describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal» (Moneo, 1982, p. 190). Pero, dado que se trata de objetos arquitectónicos, esa estructura evoluciona y se afina con el paso del tiempo. Además, el concepto que caracteriza a cada uno de estos tipos aparece siempre sublimado, de modo que

(2) [www.shrinkingcities.com](http://www.shrinkingcities.com)

(3) [www.encoger.org](http://www.encoger.org)

nunca se expresa directamente. Algunas modificaciones formales que introduzcamos en ellos, como trastocar dimensiones o modificar los movimientos de uso, pueden desespecializarlos. Las galerías exageradamente sobredimensionadas en su ancho del edificio Nemausus de Jean Nouvel en Nimes (1987) consiguen que se utilicen como un corredor exterior, una calzada rodada para acceso en moto a una vivienda y una terraza privada de cada apartamento. Todo ello conviviendo en el mismo elemento.

Seguramente, el tipo arquitectónico más especializado, tanto por su relación simbólica con la cultura como por la complejidad en el control de los flujos de usuarios y la sofisticación técnica de los escenarios alcanzada hoy en día, sea el de los teatros. Convertir en genéricas estas condiciones produce unos espacios escénicos más versátiles y potentes. En la remodelación del Teat(ro) Oficina Uzyna Uzona de Lina Bo Bardi junto a Edson Elito (São Paulo, 1994), la calle se introduce en el objeto arquitectónico haciendo que lo público invada el espacio escénico, casi lo más inaccesible. Encontramos un segundo ejemplo en la representación de *El rey Lear*, según intervención del arquitecto Luis Longhi, en las ruinas del Teatro Municipal de Lima en 1999 (ver Longhi, 2008). En este caso, tras la destrucción por un incendio de los elementos superficiales, el interior se convirtió en un espacio indiferenciado. De modo que la actuación se desarrolló tanto en una rampa de perfiles de acero que cruzaba el escenario (desprovisto de su techumbre) como en las plateas y los palcos.

Este proceso puede ser llevado a los materiales y a los elementos (estructuras, instalaciones, etc.) que conforman un objeto arquitectónico. Un material no está programado ni para un uso ni para cualidades específicas: unas señales de tráfico reprogramadas son usadas como piezas de fachada en el Museo del Transporte de Lucerna, de Gigon y Guyer (2009); una modificación del grosor de la chapa metálica de las mesas de un restaurante en Yamaguchi (un proyecto muy inicial de Junya Ishigami, 2008) transforma una superficie estable y plana en una extensión ondulante e inestable necesitada de contrapesos con macetas y flores; un pabellón en el Park Vijversburg de la ciudad de Tytsjerk (Junya Ishigami junto al Studio Maks/Marieke Kums, 2017), donde la estructura pierde su especificidad (no hay perfiles

de acero), hace que otro elemento asuma las cargas gravitatorias (los cerramientos de vidrio).

Pero proponemos dar un paso más en este concepto, acercándolo a la idea de "desprogramación". Hay que extenderlo también a la propia construcción del lenguaje arquitectónico, a su estructura profunda, siguiendo un paralelo con la gramática generativa de Noam Chomsky. Así como Chomsky define a una lengua como «un conjunto (finito o infinito) de oraciones, cada una de ellas de una longitud finita y construida a partir de un conjunto finito de elementos» (1957, p. 13), entendemos que los objetos arquitectónicos son un conjunto infinito de entidades organizadas, compuestas por limitados elementos (muros, pisos, materiales, programas, estructuras, etc.) que se disponen en una sucesión espacial, bajo un orden subyacente oculto. Este orden no se aplica en el momento en que se proyecta, sino que, antes de comenzar a tomar decisiones formales, ya hay una cierta gramática especializada preprogramada que aplicamos instintivamente. Son unos *patterns*, o pre-estructuras de organización, similares a las estructuras lingüísticas abstractas de la gramática generativa que Chomsky describe como «un dispositivo [*device*] que genere todas las secuencias gramaticales de [un lenguaje] L y ninguna de las agramaticales» (1957, p. 13). En ellas, cada elemento futuro asume una función previa respecto del conjunto. Proyectar es seleccionar un conjunto pre-arquitectónico programado profundo, que indica una jerarquización y un funcionamiento espacial genérico (narrativo, figurafondo, extensivo, retícula, etc.) para aplicar sobre él las condiciones particulares (usos, lugar, significados, etc.) con las cuales llegar a la forma visible final.

En cada etapa histórica, la disciplina arquitectónica ha seleccionado aquellos sistemas de orden más adecuados a sus ideales en desmedro de otros que se volvían inadecuados. Estos sistemas conformaban el conjunto de *devices* programados que van a ser usados en el proceso de diseño. En los períodos clásicos fueron el lenguaje, el trazado, la composición o el tipo. Durante el movimiento moderno dichos sistemas se mantuvieron, aunque cambiaron de nombre; el lenguaje por estilos, el trazado por patrones, la composición por *collages* y el

tipo por procesos. Pero apareció uno más: la máquina, y el diagrama como visibilización de sus operaciones.

Para intentar comprender los sistemas de orden desprogramados podríamos fijarnos en otras situaciones especiales donde no existe esa relación entre representación (percepción) y composición (estructura). El dibujo<sup>(4)</sup> de una cara realizado por un paciente con agnosia visual aperceptiva nos muestra que las partes son reconocibles (ojo, boca, nariz), pero ha desaparecido la estructura subyacente con la cual ordenamos esos fragmentos de manera innata. La agnosia visual aperceptiva es un caso particular de las agnosias, enfermedad neuronal en el que falla el reconocimiento de las cosas (Oliveros Ruiz, 2007, p. 157). Se caracteriza por una percepción correcta de los elementos individuales que constituyen un conjunto, pero, a la vez, por la incapacidad para organizarlos en un todo significativo (comprensible). Los pacientes con este síndrome tienen dificultad para interpretar las relaciones entre objetos. No los integran en una forma global con sentido. Oliveros Ruiz cita al neurofisiólogo D. Marr, autor de la teoría de "modelo perceptivo", indicando que el «cerebro es capaz de almacenar alguna forma de información de los objetos/caras/figuras, una descripción al menos codificada, esquemática o simplificada de los mismos llamada "representación"» (2007, p. 161). Esa información codificada que llama *representación* correspondería a las leyes de pre-estructura de orden de la forma. Es el patrón básico subyacente, programado, que nos permite reconstruir en una cara reconocible las facciones dispersas y borrosas del cuadro que realizó Francis Bacon a Michel Leris en 1973<sup>(5)</sup>.

Chuck Close es un pintor realista norteamericano que padece esta enfermedad. Utiliza otros sistemas que neutralizan esa indisposición para componer una forma desde la totalidad. En una primera etapa lo resolvía, al proyectar y pintar, de manera hiperrealista, sobre

cuadros de enormes tamaños<sup>(6)</sup>. Todo tiene el mismo valor, los poros de la piel, los pelos de la barba o los ojos, dispuestos como un muestrario. El orden es un *display*. En otra etapa posterior operó con píxeles de color para pintar puntos de una retícula regular<sup>(7)</sup>. Cada píxel es una información autónoma, con un alto grado de abstracción. Las fotografías que lo muestran trabajando en su taller son explícitas, no necesita alejarse del lienzo para verlo.

Estos dos sistemas de orden —trazados base con reconocimiento de la estructura o retículas de tramas abstractas— son también utilizados por los sistemas de reconocimiento facial. En ellos, un algoritmo identifica automáticamente una cara, bien mediante un análisis de las características faciales y la trama de cada rostro, bien mediante la lectura virtual de píxeles. Pero, igualmente, podemos hacer el recorrido a la inversa y desprogramarlos mediante camuflajes por medio de técnicas de maquillaje y peluquería que distorsionan el algoritmo<sup>(8)</sup>. De nuevo fragmentos sin subordinación entre ellos ni respecto de una totalidad.

Estas prefiguraciones normalizadas existen: somos capaces de orientarnos en un edificio sin haber estado antes y sin haber visto una planta. Antes de diseñar la primera traza de un proyecto ya hemos escogido uno de esos sistemas de orden como si fuera una malla con las funciones preprogramadas para las futuras partes del diseño. Aunque desapareciera la función sobre esos espacios, seguirían manteniendo su relación estructural entre ellos y con el conjunto. Pero, si no existiera, los espacios podrían asumir otros órdenes completamente diferentes.

Con los términos *protoplantas* y *protosecciones* (Soriano & Santacana, 2011) se definía un tipo de plantas o secciones proyectadas mediante la desprogramación de los documentos gráficos originales y su reorganización en nuevas entidades arquitectónicas (Figura 2). Cualquier fragmento de arquitectura tiene unos *gérmenes de ser*, un ADN arquitectónico que una vez desprogramado de su origen y proyectado en otro contexto es capaz de comportarse

(4) Ver [www.tathasta.com/2017/12/psychiatric-syndromes-that-are-really.html](http://www.tathasta.com/2017/12/psychiatric-syndromes-that-are-really.html)

(5) El primer retrato realizado por Bacon del escritor y etnógrafo francés (34 x 29 cm) forma parte de la colección del Musée National d'Art Moderne de Francia, alojada en el Centre Pompidou.

(6) Por ejemplo, en su "Big Self-Portrait" de 1968 (273 x 212 cm) ver: [http://chuckclose.com/work008\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work008_zoom.html)

(7) Ver, por ejemplo, [http://chuckclose.com/work204\\_zoom.html](http://chuckclose.com/work204_zoom.html)

(8) <https://cvdazzle.com/#looks>

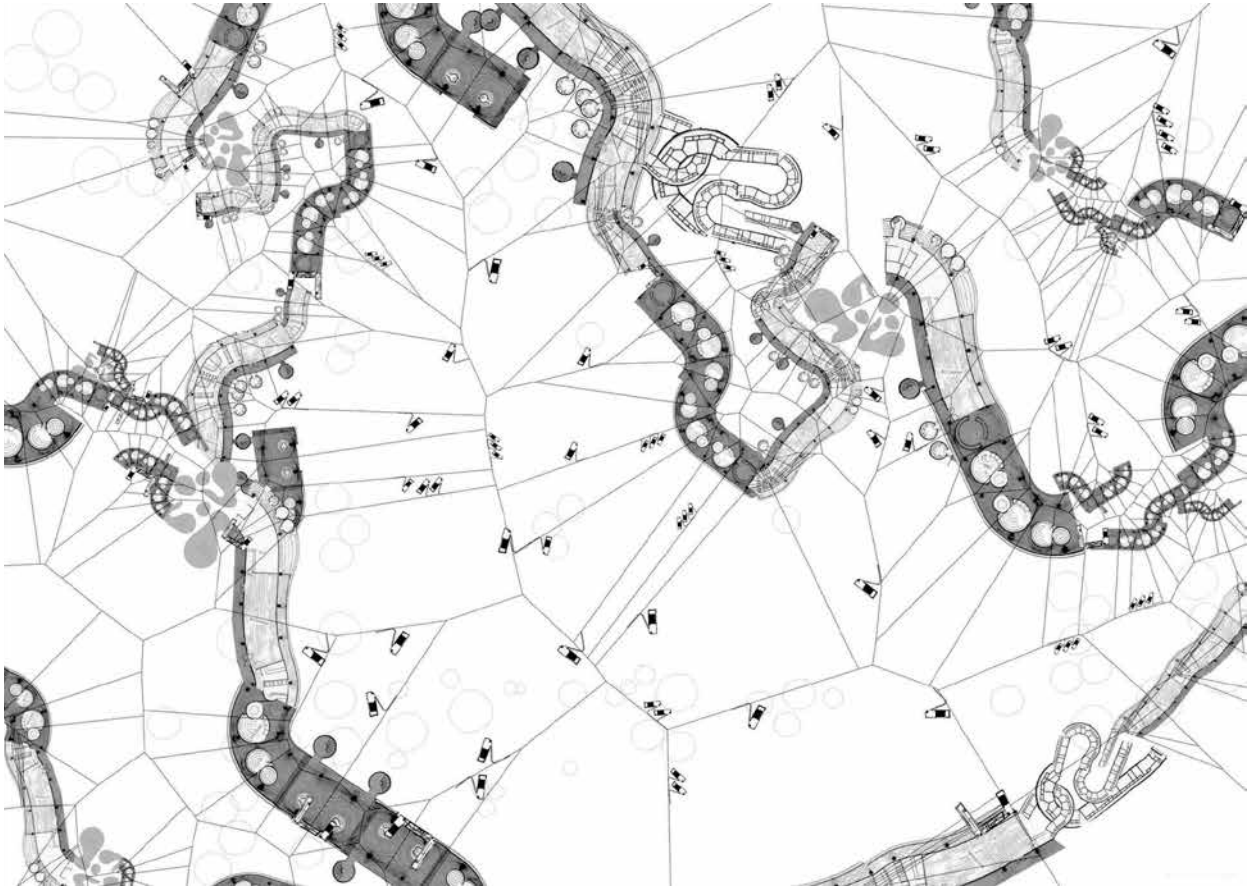


Figura 2: Protoplanta. Mercado (Alberto Jonás Murias, no construido). Fuente: Soriano & Urzaiz, 2014, p. 350.  
Figure 2: Protoplan. Market (Alberto Jonás Murias, unbuilt). Source: Soriano & Urzaiz, 2014, p. 350.

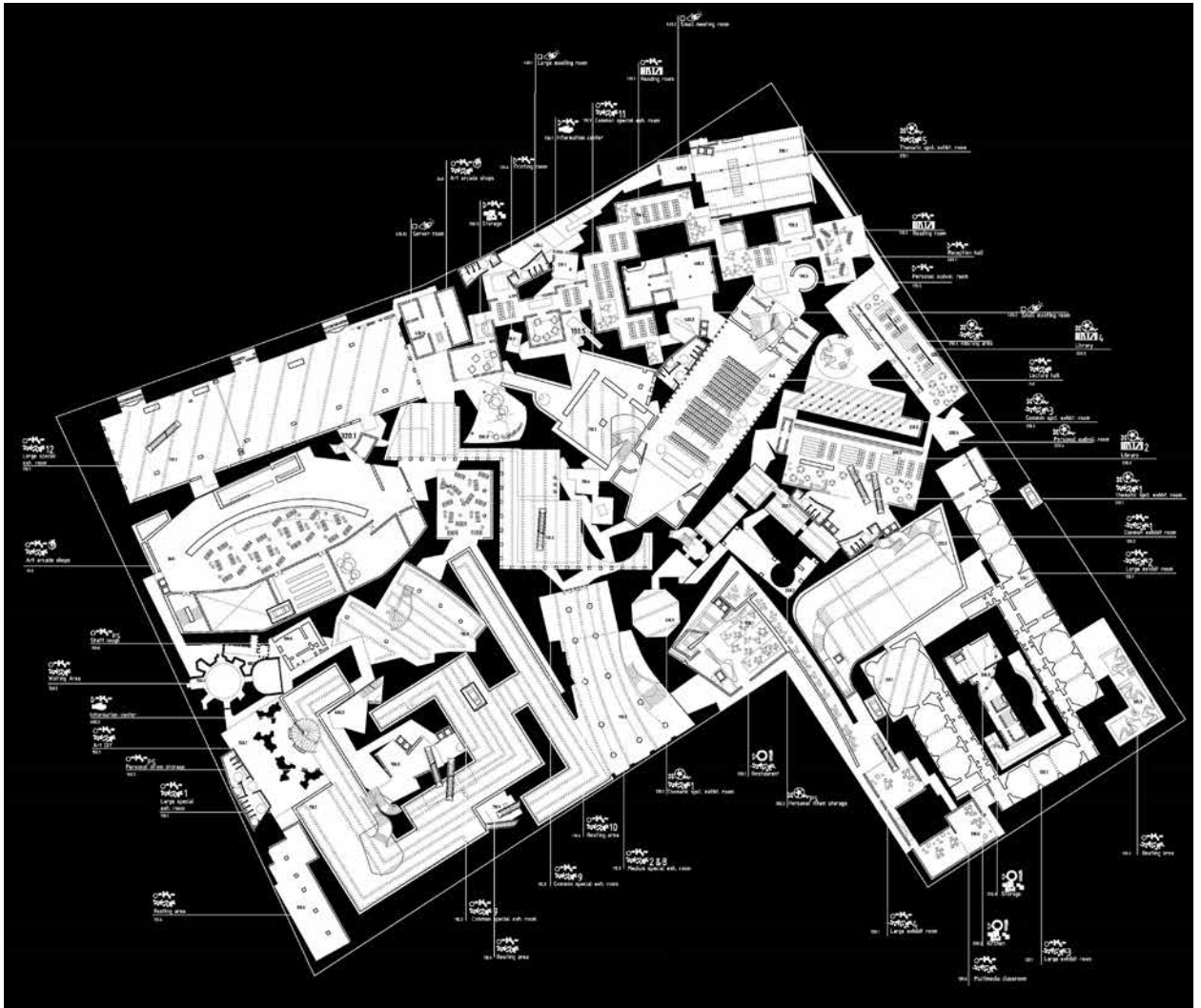


Figura 3: Planta -1. New Taipei City Museum of Art, Conceptual Design International Competition (Soriano y Asociados Arquitectos, 2011). Dibujo: Federico Soriano y Dolores Palacios.  
 Figure 3: Plan -1. New Taipei City Museum of Art, Conceptual Design International Competition (Soriano y Asociados Arquitectos, 2011). Drawing: Federico Soriano and Dolores Palacios.



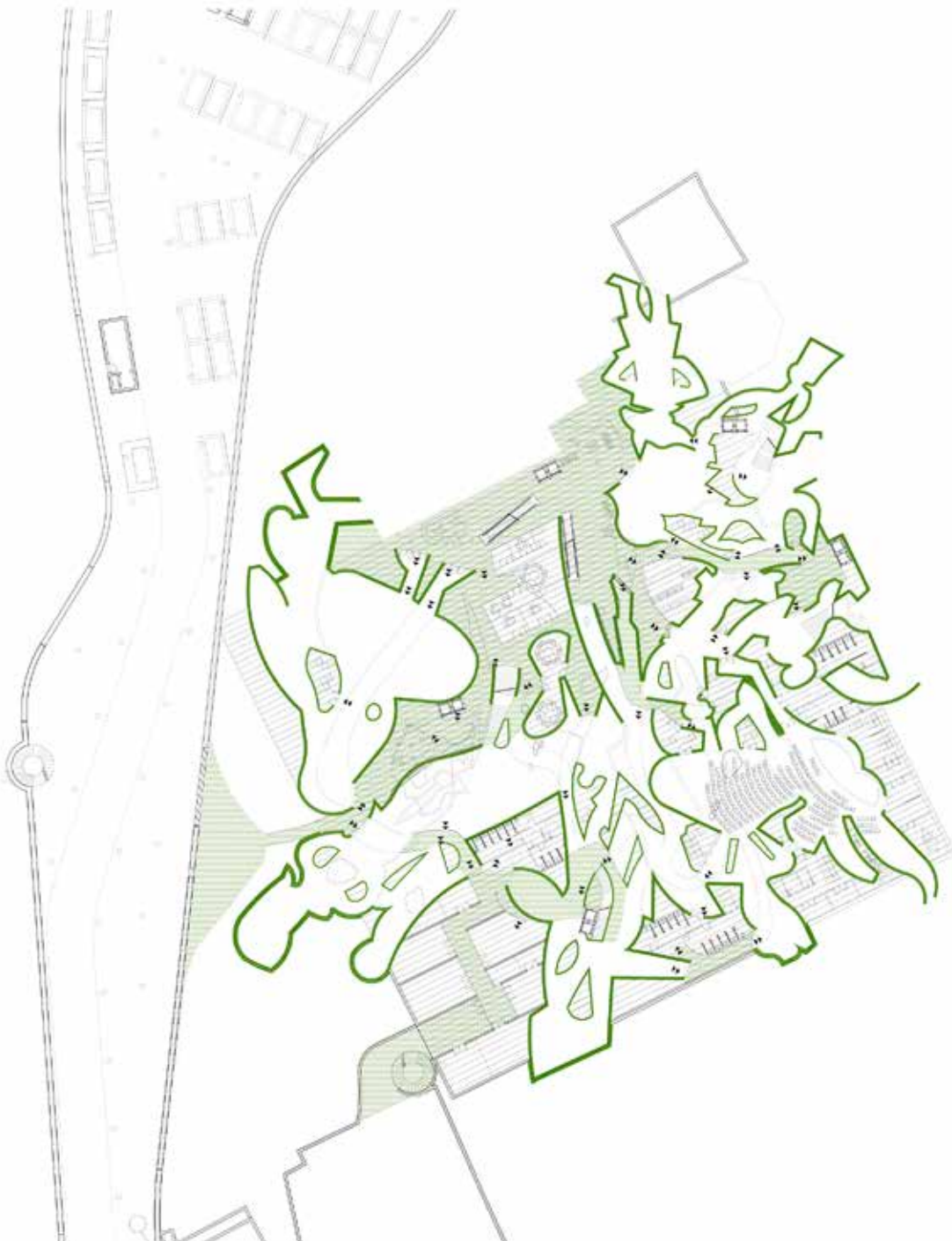



Figura 4: Urban Paper Cuts. Hans Christian Andersen House of Fairy Tales (Soriano y Asociados Arquitectos, 2013). Dibujo: Federico Soriano y Dolores Palacios.  
Figure 4: Urban Paper Cuts. Hans Christian Andersen House of Fairy Tales (Soriano y Asociados Arquitectos, 2013). Drawing: Federico Soriano and Dolores Palacios.

multivalentemente. En el libro *Grammaticals*© (Soriano & Urzáiz, 2014) se muestran ejercicios de esta otra gramática polivalente.

Hay pocos ejemplos donde la composición desprogramada, desmemoriada, haya estado presente desde el punto de partida proyectual. La propuesta presentada por los autores de este texto para el New Taipei City Museum of Art (2011) (Figura 3) maneja 100 fragmentos de diversos tamaños, recortados de 100 museos de todo el mundo (Soriano, 2017, p. 99). Las plantas muestran una ordenación desjerarquizada de los mismos. No es un *collage* sino un montaje simultáneo. No hay una estructura organizativa básica en forma de árbol (accesos-vestíbulos-salas-servicios-técnicas) sino una disposición uniforme, como en un *display*. Las piezas iniciales fueron desprogramadas de sus funciones, quedándose a la espera de las futuras programaciones eventuales. Las circulaciones y escaleras fijas y mecánicas se superpusieron según los recorridos propuestos, pero sin relación con las figuras iniciales. Igualmente, en otra propuesta de los autores de este texto presentada al concurso para el Museo de Hans Christian Andersen en Odense (2013) (Figura 4), se repite el sistema de espacios desprogramados y organización desjerarquizada, utilizándose en este caso los dibujos realizados por el propio escritor de los personajes de sus cuentos, proyectados como sombras sobre el espacio libre. La planta muestra una disposición ambivalente, sin que podamos distinguir la figura del fondo ni los espacios sirvientes de los servidores. Cualquier elemento puede asumir cualquier función organizativa del espacio a voluntad, según se inyecta al conjunto tanto unos usos como unos lugares de acceso y conexión.

Desprogramar no solo es eliminar la proyección de una función sobre una forma, o usar elementos para más cosas de las que inicialmente estaban pensadas o romper las relaciones entre elemento y significado. Es hacer perder las condiciones de especialización y especificidad intrínsecas de los sistemas de orden que usamos, para aumentar las posibilidades de programación de una misma composición. Es manejar libremente cualquier documento arquitectónico, sin reconocer las leyes que lo generaron, permitiendo que cualquier parte asuma cualquier otro rol, no pensado, en ese conjunto. 

## REFERENCIAS

- BOESIGER, W. (Ed.). (1953). *Le Corbusier. Œuvres complete. V5. 1946-1952*. Zürich, Suiza: Girsberger.
- CHOMSKY, N. (1957). *Syntactic Structures*. La Haya, Países Bajos: Mouton.
- GEORGESCU-ROEGEN, N. (1971). *The Entropy Law and the Economic Process*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- JEVONS, W. S. (1865). *The Coal Question: An Inquiry Concerning the Progress of the Nation, and the Probable Exhaustion of our Coal-mines*. Londres, Inglaterra: Macmillan and Co.
- KENJI LÓPEZ-ALT, J. (2010). Equipment: How to Choose a Meat Cleaver. Recuperado de Serious Eats: [www.serious-eats.com/2010/08/how-to-choose-buy-care-for-a-meat-cleaver.html](http://www.serious-eats.com/2010/08/how-to-choose-buy-care-for-a-meat-cleaver.html)
- LATOUCHE, S. (2003). *Pour une société de décroissance*. Francia: Le Monde Diplomatique.
- LATOUCHE, S. (2007). *Petit traité de la décroissance sereine*. París, Francia: Mille et Une Nuits.
- LE CORBUSIER. (1923). *Vers une architecture*. París, Francia: G. Cres et Cie.
- LE CORBUSIER, & JEANNERET, P. (1927). *Les cinq points d'une nouvelle architecture. L'Architecture Vivante, (Automne-hiver)*.
- LONGHI, L. (2008). Intervención en las ruinas del Teatro Municipal de Lima: Lima, Perú. *ARQ*, (68), 54–59.
- MINGUET MEDINA, J. (2017). *Obliteración en la arquitectura del tardocapitalismo* (Tesis Doctoral, Universidad de Málaga). Málaga, España: Universidad de Málaga.
- MONEO, R. (1982). *Sobre el concepto de tipo en arquitectura: textos de arquitectura*. Madrid, España: ETSAM.
- OLIVEROS RUIZ, A. (2007). Agnosia visual. En J. Peña-Casanova (Dir.), *Neurología de la conducta y neuropsicología* (pp. 157–184). Madrid, España: Editorial Médica Panamericana.
- OSWALT, P. (Ed.). (2005). *Shrinking Cities. Volume 1*. Ostildern-Ruit, Alemania: Kulturstiftung des Bundes.
- OSWALT, P. (Ed.). (2006). *Shrinking Cities. Volume 2*. Ostildern-Ruit, Alemania: Kulturstiftung des Bundes.
- SORIANO, F. (2017). El museo de todos los museos. *The museum of all museums. ARQ*, (95), 96–105.
- SORIANO, F., & SANTACANA, A. (Eds.). (2011). Postproducciones. *Fisuras*, (16), 38–55.
- SORIANO, F., & URZÁIZ, P. (2014). *Grammaticals*. Madrid, España: Fisuras de la Cultura Contemporánea.
- SULLIVAN, L. H. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, (Marzo), 403–408.
- Tisspas: taller para la innovación social y el desarrollo de servicios y productos arquitectónicos sostenibles*. (2010). Murcia, España: Observatorio del Diseño y la Arquitectura.
- WILSON, B. (2013). *La importancia del tenedor: historias, inventos y artilugios de la cocina*. Madrid, España: Turner.