

00165

**MAESTRIA EN ARQUITECTURA.
INVESTIGACION Y DOCENCIA.**

**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
E INVESTIGACION.**

**FACULTAD DE ARQUITECTURA.
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARQUITECTURA
PRESENTA**

ARQ. CARLOS IGNACIO PASILLAS VALDEZ.

ANTE EL SIGUIENTE JURADO :

DIRECTOR DE TESIS : M. EN ARQ. MIGUEL HIERRO GOMEZ

SINODALES PROPIETARIOS : ARQ. GUSTAVO ROMERO FERNANDEZ
DR. JOSE ANGEL CAMPOS SALGADO

SINODALES SUPLENTES : ARQ. JUAN MANUEL DAVILA RIOS
ARQ. JESUS BARBA ERDMAN

282804

CD. UNIVERSITARIA, D.F., AGOSTO 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ARQUITECTURA :
CULTURA
LENGUAJE
Y QUEHACER**

CARLOS IGNACIO PASILLAS VALDEZ

A la dueña de día, a el hada rizada y sus dos hechizos, que reinan en donde se plaga de ellos.

A quién decíaperdone buen hombre ?, y que contaba acerca de un tío loco que retaba abejas, que tomaba el café más caliente que nadie, al que para quitarse el cigarro me lo dió a mi, al que dormía y daba envidia, al amante del tequila, guacamole, chicharrón y la sal, al del reloj tres dedos arriba de la muñeca, al gracioso en bicicleta, al bondadoso que no alcanzó a enseñarme bien a bien cómo se hace la magia de ignorar a la muerte.

A Marica sin su Salva, a la que sacó de donde no había.

A los otros Pasillas Valdés y Valdez.

A Miguel Hierro mi amigo, colega, socio y maestro.

Al Autogobierno y su Posgrado.

A TODOS USTEDES MUCHAS GRACIAS.

INDICE

Prólogo.....	4
Introducción.....	6
CAPITULO I. EL PANORAMA.	
La generalidad.....	13
Acotación del análisis.....	14
Las razones teóricas.....	17
Arquitecto: actitud e imagen.....	23
La demanda: usuario, promotor.....	27
Arquitectura: como ciencia o arte.....	31
De la ciencia.....	31
Teoría de la arquitectura: categoría epistemológica.....	33
Del arte.....	34
Del enfoque actual: la arquitectura no es cualquiera de sus vínculos.....	38
CAPITULO II. LAS CONVENCIONES SOCIALES.	41
La forma de vida.....	42
De la cultura.....	44
Cultura y lenguaje.....	45
CAPITULO III. EL LENGUAJE ARQUITECTONICO.	48
Lo análogo.....	49
Uso como significado.....	50
Del ordenamiento.....	53
El vocabulario.....	55
La reproducción.....	58
La relación.....	59
CAPITULO IV. ARQUITECTURA: NATURALEZA	
Consideraciones acerca de la práctica como demanda.....	62
El objeto arquitectónico.....	64
La producción arquitectónica.....	66
Del diseño.....	68
La actividad proyectual.....	73
CAPITULO V. EL REPERTORIO DE LA IMAGEN	
Forma, tipo o <i>revival</i>	76
La forma.....	76
La tipología.....	78
El modelo o <i>revival</i>	82
CAPITULO VI. LO MODERNO Y EL MODERNISMO.	
Herencia inmediata	
Cultura, lenguaje y quehacer.....	85
Racionalidad moderna.....	86
Movimiento moderno.....	88
Recurrencia a las imágenes: demanda.....	90
La manifestación cultural actual: arquitectura.....	92

COMENTARIOS FINALES.....	96
BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS.....	98

PROLOGO

RAZÓN DEL TRABAJO.

Partiendo de la preocupación por el enjuiciamiento que se hace tanto de la arquitectura y su sentido así como, del arquitecto y sus alcances, frecuentemente gratuito y otras veces reduccionista en el que se niega la validez de algunas expresiones arquitectónicas, así como de la actuación de sus diseñadores. Y considerando que dichos juicios tienen su origen en el medio de la crítica o bien en la esfera teórica de la propia arquitectura, resulta importante revisar cuales han sido los criterios y enfoques de tales sentencias, así como sus postulados y por otro lado, cotejar las diferencias entre estos y una postura discursiva en la que se describa la circunstancia específica de la práctica arquitectónica.

La primera y más obvia localización de la gestación del juicio aparentemente debería de encontrarse en el propio análisis de los criterios bajo los cuales fue elaborado, esperando encontrar ahí argumentos concretos y objetivos. pero ese camino resulta del todo inconveniente por el hecho mismo de plantearse como objeto central de la investigación a la revisión de las "razones" de la crítica de la arquitectura; cuando éstas y sus métodos generalmente no son otra cosa que arriesgar o establecer un mero juicio de valor personal.

Resulta claro, que la pretensión del crítico es la de que sus formulaciones sean aceptadas y consideradas por el *status de opinión* con que él cuenta -*status* que le permite emitir "opiniones de peso"-, pero que sin embargo se elaboran muchas veces sin el debido sustento o estructura metodológica. Así entonces, con frecuencia tales apreciaciones suelen ser solamente una serie de criterios del examinador que obedecen en estricto a sus preferencias y a apegos ideológicos y morales. A pesar de esto, se espera que estos juicios funcionen a modo de herramientas de monitoreo para la aceptación y legitimación social de los objetos arquitectónicos de la actualidad.

¿Será como lo explica Fernando Tudela? al decir que: "*Cuando el crítico evalúa, abandona el plano teórico, porque el análisis sólo puede exponer las condiciones de la conducta preferencial del artista, no justificarla o atacarla.*" (p. 142, 1980). De ahí que el error puede estar en el intento de buscar razones dentro un sistema formal y homogéneo como es el campo teórico-analítico para descubrir el sentido de lo heterogéneo que caracteriza al fenómeno estético, la crítica -desde esta óptica-, navegaría entre el campo analítico formal y la actitud normativa.

Las determinaciones “de la crítica” bajo estas condiciones de fragilidad metodológica no soportarían siquiera consideraciones analíticas medianamente rigurosas, por parte de los investigadores y lectores asiduos al tema preocupados por el sentido de la arquitectura.

Desde este punto de vista, tan vano resulta el juicio, como el afán de entenderlo.

Para resolver la duda de la validez o la ligereza del juicio, se hace pues necesario plantear un punto de partida distinto, más confiable en sus postulados, principios y fundamentos. La vía podría consistir en averiguar: **¿Qué explica al quehacer arquitectónico? y ¿cuál es su sentido?**

INTRODUCCION

LA IDEA:

La arquitectura tiene “razones” que varían según se les enfoca, por esto: ¿se podría considerar que la arquitectura es muchas cosas?.

Adolfo Sánchez Vázquez (1978) en su antología “*Estética y marxismo.*”, localiza dos maneras de definir o describir a una determinada actividad -como podría ser la del quehacer arquitectónico-, partiendo de que las prácticas cuentan con un sentido puro y una serie de facetas a manera de asociaciones como cargas extras a su estricto sentido; es decir que, las actividades cuentan con un sentido riguroso y único y además con un polisentido que les otorga una serie de adjetivaciones.

Las prácticas son unívocas por su razón “pura” de ser, pero en la generalidad de ellas existen enfoques equívocos que las expresan connotativamente.

Lo unívoco y lo equívoco en relación a alguna actividad, y así mismo su calidad, no tiene que ver con lo acertado o lo erróneo de las posturas que la expresan, sino con la relación que se pretenda hacer al momento de revisar el sentido de dicho quehacer, pudiendo ser este: artístico, ideológico, científico, poético, ordinario o descriptivo. Adolfo Sánchez Vázquez (op. cit.), apoyará la idea de que incluso esa circunstancia de unicidad o de particularidad está sujeta a tendencias filosóficas, sin embargo, destaca una condición necesariamente distinta entre lo unívoco como lo denotativo y lo equívoco como lo connotativo.

La intención del desarrollo de esta tesis no es la de negar lo que para otros es *la verdad*, ni tampoco la de pretender una actitud revisionista del caso arquitectónico, es sólo la de adoptar una postura que mediante “referentes concretos”¹ de forma a un discurso descriptivo de la suerte arquitectónica, entendiéndola como resultado de circunstancias inmersas en un sistema de producción general, de una razón histórica, de una atmósfera cultural, de ciertos manejos lingüísticos y por extensión, de un proceso de creación figurativo, como resultado de un ejercicio del diseño como oficio; del proyecto como la reelaboración lingüística de la propia arquitectura.

¹ Referente concreto : un modo de hablar con signos que pertenecen a lo real, p.e. : entre el concepto teórico de la energía y el super yo freudiano la diferencia reside en que el primero cuenta con referentes concretos como la luz, el movimiento, etc., mientras que en el segundo sólo existe la referencia metafísica a lo que se dice acerca del concepto.

El juicio de la arquitectura se torna claro, al entender lo fundamental de su práctica y al conocer su sentido. La arquitectura son objetos, el lenguaje e ideología los prefiguran y perfilan. Pero también la arquitectura se hace posible por la demanda de un lugar y porque alguien la promueve o la desea de una manera específica; particular. Su forma y componentes se desarrollan gracias a un diálogo y nunca por el arbitrio del arquitecto.

Las condicionantes a lo largo del proceso de diseño pueden convertir a la arquitectura en un caso tipologizado único, en un modelo o en un *revival*. Y la idea por confirmar es que, sea cual sea el juicio que se haga de la arquitectura, siempre habrá motivos analíticos esperando la oportunidad de dar su punto de vista.

El lenguaje, los elementos, la tipología son conocidos por arquitectos e intuitos por quienes demandan la arquitectura, las condiciones de producción y el qué será aquel objeto arquitectónico, en principio son determinadas por fuera de la actuación del arquitecto y una vez hecho el encargo éste sólo la proyectará. Sólo la diseñará, otros la producirán.

En la apreciación de la arquitectura como quehacer histórico sólo cabe analizar o entender al objeto arquitectónico como vestigio físico-formal-lingüístico, la lectura que de él se haga será lo único que tenga sentido. La circunstancia en la que fue creado aquel objeto queda en la historia de su propio diseño y materialización, condición que ignora la especulación que gusta de filosofar acerca de los "razonamientos arquitectónicos".

Se hace claro un panorama en el que se presenta un entendimiento variable de lo que es la arquitectura por un lado, y cuál *debe ser* la postura del arquitecto por otro.

Objeto bello, elemento modificador de conductas, patrón de normatividad, pauta de moral, motivo de desajustes naturales, logro o reivindicación social, sustento ideológico, poética, romanticismo, ciencia y arte, -en apariencia- son todos Arquitectura.

La teoría de la arquitectura no es otra cosa que meros enfoques filosóficos y criterios. Tecnologías y doctrinas son entendidas como teorías y tendencias científicas.

La actitud del arquitecto se debate en lo anterior, redundando en un problema de imagen personal y profesional que lo desubica al no entender su propio alcance, al enarbolarse como creador autónomo y pretender que el usuario no resulta importante en la tarea de la definición arquitectónica, pues no entiende de habitabilidad; o simplemente, porque el punto de vista de aquel lego es totalmente irrelevante. El

arquitecto exagera pues, su propia imagen y capacidad, desconociendo la base de la determinación y producción de la arquitectura y la categoría de la actividad que desarrolla.

Así mismo, el mundo de opinión ya sea: la crítica, la teoría o la visión ordinaria del lego hacia la arquitectura y el arquitecto, han terminado por desvirtuar el sentido de estos aspectos, haciéndolos ininteligibles y haciendo borrosas sus esencias, a pesar de que son sus constituyentes básicos y fundamentales. Su definición misma queda en entredicho.

El vínculo ha tomado secuestrada a la arquitectura dándole apariencias que se vuelven paradigmas sin sentido.

La historia de la arquitectura, las determinaciones de su práctica y de su producción, el material para su racionalidad y su particular modo de expresarse, han quedado fuera, incluso de la enseñanza del diseño y de la Arquitectura.

Ciencia y arte ocultan la realidad de un *oficio de arquitecto* que requiere tiempo y experiencia y al mismo tiempo niegan a las técnicas proyectuales como lo central de su explicación y entendimiento.

El detractor de los movimientos modernos y los métodos contemporáneos etiqueta peyorativamente a la arquitectura actual y la viste de ahistórica, alegórica, simbólica, antinatural y devaluada, la presenta como resultado de un caos provocado tendenciosamente, la presenta también como el desvío capitalista de "*el decente curso histórico-tipológico*", y como una forma de alteración del sentido real del quehacer.

El positivismo científico -se dice-, arrasa con el ingrediente artístico de la proyectación y con la intuición. Para convertir a la arquitectura en algo frío, calculado, falso y simple.

¿Qué es lo que se practica ahora en arquitectura?, ¿cuál ha sido realmente la condición perpetua de dicha práctica?, ¿últimamente se desconoce esa condición?, ¿en dónde radica la validez de lo arquitectónico, y así mismo, qué descalifica a un objeto?.

Los parámetros de entendimiento de la arquitectura son tan globales, genéricos e interdisciplinarios, que para centrar *su naturaleza* entre tantos conceptos se hace necesario identificarlos y clasificarlos, deduciendo cada vez su calidad denotativa o connotativa.

Pero aún la naturaleza -como mito del génesis de la práctica- y lo asociado - como enfoque o vínculo-, pueden tener sentido dependiendo de la relación que pretendamos hacer con lo arquitectónico.

Adoptar una postura, ante tantas existentes, pudiera ser entendido como descalificador, marginante y revisionista. En realidad, la idea de esta tesis, es la de citar puntos de vista de escritores especializados en arquitectura, conduciéndolos a través de un canal discursivo de valores ordinarios y referencias concretas, enfrentando a unos con otros, sin establecer verdades, sino posibilitando un discurso congruente a partir de sujetar al quehacer arquitectónico a su origen *puro*; a su práctica histórica, a la lingüística y a un procedimiento, a un ejercicio, dando a su filosofía, ideología y asociaciones su adecuada escala de competencia.

La forma de vida, la cultura y la dimensión lingüística como los campos de explicación y de determinación de todas las actividades humanas, pueden ofrecernos postulados de carácter esencial, así como del mito. Como en lo lingüístico-verbal, los objetos arquitectónicos tienen un sentido comunicable a través de sus propios elementos, ésto nos habla de la necesaria existencia de un idioma muy propio: el lenguaje arquitectónico. Ese sentido lingüístico que le es común a todas las expresiones humanas.

Sólo en la dimensión de las convenciones sociales, puede ser diseccionada cualquier actividad. Nada de lo producido por el hombre escapa a esta dimensión de fabricación, valoración, uso y significación de las cosas.

El lenguaje arquitectónico, comunica, se reproduce y se expresa de un modo particular propiciando relaciones, que explican lo fundamental de su práctica en cualquier sociedad del planeta.

La imagen será la expresión formal de todo aquello que se parezca a lo arquitectónico. Lo arquitectural son las formas que responden a la habitabilidad como fines sociales de uso de los edificios y sus entornos. La invención de la forma cuenta con una condición tipológica que la avala como producto socio-cultural a través de entenderla como resultado de una cadena de experimentos de diseño. Lo sucesivo de sus interpretaciones convierten a la arquitectura en un dilema sin solución en el tiempo; dicho de otro modo, la vuelven un proceso histórico. Las derivaciones tienen su razón en una nueva demanda cada vez.

Las tipologías estructurales y funcionales, adquieren junto con las necesidades novedosas de nuestro siglo una nueva tradición. *El modelo* en arquitectura, por su condición de reproducción inmediata, prolífica y *modal* no alcanza el calificativo o talla de lo "histórico" como sucede con *El Tipo*, en el que el tiempo se vuelve la vía de

legitimación y valoración sin que en apariencia esto le signifique mayor calidad necesariamente, de ahí que el asunto de la validez de uno u otro como motivo de reinterpretación, es por demás discutible. La Historia adquiere tintes de adjetivo, sólo se lee si ha pasado *largo tiempo*, el corto plazo -como categoría de tiempo-, no cabe, no cumple con el rigor de la tradición tan necesaria para la lectura del hito arquitectónico. El modelo revive o bien imita a la solución arquitectónica del pasado y también a la reciente, esta indistinción de tiempos y sentido está presente y plaga los espacios urbanos de ayer y hoy.

La forma arquitectónica en cualquiera de sus expresiones, será arquitectura, objeto habitable hecho para el desarrollo de alguna actividad humana al interior de ella, entorno y objeto jugando una relación dialéctica entre sí.

Espacio de todos y el *lugar* de algunos, se pelean el sentido de la materialidad de la arquitectura, el paradigma varía de vez en vez. La arquitectura -desde nuestra óptica-, cuenta con una naturaleza propia, suficiente para que en ella se localice su respuesta y todas las preguntas acerca de su materia como quehacer.

¿Cómo se genera la idea de la arquitectura, mediante un método, un *don* o un proceso?.

El diseño como actividad global de las prácticas creativas relativas a la configuración de lo habitable, se reserva el derecho de proclamarse como el medio de creación. A lo largo del proceso, el arquitecto manipula datos y factores, aplicando juicios y desarrollando la propuesta arquitectónica.

Contra la idea de una teoría de la arquitectura -como determinante e impulsora del proyecto-, se impone la del Diseño como un proceso analítico, aquí se revisa cada asunto en relación al proyecto de la arquitectura y factores que la determinan. El proceso de diseño incluirá obligadamente a la propia arquitectura como material de trabajo.

La modernidad con sus nuevos esquemas, cuenta con nuevos dilemas y problemas que son tan reales como vilipendiados. Sus enfoques también se vuelven protagónicos, todo en el modelo moderno de vida pretende una nueva talla, los motivos de estudio incluso determinan a las posturas de la praxis.

El modernismo exige métodos, organizaciones, administraciones, racionalización del espacio y del territorio. Como premisa, todo debe tener que ver con todo, y en esta pretendida integración de disciplinas y asuntos como la ciencia, el arte, el bienestar social, la calidad de vida, la tecnología, el avance de las comunicaciones, la industria, el orden económico -entre otros-, hay desajustes en el entendimiento del sentido real

de las prácticas y entre ellas la noción básica de la arquitectura -como movimiento-, como actividad humana tradicional “de siempre”, y además los involucramientos culturales en la actualidad toman parte en “el deseado replanteamiento de su sentido”.

La cultura se desborda, pierde los límites locales. Las formas de vida otrora primitivas, rústicas, aisladas, tradicionales o liberales chocan contra nosotros en el camino hacia el trabajo, la escuela o la casa. Las ciudades se pueblan de desconocidos, de gente de variados estratos y condición social, las tareas se complementan se dividen y subdividen, el trabajo se fracciona en especialidades cada vez más puntuales.

La ciudad moderna, es un nuevo vecindario, es una mezcla de intereses, una torre de Babel, ahí está todo y están todos, sólo ahí llega lo de calidad, la vida cambia.

La cultura universal contiene “subculturas” -manteniéndose en aparente antagonismo-, los elementos arquitectónicos parecen ajenos, salen de su lugar de origen para ser encontrados lejos. Sorprende verlos aquí y allá como si siempre hubiesen estado, como si fueran de ahí.

La arquitectura sufre el *choque* de cada enfoque, sus aplicaciones son cada vez más extrañas y pocos son los ejemplos de calidad y no hay la intención de la interpretación de valores del pasado.

Los filósofos, humanistas, ideólogos, no encuentran calificativos para esta realidad y recurren al vínculo con lo histórico, lo religioso o lo místico, como refugio de su nostalgia.

La cultura sigue siendo la explicación de cada evento, ninguno de los sucesos le son ajenos, la arquitectura está cumpliendo nuevamente con ser proyectada y construida acorde a su época y condicionantes. El objeto arquitectónico se define, en el mismo diálogo o imposición, surge de mezclar lo figurativo y lo ideológico, así, como se ha hecho siempre.

Épocas, valores, ideologías dominantes, poder, sociedad, tradición, populismo y el mito, son y seguirán siendo el instrumental del diseñador y de la arquitectura.

OBJETIVO:

Llevar a cabo un análisis acerca del cómo se concibe a la arquitectura.

Concluir en éste sentido requiere de analizar posturas de Teóricos, Arquitectos, y de gente no docta. Internarse en las determinaciones culturales, lingüísticas, en el análisis de la forma de vida, incursionar en la naturaleza y sentido de la arquitectura, como objeto, como proceso y expresión, revisar puntos de vista de la modernidad como plataforma de los modelos teóricos actuales y contraponerlos al esquema cultural como medio de la práctica arquitectónica del pasado y de nuestros días; todo esto, nos proporcionará la posibilidad de enfocar el sentido de la práctica, oculto por un panorama de paradigmas, teorías, adjetivos y determinaciones ahistóricas o tal vez más allá, el de confirmar que el rechazo a lo moderno se trata de una necesidad epistémica.

Poder ubicar a los elementos determinantes y pertinentes de la arquitectura, como actores fundamentales, y enfocar de manera clara sus categorías como base para la elaboración del juicio, lectura y disfrute de la arquitectura.

1

EL PANORAMA.

LA GENERALIDAD :

Entre enfoques teóricos de estudiosos, especialistas y profesionales y puntos de vista de gente no docta, la Arquitectura ha venido siendo definida y entendida sin existir un aparente consenso.

Conocedores y legos ofrecen sus puntos de vista, caracterizando a la Arquitectura a partir de ópticas especializadas o bien personales: Los edificios, la ciudad, las circunstancias sociales, la política, las tecnologías, etc., se convierten -cada una de ellas-, en particulares maneras de interpretación de los objetos arquitectónicos, dando a estos últimos, **distintas cargas de significación y valor** (siendo el juicio de la obra arquitectónica, algunas veces minimizado y otras exacerbado), resultando diferente el entendimiento de la arquitectura para cada uno de ellos.

Partiendo del hecho de que el proyectista de la arquitectura no la revisa como lo hace el que la crítica; dado que el primero enfrenta las consideraciones reales por estar obligado a dar una respuesta convincente y adecuada, mientras que el segundo pretende confirmar lo establecido por la teoría o por su personal filosofía, propiciado por un ambiente libre de presiones a excepción hecha de *respaldar* su propia opinión. Pero también y lejos de este ámbito calificado, existe un medio en donde reina la incomprensión del pensamiento arquitectónico especializado: el del usuario del objeto, quien lo habita sin ser consciente de las consideraciones formales de aquel lugar y sí de lo utilitario de dicho ambiente; por lo tanto y en efecto, el entendimiento de la arquitectura se encuentra en distintas dimensiones.

Esto de partida presupone, una idea de la Arquitectura sumamente variada y contradictoria, que asume posturas caprichosas: por un lado : románticas, poéticas o religiosas en su extremo ordinario (por su sentido mitológico subjetivo), o por otro : ideológicas, teóricas o pragmáticas en su extremo analítico.

El teórico intenta describir a la arquitectura y someterla a reglas, el filósofo la idealiza, el historiador la ubica y la revisa a partir de asociarla a sucesos sociales o económicos en el tiempo y el lego la evalúa en base a juicios no calificados y sí de uso cotidiano.

Ya Oriol Bohigas toca el asunto de las adjetivaciones de las que ha sido objeto la Arquitectura, debido en gran medida al nicho de especialización desde la que es revisada o bien por un mero afán revisionista de las actitudes progresistas de este siglo y dice: **“O se la considera válida sólo en cuanto viene definida por la aplicación prioritaria de unos adjetivos -de carácter tecnológico, temático, metodológico, realista, etc...- o se la convierte en un puro hecho adjetivado de otras realidades sustantivas -de carácter político, social, profesional, etc... es decir, o se la condiciona a los adjetivos, o se la convierte en adjetivo, sin consideraciones válidas sobre su propia sustantividad”** (1969, pp. 7 y 8).

Cuando se cuestiona a personas con distintos oficios y ocupaciones acerca del qué es la arquitectura, irremediablemente recurren a **situaciones asociadas** a esta para explicarla.

El análisis de las diferentes respuestas nos confirmaría sin duda, que **“la Arquitectura siendo una cosa, tiene que ver con muchas cosas”** (Romero, comunicación verbal) ². Cosas que en realidad son simples asociaciones, connotaciones y relaciones teóricas o prácticas. Finalmente “esas cosas” sólo son relaciones con el universo arquitectónico, ya sea, por ser parte de una realidad empírica que requiere de explicaciones de su lógica particular como actividad dentro de la esfera global del conocimiento o bien por tener relación con las formas de vida, en donde su definición tendrá siempre un enfoque más natural y poco “sublime”, ajustándose estrictamente al servicio que la arquitectura ofrece.

Aquí habremos de revisar algunas posturas generadoras del equívoco de su interpretación y el motivo de posiciones tan disímboles.

ACOTACIÓN DEL ANÁLISIS

Como idea de trabajo, se puede partir del hecho de considerar los tres grupos de competencia que aparecen en el campo global del quehacer arquitectónico : el saber profesional, la actividad profesional y el saber popular.

La determinación de la Arquitectura requiere de la revisión de muchos factores y de la intervención de agentes de decisión profesional y no profesional, entre los que se

² Comentario del Arq. Gustavo Romero en conversaciones sostenidas durante las sesiones del Taller de Investigación en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM., ante el problema del sentido y la pertinencia arquitectónica en otros asuntos vinculados socialmente a la arquitectura.

distinguen estos tres grupos involucrados que son pieza clave para la producción de los objetos arquitectónicos. En donde claramente cada grupo se encuentra estrechamente ligado con los otros dos. Los postulados de **Teóricos, Arquitectos y Usuarios** son amalgamados en cada proyecto o ejecución de la arquitectura.

Así pues, los primeros, aportarán los principios de la disciplina, como la filosofía propiamente dicha de la práctica arquitectónica, en la que son definidos los rigores analíticos, disciplinados sistemática y estructuradamente para cada etapa de la ruta de diseño y así mismo, de su materialización, a través de los cuales se filtrará cada disposición del proceso.

La esfera teórica predispone necesariamente al procedimiento mediante un enfoque o "recorte" ideológico particular, así como también, ofrece al proyecto un marco de referencias analíticas, como herramientas de pensamiento y racionalidad del dilema a resolver.

Dado que la teoría cuenta con la posibilidad de prescindir de la exigencia práctica y del planteamiento del problema a un nivel general, espía el saber humano constituyendo -señala Marina Waisman-, **"el órgano principal de conversión de las tendencias culturales dominantes en tendencias específicamente arquitectónicas, de conversión de ideologías generales en ideologías arquitectónicas"** (1977, p. 161), aunque como veremos más adelante, debido al poco contacto con la realidad de la ejecución arquitectónica o bien por el gusto del discurso ideologizado las teorías no pasan de ser criterios particulares.

El segundo grupo, representado por los Arquitectos, obedece a otras reglas dentro del campo del diseño de objetos, como señala Renato de Fusco cuando escribe acerca del arquitecto y su quehacer: **"las decisiones del diseñador arrancan de su actitud frente a una serie de teorías, experiencias y presupuestos"** (1967, p. 9)³. La propuesta del arquitecto se genera necesariamente a partir de mezclar todos los ingredientes que intervienen en la proyectación de un objeto. El diseño es la actividad de desarrollo del análisis de los factores a considerar para la elaboración de los objetos.

El contacto que tiene el arquitecto con aspectos que suelen resultar contradictorios y a su vez complementarios, como pueden llegar a ser la teoría y el punto de vista del usuario, es parte del enredo del proceso de diseño, así, la teoría se presenta en el juego como la norma y el usuario como representante de la circunstancia arbitraria (el gusto no puede ser normado, y con esto la teoría es desplazada), sea de carácter social o particular. El arquitecto equilibra y define -dentro de su terreno de acción-, la

³ De Fusco Renato (1967) *Arquitectura como <<mass media>>* Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona Anagrama.

tendencia espacial-formal que tomará la "obra", al aplicar **su enfoque ideológico** mediando entre disposiciones de demanda y predisposiciones de la disciplina, ambas duramente afianzadas por las formas de vida, la teoría y filosofía del diseño.

La ética exige al arquitecto, disciplina y la renuncia a convertir su trabajo en expresión personal y el público le impone la aceptación de sus criterios arquitectónicos "*brutos*" (Waisman, op. cit.).

Pero además, existen consideraciones que el arquitecto deberá discriminar y de esto su efectividad como profesional, agrega Marina Waisman: "**El saber profesional, por su parte -separado ya del saber general del grupo y convertido en un saber especializado-, trata de interpretar las necesidades de la sociedad -dirigiéndose a distintas necesidades y a distintos grupos sociales según las circunstancias históricas, atendiendo a unos y desentendiéndose de otros- en función de representaciones más o menos ideales o más o menos reales de los contenidos sociales y culturales del grupo.**" (1977, p. 45), puede suceder que en el proceso se equivoquen incluso los criterios de la realidad de vida, pero siempre es intentando, poner en juego a distintos valores humanos.

Y el tercer grupo lo conforma el usuario, **promotor y demandante**, representa la postura del común de la gente que hace el encargo de la arquitectura.

Para este sector no existe ninguna otra referencia que la arquitectura misma. Guadet apoyaría esta idea -estableciendo en la frase una obviedad que cualquiera aplicaría-, cuando afirma que: "**sin construcción no existe arquitectura**" (en Fernández., 1990, p. 58). Para este grupo la arquitectura se vuelve cobertura de demandas básicas o creadas y su referencia será el conocimiento empírico de lo que ha vivido. Lo percibido y el entendido cultural del espacio conforman el marco común de la demanda, asociándolo siempre a la expectativa de mejorarlo y personalizarlo en la medida de las posibilidades materiales y económicas.

Es en este grupo en donde se evalúa *el logro* utilitario real de lo arquitectónico. La definición del objeto en su más fría concepción y en su más irremediable adjetivación. En este medio se habla de arquitectura como parte de la vida y se le describe dependiendo del cómo se vive dentro de ella y cómo se puede expresar esa sensación.

En resumen, el campo teórico genera **ideas y postulados** a partir de cotejar, los planteamientos ideológicos, los manejos que el Arquitecto llevó a cabo en una determinada arquitectura y el cumplimiento de dichos presupuestos, analizando sus efectos. El arquitecto aplica un **enfoque teórico-ideológico**, que surge como *hipótesis* en el momento de diseñar en combinación con ciertas demandas, que el usuario corroborará o no, dependiendo del nivel de significación que esta arquitectura

logre tener para él. Y finalmente, el usuario, **habitará al objeto arquitectónico**, como fruto de su demanda y adopción física, y utilizará o no a dicha arquitectura bajo los postulados con que fue diseñada, calificándola, a partir de ver en esta el reflejo de sus expectativas o bien a partir de la congruencia que presente con respecto a los criterios culturales del momento, pudiendo así leerse la aceptación social del resultado.

Los tres componentes revisados: Teoría como esfera de lo ideológico, el arquitecto y el usuario dentro de la dimensión práctica y social, se describirían gráficamente dentro del proceso de diseño, como la intersección de tres elementos socioculturales y como ingredientes básicos de la producción arquitectónica.

El panorama actual del entendimiento de producción de la Arquitectura, como una práctica plagada de indeterminaciones, desacuerdos y equívocos, también tiene que ver con estos mismos componentes, que a fin de cuentas propician la poca claridad y la diversidad de enfoques de tipo teórico, práctico y de definición de su ejercicio.

Se hace necesario pues, el análisis de puntos de vista acerca del sentido que tiene para algunos el quehacer arquitectónico y también, la elaboración de comentarios que nos sirvan de sustento para acotar la problemática de la cual se derive el discurso del presente trabajo.

LAS RAZONES TEÓRICAS:

“La Arquitectura, es el arte de disponer y adornar los edificios, levantados por el hombre para cualquier fin, de forma que su simple vista pueda contribuir a la salud, a la fuerza, al goce del espíritu” (Ruskin, 1883, p. 8). Para Ruskin la arquitectura como arte-poético adquiere tintes de belleza como centro de la explicación y sentido de ésta. Dará a la arquitectura tres objetivos esenciales: reforzar el sentimiento religioso entre los hombres, perfeccionar su sentido moral y ofrecer un sentido material (en de Fusco, 1976, p. 29).

La creencia de que la arquitectura esta ligada al logro de la conversión de valores humanos, entendiendo ésto como una ampliación del alcance estricto del quehacer arquitectónico, ha sido motivo de revisión de muchos estudiosos, un ejemplo sería el que plantea Gordon Pask: **“el edificio no se puede considerar aislado, solo tiene significado como entorno humano; perpetuamente interactúa con sus habitantes, sirviéndolos y controlando su conducta.”** (en Waisman, 1977) ⁴.

⁴ Pask, G. (1969) The Architectural Relevance of Cybernetics, Architectural design Sep. p. 494. EEUU.

Bajo esta óptica se han formulado varios tratados ambientalistas que refuerzan idea del efecto de la arquitectura en el comportamiento.

Psicología y Arquitectura, preexisten al proyecto de la arquitectura; es decir, no dependen necesariamente una de otra, las conductas y su modificación, encontrarán su explicación en el terreno de las relaciones sociales. La arquitectura puede agregar sensaciones de distinta índole en las personas, sensaciones que pueden ser motivo de especulación de todo tipo y particularmente del conductual; p.e. el muro de los lamentos en Jerusalén o la Iglesia de Dolores en Guanajuato México, son sitios en los que se generan ciertas actitudes en asociación a sucesos significativos, pero, tanto su origen como su explicación no residen en lo arquitectónico.

Sin duda la estética Ruskiana tiene una profunda significación social, en la que la **forma** tendrá un alto contenido moral. La caracterización moral asociada a la forma puede considerarse en efecto sumamente divulgada, genérica y común, con cierta dosis de aceptación entre algunos especialistas y legos (de Fusco, op. cit.).

“Concibo la Arquitectura como la estructura inicial que ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser.” (Fernández, 1990, p. 169). Se refieren aquí -de manera retórica-, los ingredientes fundamentales para describir al objeto y su objeto. Composición y construcción son el binomio de la generación arquitectónica.

Pero para Fernández Alba, hay un *“modo”* de hacerlo y sin él la arquitectura se vuelve alegoría, **“El proceder geométrico para el arquitecto, pese a su condición hermética -refiriéndose al proyecto- le permite bucear en los territorios del inconsciente escenario donde es posible purificar la forma y recuperar su naturaleza primaria, sin referencia claro está, a las tipologías temporales códigos estéticos o estereotipos consagrados”** (1990, p. 168). La idea de considerar al acto creativo o diseño, como la inmersión al vacío y regresar de ese lugar con la solución, presupone una consideración dualista, en la que de partida se entiende la existencia de un mundo interno paralelo ⁵ (artículo de Emilio Ribes, *“La mente: la confusión como mito científico”*). El inconsciente es en sí mismo, un postulado determinista que para muchos en la actualidad no tiene sentido por no contar con referentes objetivos que lo expliquen o describan.

⁵ “La historia de la psicología, cuando menos su historia reciente como propuesta científica, está ligada indisolublemente al problema de la mente, de la misma manera lo perciben los legos : en el mundo del sentido común y del lenguaje ordinario. Psicología y mente son dos términos que se acompañan... Sin embargo, la relación entre mente y psicología que se da en el contexto del lenguaje ordinario y de las prácticas cotidianas de los legos es radicalmente distinta a la que suponen los especialistas científicos.”

El diseño tiene su explicación absoluta en la estructura de análisis de la cual parte, es en sí mismo un procedimiento que puede describirse clara y objetivamente. En cuanto a la aclaración de Fernández Alba acerca de que no se hace referencia a cierta arquitectura, la frase denota apegos ideológicos, criterios formales y actitudes morales ante la práctica, de lo contrario no será arquitectura, sino una ficción, acota.

La consagración de códigos estéticos, es inherente a la arquitectura históricamente, porque como señala Marina Waisman, cuando habla acerca del papel que juega el historiador en cada época: **“crea -el historiador-, un instrumento capaz de transmitir su propia versión de lo que es o de lo que debería ser la arquitectura, instrumento asimismo adecuado para explorar los problemas que en este ámbito se presenten”** (1977, p. 9). Cada juicio estético se verá apoyado por la función crítica y normativa de cada historiador, dependiendo de la ideología establecida en el tiempo.

Para Fernández Alba la Arquitectura se encuentra acotada entre normas y prescripciones morales. Descripciones poéticas, severidad de conceptos y una postura ideológica que, lejos de explicar o describir a la arquitectura, es tomada como referencia para disertar filosóficamente acerca de nuestro tiempo.

Alberto Saldarriaga -en otro estadio-, sugiere la existencia de una Arquitectura Universal, fruto de la cultura occidental. *“El centro”* la determina y contra esta visión, redefine a la arquitectura: **“como una nueva práctica dirigida hacia el alcance de importantes metas sociales: la planeación del territorio social, la solución de los problemas masivos de vivienda, el desarrollo de nuevas formas arquitectónicas, para el albergue de los servicios de la comunidad”** (1989, p. 12).

En sus propias palabras la arquitectura es la respuesta que demandan las culturas periféricas. Es también heterogeneidad, es la modificación de la realidad de los entornos construidos.

Saldarriaga asume que la naturaleza de la arquitectura reside en su cotidianidad siendo necesario el haberla decidido por consenso, al interior de un núcleo cultural o subcultura.

La arquitectura -rebatando las determinaciones de Saldarriaga-, obedece a una circunstancia y en su entendimiento radica la posibilidad de proponer nuevas actitudes. El análisis de la circunstancia nos provee de recursos para la revisión del proceso productivo en general y asimismo del de la arquitectura en particular. El alcance de metas sociales, no esta al alcance de la arquitectura aunque los aspectos a los que se pretende dar cobertura, tengan que ver con su práctica. Arquitectura y

vivienda son lo mismo, siempre y cuando ésta sea un objeto y no un problema social con necesidad de ser cubierto; es decir, se empalman categorías políticas, sociales y económicas, a una actividad que tiene como tarea profesional, la definición formal de los objetos arquitectónicos, solucionándolos y disponiéndolos como y donde han sido encargados. Bajo el enfoque de Saldarriaga sólo existe la idea reivindicadora y equivoca así, el campo de competencia de la arquitectura, de los arquitectos e incluso de los usuarios, al pretender descontextualizar y desconocer a los factores determinantes de nuestro sistema de producción.

Para nosotros, la Arquitectura -señala Emilio Batista-, **“Debe ser primordialmente un conjunto de prácticas que transforman y conforman un determinado ambiente físico, como modo de apropiación de la naturaleza por parte del hombre, en el particular caso de las relaciones de producción vigentes.”** (1980, p. 301). El entender la arquitectura así, como un conjunto de actividades, nos conduce nuevamente al “vínculo” como explicación, o bien que se empalman en esta definición -entre otras-, Arquitectura y Diseño, este último, como proceso de revisión de factores y disciplinas, provoca el espejismo de las prácticas como productoras del proyecto de la arquitectura.

El trabajo de Batista está constituido por lo que el llama “la crítica a las formas de conocimiento ideológico de la arquitectura”, por un tipo de práctica científica individualizada.

La arquitectura -en ese mismo orden-, se explica como la contradicción entre las formas de interpretación dialécticas de la historia y de la naturaleza.

De la misma manera que en otras posturas ideológicas, en ésta, se reconoce -por el mismo Batista-, que no se cumple con la instrumentación teórica para hacer referencias científicas y se desarrollan dentro de lo que confiesa, es una “disciplina especulativa” que Althusser llamó “teoría descriptiva”. Bajo estas premisas de omnipresencia dialéctica como *razón general*, se expone p.e. acerca del análisis de los momentos de la práctica empírica de la arquitectura que: a partir de un contenido ideológico como forma de conocimiento del sistema, el análisis toma como la referencia teórica a la práctica -el instrumento teórico funge como práctica empírica-, esto es; como la materia de naturaleza ideológica a transformar en un producto de naturaleza científica, como un nuevo sistema de conocimiento. Resulta apabullante el discurso batistita dado que no cuenta con el menor sentido conceptual en sus partes. El diseño genera proyectos y nunca conocimiento -ya no digamos científico-, en rigor se trata de especular acerca de un “todo” como razón global en la que no existen nichos de análisis, no hay aparentes razones particulares que expresen la idea arquitectónica como asunto específico.

Tratadística y Manualística, conocimiento y técnicas conforman las bases del quehacer arquitectónico -agregaría Batista-, y en esto estaríamos de acuerdo si se pretendiera de manera literal y no oculto en dogmas que lo hagan sujeto de interpretaciones meramente ideológicas.

El mismo comentario cabría en la afirmación de que la estructura económica, base material y naturaleza histórica son los filtros a través de los cuales es revisada la arquitectura -pero termina por adicionar a la frase-, “y su actitud económica”. Con lo que se ve frenado el contenido objetivo de la idea.

Le Corbusier -atendiendo a otro asunto-, manifiesta que la **“Arquitectura Moderna no debía ser otro estilo a añadir al largo proceso histórico; debía ser una nueva y definitiva manera de enfocar el diseño”** (en Bohigas, 1969, p. 15). El movimiento moderno es tal vez, dentro del análisis de las ideas de la arquitectura a lo largo de la historia, la más contradictoria propuesta conceptual.

Se da por aceptado el hecho de que el Movimiento Moderno de la Arquitectura, ignora todo precedente tipológico, estilístico e histórico -ideas lecorbusianas por demás ingenuas- y que dentro de él (movimiento) se genera un *“sistema innovador revolucionario”* del quehacer arquitectónico al servicio de una avanzada tecnología, al grado -tuvo aceptación entre los arquitectos tal premisa-, que las opiniones de quienes lo elogiaron han sido motivo de paradigmas, sin haber en realidad motivo teórico distinto al de siempre y si un nuevo criterio.

“El movimiento moderno tiene origen en las mismas exigencias que han determinado la experiencia del historicismo; en la diferente distribución de la demanda de los bienes arquitectónicos -es decir, en el aumento de la producción edilicia, en una mayor escala y velocidad de los cambios en el ambiente urbano y rural, en la posibilidad, transformada en un hecho concreto por la industria moderna, de que los bienes culturales sean distribuidos a todo el mundo en igual medida, antes que repartidos según la tradicional organización jerárquica de la sociedad- y en la nueva actitud crítica, mediante la cual sólo el mencionado programa de distribución llega a ser razonable” (Benevolo, 1960, p. 53). Leonardo Benevolo, describe claramente y en síntesis el panorama moderno y reconoce una circunstancia histórica válida y descriptiva de una nueva realidad social, cultural y tecnológica, a la que se enfrentan las “opiniones teóricas” de los arquitectos del momento en cuestión. Considerar que los enfoques teóricos elaborados por los pioneros modernos, encerraban la realidad del ejercicio arquitectónico, ha provocado un equívoco total, en el que -hasta la fecha-, se debaten críticos, teóricos e ideólogos.

La idea equívoca de que los movimientos estilísticos son en estricto decisiones de sus precursores y luego de estos, de sus interpretes, resulta a todas luces falaz, ignorando que existe un proceso histórico que los explica como un mero ciclo de producción. Una crisis y contradicciones generadas por la práctica de un estilo y el surgimiento de nuevas ideas y maneras de producción, adquiere mayor sentido al analizar el caso. (Benevolo, op. cit).

La arquitectura -según Le Corbusier-, se debate entre funciones y el peligro de un nuevo formalismo. Los edificios deberán ser manifiesto de lo nuevo, de la tecnología y la mecánica ⁶.

Las ideas del modernismo señalaban que la Arquitectura debía ser el generador del cambio radical de los procesos productivos, tarea enteramente ligada a lo económico, social y político. Junto con la revisión del conocimiento científico y los nuevos enfoques sociológicos y de las prácticas en general, se generan nuevos equívocos categoriales de la arquitectura desligándola paradójicamente de su campo, por el afán de revalorarla.

Ante la candente polémica que ha generado la arquitectura moderna, sus resultados, sus ideas, los críticos y filósofos de hoy han conformado una serie de normas moralistas ahistóricas, descalificando en absoluto toda propuesta de la nueva arquitectura, Leonardo Benevolo nos dice: **“Estamos acostumbrados a considerar las vicisitudes de la arquitectura moderna a través de las deformaciones y los slogans de la polémica empezada contra el historicismo, y las experiencias de los últimos cuatro decenios nos parecen todavía escondidas detrás de varias etiquetas -funcionalismo, racionalismo, estilo internacional- o de sus contrapuestos dialécticos -nuevo empirismo, arquitectura orgánica- que sombrean fabulosamente los acontecimientos concretos.”** (1960, p. 54).

La crítica juega sin duda, un importante papel en la opinión de los teóricos, arquitectos y gente común.

Leonardo Benevolo, apoyando la idea de que el arquitecto sea un conocedor de la historia de la Arquitectura, comenta: **“los proyectistas estudian en las Facultades de Arquitectura, mientras que los críticos provienen, en su mayor parte, de las Facultades de Letras, y los contactos entre las dos categorías se realizan en la esfera teórica, en cuanto los críticos juzgan las**

⁶ En Benevolo, L. (1978). Introducción a la Arquitectura. Cuadernos de material didáctico, Arquitectura Autogobierno. México: UNAM. En el artículo EL Movimiento Moderno.

obras arquitectónicas pasadas, y un tanto de mala gana las presentes, mientras los arquitectos leen y escuchan estas críticas.”

(Benevolo, op. cit. p. 2)

Para el crítico, la Arquitectura es un producto terminado y al considerar sólo el resultado se pierde de las presiones bajo las que se ha generado.

El historicista niega toda validez a la arquitectura de hoy, sin comprender el sentido de los acontecimientos de ayer y hoy. Según Benevolo, el arquitecto enterado de la historia de la Arquitectura superaría el juicio de los críticos conduciéndolos al terreno pertinente de nuestra tarea. En la historia se descubren con claridad los intereses de cada época. Para la crítica ahistórica escapa toda la realidad.

La actitud de la historia en consonancia con la teoría, sin duda ha creado una atmósfera de complicidad de argumentos, sobre todo en los últimos años. **“las teorías pueden desempeñar el papel opuesto, no el de descubrir sino el de encubrir.”**, **“Las teorías arquitectónicas son ideologías explicitadas.”**, **“En realidad, las convicciones morales, de un modo más o menos encubierto, aparecen casi obligadamente en los fundamentos de las teorías arquitectónicas desde el mundo antiguo hasta nuestros días.”** (Waisman, 1977, pp. 163-164).

EL ARQUITECTO: ACTITUD E IMAGEN.

El Arquitecto al igual que la Arquitectura es interpretado de manera confusa.

“Los arquitectos del racionalismo van a sentir muy próximas, y de manera contradictoria, las divergencias entre los fenómenos de la intuición, tan ligados al menester del artista y la pasión de los métodos científicos.” (Fernández, 1990, p. 48), el autor se sirve de los etiquetamientos artístico-científicos, para la evaluación del arquitecto del presente siglo; dicho criterio está presente a menudo en los juicios actuales.

La forma arquitectónica y su carga *“sublime”* no puede -desde este punto de vista- ser ideada por un arquitecto estrictamente y según esto *“el procedimiento”* que sigue al proyectar lo convierte en científico.

Composición y racionalismo contra proyecto y racionalidad. Lo peyorativo y lo poético -desde mi punto de vista-, desvían el sentido real de la tarea del arquitecto.

Para Fernández Alba, la contraparte del “Artista Arquitecto” practicante de las habilidades sintácticas, es el “*diagramador o hábil del diseño*” que se dedica a la representación del limbo. Y haciendo un enlistado de las deficiencias de esta cultura actual del quehacer, indica que: **“angustia frente a la técnica; olvido irreflexivo de la materia; incapacidad para asumir los problemas del crecimiento; y, sobre todo, la insuficiencia moral de los arquitectos para configurar y construir el espacio de la sociedad industrial avanzada, si es que aún les pertenece.”** (Fernández., op. cit., p. 31)

Necesariamente existe en este juicio un error categorial por la concepción que se tiene de la tarea del arquitecto. Si de partida se analizan “*las deficiencias de la cultura*”, el hecho incluirá a la generalidad de las actitudes, a la globalidad de acuerdos sociales y no estrictamente a la postura personal del arquitecto y por otro lado, si se asume que el problema es de carácter cultural, resultaría que el arquitecto -como parte de esta crisis-, está siendo congruente con la manifestación de la época; de su época.

Entiendo que el espacio de toda sociedad es construido y configurado por la misma sociedad y dentro de ésta se encuentra el arquitecto.

“Nunca la sociedad será transformada inmediata y directamente por el diseño. Lo que ocurre, en cambio, es que el diseño esta fabulosamente condicionado por esta sociedad.” (Bohigas, 1969, p. 34) y agrega **“No puede haber un diseño desligado de los contextos... no podemos hacer una arquitectura que contradiga resueltamente y con resultados definitivos la estructura profesional que hoy le corresponde al arquitecto.”** (Bohigas, op. cit).

De la misma manera que el arquitecto es desubicado, la actividad que desempeña es mal interpretada aún por los teóricos; veamos: **“Resulta difícil y problemático demostrar la arbitrariedad y la trama intelectual de vicisitudes que ha tenido que soportar el arquitecto contemporáneo para adecuar las intenciones del proyecto de la arquitectura con las necesidades que requiere construir el espacio del hombre moderno.”** (Fernández, 1990, p. 50).

El arquitecto bajo esta óptica se encontraría ubicado por encima de la sociedad, pero sobre todo, no sería *hombre moderno*. El pensamiento rigorista de Fernández Alba parece ignorar incluso la esencia de la tarea del arquitecto y sugiere que el proyecto de la arquitectura tiene predeterminada una “*intención*” inamovible. Panofsky refutaría ésto diciendo que: **“El arquitecto mismo, especie de escolástico, asimila y difunde la substancia del pensamiento o concepto contemporáneo.”** (en Boudon, 1980, p. 35).

¿El proyecto de la arquitectura es un determinante causal de la existencia del hombre, o consecuencia de la manipulación general, que caracteriza las relaciones de dominio de nuestro siglo? (Fernández, 1990, p. 65).

Es claro que el autor -con una clara tendencia al discurso personal-, defiende la primera opción del cuestionamiento, adoptando una postura humanista y minimiza a la segunda, pretendiendo dejar de lado las condiciones del contexto socio-económico existente, pero lo más claro es que resultaría difícil ignorar cualquiera. Lo causal se debe enfocar como la normatividad de una situación social y el espacio como lo disposicional, un ejemplo de esto último sería, el de que las bibliotecas son usadas para estudiar dentro de ellas pero, también se puede estudiar en el autobús o en el jardín.

Michael Pyatok y Hanno Weber ofrecen una postura ante la actitud profesional que como veremos no encaja claramente en nuestro contexto e insistirán en la idea de que el arquitecto al momento de efectuar su labor *deberá* hacer un acto de conciencia y llevar a cabo un compromiso ineludible. Las jerarquías centralizadas tienen el poder de decisión, mientras el vasto grupo está al margen de esta decisión, el arquitecto entonces, fungirá como representante de estos grupos periféricos convirtiéndose en *mediador controlado* del centro, debiendo servir a los intereses de este grupo marginal. (Pyatok y Weber, 1976).

“El hecho de que la jerarquía del poder económico influencia la epistemología misma que subyace bajo la práctica del diseño del medio ambiente es un hecho que debe ser enfrentado” (Pyatok y Weber, op. cit., p. 9). Pero, aquí cabría preguntarse si el diseñador aún sabiéndolo o comprometiéndose con una idea contraria a la dictada por esta jerarquía, puede variar el método y los fundamentos doctrinarios del poder o, sí por otro lado, esta actuación es la que se espera de él en su desempeño dentro de nuestro modo de producción. Suponer que algo distinto pueda suceder, implica la revisión seria de sus posibilidades o bien actuar en congruencia ideológica y marginarse de la práctica por incompatibilidad de ideas.

“No puede haber urbanismo que no parta concretamente de unos presupuestos sociales y políticos: no hay manera de ordenar una calle o estructurar un barrio si no aceptamos previamente los instrumentos reales de actuación, que pueden condicionarlo todo de una manera tan diversa, según que partamos de la fuerza expansiva de la especulación o de la colectivización del suelo como base de la promoción inmobiliaria; según que la financiación o la rentabilidad se tengan que juzgar con diversos criterios económicos y hasta políticos; según que haya o no una posición política en favor o en contra de una determinada expansión demográfica o de una concentración de funciones.” (Bohigas, 1972, pp. 34-35).

La actitud del arquitecto, responderá necesariamente a la estructura que le corresponde asumir, en la base social de producción y no la de un *independiente* del proceso productivo.

La dimensión de las actividades humanas -bajo un enfoque más concreto-, **es valorativa**, así, toda práctica es valorada. Esta es la característica de las sociedades humanas; la ideología es un tipo de valoración que da contexto a las prácticas profesionales, artísticas y en general a la actividad humana. Si analizamos cualquier tipo de práctica, no se le puede desvincular del contexto valorativo o ideológico que le da sentido y significado a dicha actividad. (Rodríguez, comunicación verbal). De la misma manera, la arquitectura y el arquitecto no escapan a esta realidad.

“La supervivencia profesional implica algunas veces compromisos inevitables. No obstante, la supervivencia económica personal no tiene porque llevar a eludir una toma de conciencia. En este nivel de conciencia epistemológica, la decisión de aceptar la influencia de los sistemas de producción existentes en la base cognoscitiva de las profesiones es una acción tan ideológica como la de decidir no aceptarla”. (M. Pyatok y H. Weber, 1976, p. 9). Para los autores, los profesionistas tienen como tarea asociada evadir la influencia del poder económico y equilibrar este poder y la mala distribución de los recursos.

Amén de que en efecto siempre habrá motivos para no aceptar un encargo, no deberían de ser motivos, los enfoques extremistas ajenos a las bases de la práctica real y el desconocimiento de los aspectos condicionantes esenciales de dicha práctica del diseño y del condicionamiento social y económico, característico de toda producción.

Lejos de la evasión del encargo por “razones” de apego ideológico, la postura del diseñador debe ser pretexto para la práctica del diseño en su propio terreno de determinación ideológica personal, calificándose a partir de contextualizarse y valorarse en ese particular núcleo social al que sirve. Las oportunidades de trabajo -además de ser pocas-, son posibilidades de desarrollo profesional y arquitectónico. **“No revolucionaremos nunca la sociedad por medio de la arquitectura, pero podemos revolucionar la arquitectura; esto es precisamente lo que debemos hacer como arquitectos”.** (Bohigas cita a Gregotti).

¿Puede un acto aislado de puritanismo o de ascetismo cobrar realidad en una sociedad cuyos valores tienden más bien hacia la abundancia y el relajamiento que hacia la austeridad y la disciplina?, Robin Boyd ⁷ afirma

⁷ En Waisman, M. (1977) La estructura histórica del entorno. Buenos Aires, p. 167, Nueva Visión.

que el puritanismo puede tener signos distintos, por un lado, el comunista intolerante ante la moral capitalista aceptada y por otro, la falsedad stalinista basada en las teorías victorianas acerca del consumo para satisfacción de expectativas superficiales del público.

Otro punto de vista similar; esta vez de Oriol Bohigas. **“resulta difícil influir aisladamente sobre las cosas. Las cosas y las relaciones entre las cosas dependen fundamentalmente de los hombres, de las relaciones entre los hombres y de las relaciones entre los hombres y las cosas. El diseño, pues no solo no puede revolucionar la sociedad -no puede cambiar la estructura social y política- sino que incluso le resulta difícil determinar por si solo los elementos del entorno físico. El diseño es una actividad secundaria y tremendamente sometida a otras disciplinas de mayor alcance.”** (Bohigas, 1969, p. 28).

El condicionamiento que ejerce la sociedad sobre la determinación del diseño, es de carácter histórico (por políticas colectivas), es normativo (por los reglamentos), y es también lingüístico (por las imágenes demandadas).

LA DEMANDA: USUARIO, PROMOTOR.

“La arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea a la vida humana; no podemos sustraernos a ella, puesto que formamos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas sobre la superficie de la tierra, para las necesidades humanas, exceptuando solamente el puro desierto.

Tampoco podemos confiar nuestros intereses arquitectónicos a un pequeño grupo de hombres instruidos, encargarles buscar, descubrir, moldear el ambiente donde habremos de vivir y luego maravillándonos de aprehenderlo como cosa bien hecha; esto concierne en cambio a nosotros mismos, a cada uno de nosotros, que debe vigilar y custodiar el justo ordenamiento del paisaje terrestre, cada uno con su espíritu y sus manos, en la medida que le concierne”⁸.

⁸ William Morris escribió esto en 1881 y es citado por Leonardo Benevolo en su artículo : Introducción a la Arquitectura. (en Benevolo, 1978).

El lego, usuario o público, representa el campo de atención central del arquitecto y de sus prácticas, como enfoque actual de la actividad, pero el arquitecto a estado presente sin ser instruido o especialista. La arquitectura sin arquitecto sería una falacia. La arquitectura sin diseño puede ser, pero sin arquitecto no se puede entender la actividad.

Para dar un punto de partida a este aspecto, consideremos que desde el inicio de la historia se desenvuelve un saber folklórico. Se interpreta y se construye como parte de la realidad del común de la gente; esto es, de personas no ilustradas.

A través de la arquitectura espontánea o la de vivienda típica que los artesanos desarrollan como representantes del saber popular, se irán acumulando datos para lo que será alguna vez el saber profesional. La actividad constructiva nace pues, no de la especialización, ni de la crítica de los métodos y tampoco de poner a discusión la validez de las necesidades sino, de la tradición de éstas necesidades y de su satisfacción a base de interpretaciones no especializadas, que responden a un determinado tipo de estructura social y de modos de vida dentro de un cierto grupo. (Waisman, 1977).

Antes de que la arquitectura fuera concebida como una profesión, había usuarios o expertos constructores que determinaban el ambiente habitable por sugerencia de una forma de vida, de un lenguaje o una cultura que lo prefiguraba. Los usuarios así pues, son y han sido parte inherente al entendimiento de lo arquitectónico y de su determinación.

La tarea siempre ha sido compartida y sólo así puede darse. Lo que en un principio era la relación del hombre con el objeto ya sea como experto o como constructor mecánico de un "tipo", ahora, se trata de una relación profesional, con la idea de que el experto proponga una solución que cubra la demanda marcada por el usuario.

"la distinción entre expertos y público funciona particularmente mal en arquitectura, no porque los arquitectos no sean expertos, sino porque nadie puede ser considerado al margen, estando cada uno necesariamente implicado en el continuo trabajo de modificación del ambiente urbano y siendo responsable, por su parte, del ordenamiento de ese ambiente". (Benevolo, 1978, p. 3). Hablamos de una actividad en la que se leen como principios básicos de su práctica algunos factores de demanda preestablecidos necesariamente y un proceso de definición profesional en el que deben ser considerados obligadamente.

La esencia del desarrollo arquitectónico, en un principio y ahora es en estricto la misma. La diferencia reside en la división actual del trabajo, una vez superadas las relaciones primitivas entre los hombres y su ambiente.

Pero estos factores de demanda no solo se reducen a ser condiciones de programa o funcionamiento sino que alcanzan a ser incluso consideraciones estéticas. La belleza se plantea como uno de los aspectos fundamentales por lo que se requiere la participación del arquitecto. **“Pues la belleza de la forma y la necesidad de su presencia están al margen del estilo, más allá de la norma del criterio subjetivo del arquitecto. Al menos esa es la expectativa que alimenta desde hace siglos el ejercicio de la construcción de la buena forma.”** (Fernández, 1990, p. 195).

Queda claro que el involucramiento del usuario en la determinación de su *arquitectura* es un hecho, pero no un hecho particular o personal en todos los casos, algunas veces el usuario es promotor, o bien esta representado por criterios mezclados de varios especialistas, el Estado mismo, puede ser el que haga un encargo y fungirá entonces, como “usuario.” Un concepto o una idea específica de vida pueden conformar la condición utilitaria de un edificio.

No obstante la condición *no ilustrada* del demandante o lo abstracto de las opiniones de quienes promuevan a la arquitectura, siempre serán requeridas estas **“predeterminaciones arquitectónicas”**, para poder producir objetos.

No resulta extraño, que cualquier obra arquitectónica; así cuente con fama, sea transformada o modificada por quien la habita. Marina Waisman menciona la importancia de situar a la arquitectura por fuera del carácter artístico y enfocarla necesariamente -dado el fenómeno mencionado-, como entorno para la vida humana **“y con la consiguiente tendencia a poner en primer plano precisamente esa vida humana, parece lógico dar la razón al usuario frente al arquitecto.”** (1977, p. 151).

Así las cosas, la arquitectura vernácula se presenta como buen ejemplo de diseño y como sana tradición. Es fuente fundamental de la sabiduría arquitectónica. Y como corolario a lo anterior podría sugerirse lo que dice Berenson acerca de la contraparte que para la arquitectura “cultura” resulta ser la popular: **“todo arte figurativo popular no es sino una copia de una copia de una obra de arte culta.”** (en Waisman, op. cit. p. 263).

Para el común de la gente en la arquitectura todo es más claro, no se enfrenta nunca a la presión de decidir un acomodo o solución; sólo sabe lo que quiere, simplemente obedece a patrones de imagen adoptados por simple apego o evocación. Demanda un espacio capaz de contener lo que imagina y lo describe a través de situaciones, anécdotas y objetos.

La arquitectura y el arquitecto para la gente, son obra y autor y dependerá del resultado la aceptación de ambos factores en un núcleo social.

El ingrediente constante y de mayor peso en la “*demanda*” es siempre la posibilidad utilitaria de un modelo como preferencia, de acuerdo a las necesidades de cada caso o sistema, dirigida a cubrir una circunstancia presente y nunca de valores intrínsecos a este modelo o de sus constituyentes creativos.

Hablar de referentes, presupone en el caso de un usuario un modelo precedente por seguir. El modelo suele hacer referencia *al todo* o bien a algún aspecto de la obra, dependiendo del alcance propositivo de cada demandante. Este preordenamiento cultural será para el arquitecto la primera imagen del planteamiento y es como tal una reducción más o menos arbitraria de la realidad.

En otro extremo, ha existido una búsqueda -por parte de algunos metodólogos-, en la que se pretende reducir la participación del arquitecto en la definición de las arquitecturas y poner en manos del usuario una serie de opciones espaciales surgidas de la experiencia empírica. Métodos como este sugieren mosaicos de solución aplicables universalmente dependiendo por un lado del gusto del constructor y por otro de las posibilidades del medio. La demanda -según éste reduccionismo-, se diluye en la selección de la gama de alternativas y patrones para cada caso a aplicar. Nada más erróneo que considerar que algo ya solucionado y probado sea la solución. Nada más equivocado que pretender diseñar en base a diseños.

Christopher Alexander (1977), habla de la existencia de patrones de lenguaje como modelos de organización en relación a lo arquitectónico; por un lado destaca, lo que la gente entiende por entorno evocativo, que son las actividades en relación a la naturaleza las cuales el hombre pretende llevar consigo a su hábitat y por otro lado, lo que la gente entiende por “*su lugar*”; o sea, lo que entiende el hombre acerca de como debe ser su arquitectura al interior y su relación con lo que la rodea en lo inmediato.

“Los elementos del lenguaje son entidades llamadas patrón. Cada patrón describe un problema que se repite una y otra vez en el ambiente y entonces describe el centro de la solución a tal problema, de tal manera que se pueda usar esta solución un millón de veces, sin nunca hacer lo mismo dos veces.” (p. “X”).

Alexander lleva a cabo un intento fallido de estructurar los elementos compositivos y programáticos, pretendiendo objetivar el proceso de diseño, buscando una propuesta congruente para la desprofesionalización de la arquitectura o bien para armar un recetario de imágenes. El catálogo no superó siquiera las expectativas locales en su país y quedó lejos de fungir como texto aplicable a otras condiciones de vida que no

fueran de las que partió. Pero, el experimento dio pie (sin ser el único), a la consideración de aspectos proyectuales básicos. No es de la forma ni de la función de donde se parte para la elaboración de un proyecto y esto es prueba de ello.

Las metodologías enumeradoras de repertorios no suplen a la abstracción de los factores que generan el diseño. Es importante señalar que cualquier metodología dejaría al margen de la práctica a los usuarios o bien a los no ilustrados, aún cuando ya revisamos su objetiva participación dentro del proceso.

ARQUITECTURA: COMO CIENCIA O ARTE.

Epistemología y paradigmas de la arquitectura son sin duda la ciencia y el arte, categorías que lo único que persiguen es dar un plusvalor profesional.

La idea de revisar estos aspectos en relación a lo arquitectónico, se debe a la frecuencia con que se asocian a la producción de la Arquitectura: primero, las metodologías como idea de lo científico, y segundo, el "don" de la creatividad como vínculo artístico.

La lectura del objeto arquitectónico a través de cualquiera de estos dos aspectos ha sido un rico campo de polémica, sobre todo a lo largo de este siglo. Los enfoques científicos, artísticos y tecnológicos o bien la mezcla de todos ellos, se han venido perfilando como definiciones en sí mismas, generando escuelas y desacuerdos, de ahí la importancia de su revisión a detalle.

DE LA CIENCIA:

"La ciencia como valor, la ciencia como ideología, se basa sin duda en aquel concepto de "ciencia por excelencia" (en Waisman, 1977). La ciencia en rigor y la eficiencia son modalidades intrínsecas, y a las que se contraponen, peyorativamente, la inexactitud y la eficiencia relativa de los procesos en los que la intuición y la imaginación juegan papeles fundamentales. Se asimila el concepto de ciencia al de modernidad -a diferencia de aquella asimilación máquina/modernidad de los arquitectos racionalistas- y consecuentemente la actitud no-científica aparece como retardataria o, peor aún como reaccionaria". Reyner Banham ⁹, expresa claramente el sentido del empeño teórico de calificar a la arquitectura como ciencia.

⁹ Citado en Waisman, M. (1977) La estructura histórica del entorno, p. 178. Buenos Aires : Nueva Visión.

Procedimiento, programación, metodología o proceso no pueden calificar de científica a una práctica y mucho menos la búsqueda de la “solución generalizada”, como la pretendida por el Movimiento Internacional.

Entendemos a la Ciencia, entre otros, como un tipo de conocimiento; pero analítico y genérico. Se parte del evento singular a la abstracción de las propiedades genéricas de dicho evento. Se cuenta con un objeto de estudio preciso que debe pertenecer a la realidad empírica y debe estar perfectamente delimitado de los objetos de estudio de otras ciencias.

La Teoría en otra categoría del análisis, explica lo consensualmente aceptado por la disciplina y nunca trata “criterios”. Tiene como tarea la de la descripción, jamás la de normar. Un entendido claro será el de que todo es motivo de conocimiento, pero, la teoría genera conocimiento de lo que ya es, no de lo que va a ser o se generó por un motivo estético o particularidad demandada (Rodríguez, comunicación verbal) ¹⁰.

No hay por tanto, cuerpo teórico de la arquitectura como señala Marina Waisman, ni Teoría de la Arquitectura y si Teoría del diseño. Gregotti plantearía que lo central del problema es la preparación de instrumentos que permitan controlar la racionalidad del proceso analítico ¹¹.

La arquitectura, como práctica, a sido motivo de manipulación, no solamente de científicos sino del común de la gente. Ha sido normada desde siempre por Ordenes o enfoques teóricos y filosóficos. Siempre se ha ocupado de singularidades y particularidades.

Mientras que lo científico no busca transformar la realidad, el diseñador, reinterpreta al objeto incide en él y lo manipula , permanentemente como parte de su labor; dado que, responde a demandas específicas. Sin que por todo esto pierda talla o importancia la práctica del diseño.

La herramienta del arquitecto es la tecnología pragmática porque responde a demandas multidisciplinarias.

¹⁰ Ma. de Lourdes Rodríguez Campuzano, Maestra en Psicología, ha dedicado especial atención, junto con sus compañeros de postura teórica a la categorización de su disciplina y estudios sobre el lenguaje ordinario y sus connotaciones en el ámbito del conocimiento científico. Profesora e Investigadora en la Facultad de Psicología de la UNAM, plantel Iztacala, México.

¹¹ Gregotti, V. (1972) El territorio de la arquitectura, p. 17, Barcelona : Gustavo Gili. En el capítulo Arquitectura y método científico.

El enfoque teórico describe a la arquitectura y a sus vínculos. Atiende al “cómo” y genera concepciones personales, juicios de valor y criterios. (Rodríguez, comunicación verbal).

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA: CATEGORÍA EPISTEMOLÓGICA.

Hacer referencia a la teoría nos plantea la necesidad de un modelo de realidad a través del cual revisemos y concluyamos. Así nos relacionamos -una vez generada esa óptica particular de conocer-, con los hechos y la realidad. Esto nos lleva a cierta condición normativa y metodológica, lo que como corolario nos mueve a cierto contenido axiomático. Lo irrefutable de los rasgos teóricos en tal caso no se debe a las conclusiones ahistóricas sino a su particular enfoque o reglas de análisis.

“Comparto con Vargas Salguero la necesidad y yo diría que el imperativo de guiar la práctica arquitectural por un cuerpo de conocimientos y criterios básicos a partir de los cuales hacer arquitectura, aunque yo ya no estoy seguro si a esto debemos llamarle teoría.” (Sifuentes, 1994, p. 32). La teoría como categoría epistemológica en el contexto Moderno -y de los que la siguen apoyando hasta ahora-, se ha generado bajo una atmósfera filosófica irracional. Fundada en la concepción metafísica, absolutista, ahistórica de la existencia de esencias puras inmóviles como axiomas.

La idea de concebir a la arquitectura como resultado histórico, siempre móvil y cambiante nos establece justamente en lo contrario de una verdad irrefutable. Lo variable de la arquitectura y de sus resultados nos impone una revisión de lo concreto del objeto arquitectónico, pero no reduciéndolo a la postura positivista de lo meramente observable sino, al disfrute y lectura de su significación y valor social.

La determinación social afecta necesariamente al entendido de lo relativo del objeto respecto del lugar y el tiempo y de éste su realidad, pretender entonces normas fijas a manera de preceptos de habitabilidad resulta a estas alturas del siglo una necedad epistémica, por esto que es insostenible la postura de una Teoría de la Arquitectura como medio de producción, explicación o determinación.

La teoría de la Arquitectura ha sido también pretexto para expresar algunas representaciones ideológicas y simbolismos que “acarrean consigo” el objeto (doctrinas). Eliminar la teoría como mediador de pensamiento presupondría cosificar a la arquitectura -se devaluaría según esto-, puesto que, buscar la concreción de la arquitectura a un objeto con forma material pone en peligro su *saludable* revisión desde el punto de vista de estos doctrinarios.

Se ha pretendido que el valor de cambio supere -en un claro error categórico-, al valor de uso en el ambiente “teórico” o bien se acentúan “teóricamente” los elementos que van hacia el valor de cambio y no de uso, con la intención manifiesta de disfrazar al objeto arquitectónico como mercancía, para que a partir de este postulado mal entendido o amañado puedan hacerse manifestaciones de tipo ideológico o equívoco. Por nuestra parte, entendemos al valor de uso como la relación del hombre con las cosas y al valor de cambio como la relación entre los hombres por las cosas, previo a cualquier relación entre hombres el único sentido de los objetos será el uso.

Aún teniendo conciencia de la posible contradicción -porque la ignorancia no cabe como argumento-, los ideólogos no han podido desatarse del afán filosófico, pudiendo ser la razón primera de la existencia de la Teoría de la Arquitectura.

“La arquitectura, pues, materializa las relaciones sociales necesarias que se dan entre sus productores.” (Sifuentes, 1994, p. 32). Si, pero el autor hace de la frase una connotación al caracterizar como mercancía a la arquitectura; o sea, la vincula.

Si la teoría genera arquitectura, ¿en dónde cabe la arquitectura hecha por no profesionales?.

El paradigma es por demás falaz, al menos en la pretensión del parafraseo de la teoría experimental, o algún modelo teórico de las ciencias exactas o naturales.

En efecto, aquel cuerpo de conocimientos, técnicas y criterios necesarios para hacer la arquitectura son Teoría **sólo en esa acepción**, los límites de la reflexión acerca de las razones sociales, condiciones de habitabilidad y saber del quehacer como acto productivo nos remite al diseño, su explicación como tarea creativa se localiza en la Teoría del Diseño.

DEL ARTE:

A medida que fue desarrollándose la sociedad y como resultado de la división del trabajo, surgió la necesidad de una actividad autónoma, cuya misión era la asimilación estética del mundo. Esa actividad especial es el Arte. Adolfo Sánchez Vázquez, haciendo un análisis de la definición del arte, parte del cuestionamiento de si es posible definirlo.

“arte como ilusión o engaño consciente (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un

deseo reprimido (Freud), **organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital** (Dewsey), **fenómeno significativo y símbolo** (S. K. Langer), **lenguaje para comunicar valores** (Chester Morris), **expresión imaginativa de una emoción** (Collinwood), **placer objetivado** (Santayana), **representación verídica de la realidad** (la mayor parte de los estéticos soviéticos), **modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad** (G. Lukacs), **lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo** (G. della Volpe), **mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética** (Moles y otros cibeméticos).” , todas estas definiciones de autores contemporáneos y señala otras anteriores: **“el arte como imitación de la naturaleza** (en la mayor parte de los autores griegos), **forma de reflejo y conocimiento de la realidad** (Leonardo Da Vinci, Diderot), **actividad libre y desinteresada** (Kant), **forma de autoconciencia de espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre** (Hegel), **trabajo o creación “conforme a las leyes de la belleza”** (Marx).” (Sánchez, 1978, p. 152). La idea de citar con tan amplio espectro de definiciones es la de enfrentarnos a juicios diversos, contrarios y complementarios.

El calificativo de arte es, sin lugar a dudas, inherente a los objetos por una condición de significado social, y dentro del enlistado anterior, seguramente encontraremos alguna definición que encaje con nuestra manera de enfocarlo. Morris Weitz plantea categóricamente: **“La teoría estética es un intento vano lógicamente de definir algo que no puede ser definido, de establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo que no posee condiciones necesarias y suficientes, y de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su uso revela y exige su apertura.”** (en Sánchez, op. cit., p. 160).

Aquí volveríamos, a lo comentado con respecto a lo “teórico” con que puede contar el juicio de lo estético, pero pasándolo esta vez por alto, lo toral del asunto es discriminar de lo anterior el hecho de que el arte y sus definiciones, no otorgan alguna caracterización específica para su autor, **el artista** : sería la persona que se dedica a alguna de las bellas artes o bien el que tiene gustos artísticos (Diccionario Larousse).

Si bien es claro, que el arte depende del concepto social de belleza, lo mismo debería de suceder con el adjetivo de artista y dejarlo en manos del juicio social, si es o no arte tal arquitectura y si es o no artista su autor.

En el campo de la arquitectura esta idea trasciende a este entendido y da imagen sublime al arquitecto, generándose lo que Fernández. Alba llama el “Arquitecto-Artista” (Fernández. 1990, p. 50), otorgándole este “nuevo status”, el arquitecto tiene el privilegio de hacer arte, como resultado indistinto de su labor, pero esta vez, en cada ejercicio, ya como premisa.

En rigor pues, no es el arte lo que está en discusión en este particular enfoque de la revisión del equívoco de la interpretación de la arquitectura (aunque como veremos más adelante sugiere polémica también), sino la imagen del arquitecto que desvirtúa al producto y a su entendimiento como fruto de trabajo, oficio y provoca el desconocimiento de algunas relaciones particulares a la hora de practicarla, colocando al quehacer del diseño como “Don” de intuición y buen juicio, adquiriendo una talla subjetiva, que impide ver lo objetivo de su proceso.

El conflicto del mal entendido radica entonces, en que la arquitectura se confunde con la actividad o profesión. Y se sugiere equivocadamente que el objeto es diseño, peor aún sería entender que el objeto es arte por el simple hecho de ser producido por un *artista*, cosa que pretende anteponer al autor, por encima de la obra que es la que califica al primero. El aspecto central es velado, al derivar hacia el cuestionamiento de si es arte o no lo es, dejando al margen del análisis al diseño, que es en donde se localiza realmente todo el contenido de la “obra”.

Marina Waisman haciendo uso de argumentos específicos acerca del carácter de la arquitectura analiza la otra ruta de entendimiento de ésta como arte, e indica, que aún cuando convengamos en considerar a la obra de arquitectura como obra de arte, estaríamos trabajando con condiciones “anestéticas” de la obra. La consideración de las tipologías, que no participan en la formulación del juicio estético y en consecuencia no parecen interesar a la historia del arte. (1977, p. 99). y agrega páginas más adelante: **“a diferencia de lo que ocurre con la obra de arte, que en general puede conservar sus significados esenciales aún cuando sea trasladada de su lugar originario, una obra de arquitectura quitada de su lugar se convierte automáticamente en una curiosidad arqueológica.”**, y por lo mismo, **“la obra de arquitectura, en cambio, es inseparable de su entorno, más aún que físicamente -lo de los castillos lo prueba- conceptualmente: pues la arquitectura se concibe obligadamente a partir de una ubicación en un sitio concreto, y este sitio y sus circunstancias constituyen elementos básicos para la conformación del programa y para el desarrollo posterior de la obra.”** (Waisman, 1977, pp. 114 y 115).

El arte encontraría en la Arquitectura contradicciones de fondo, que el “*Arquitecto Artista*”, pretende ignorar.

La Arquitectura tiene por definición un valor de uso Adam Smith apunta. **“La utilidad no es la única fuente de belleza pero sí una de las principales.”** (en Waisman, op. cit., p. 99).

Su condición natural es la de estar condicionada cultural y socialmente, y tan sólo una parte de la labor proyectual se dedica a lo estético.

Tiene la arquitectura en la “figura” e imágenes precedentes gran parte de su determinación formal y de su construcción.

Depende del costo de edificación para ser posible.

La Libertad Artística, es coartada en su proceso de proyecto y a lo largo del proceso de construcción, por agentes ajenos a la inspiración y al dominio de la técnica. Incluso los valores estéticos como la proporción, pueden ser frenados definitiva o temporalmente debido a la falta de recursos.

El enfoque de la Arquitectura, es el enfoque de la circunstancia, y con ésta, la arquitectura no ha dejado de ser encargo, que la explica íntegramente.

La Arquitectura adquiere cualidades estéticas algunas veces y a los ojos de algunos, tiene que ver con juicios artísticos, pero más con valores culturales, que por su significación se traducen como “arte”.

El Taj Mahal -por ejemplo-, es una bella pieza arquitectónica, es un lugar encantado y la casa del amor para otros, es Arte para el que le otorga ese significado y la ubica dentro de esta categoría. A lo arquitectónico, el significado le da referencias artísticas, debido a la carga de valor cultural, histórico y estético-formal, al ser un objeto entendido culturalmente como “bello”.

DEL ENFOQUE ACTUAL:

LA ARQUITECTURA NO ES CUALQUIERA DE SUS VÍNCULOS.

Si bien la arquitectura no es esencialmente una cosa, se nos aparece sin embargo como tal, esto es, se nos manifiesta en su materialidad formal.

M. Alejandro Sifuentes.

En una primera observación con intención concluyente, diríamos que los puntos de vista de los escritores hasta ahora citados cuentan con una condición que resulta constante: **la connotación**.

Galvano della Volpe (1958), analizando las determinaciones del arte como lenguaje, toca el asunto del sentido semántico de los razonamientos inherentes a todo contenido de significación como lo es la arquitectura. Las cosas no pueden separarse del sentido intuitivo de las cualidades, entendiendo por cualidad toda unidad de multiplicidad. Debido a los componentes de razón y sensibilidad no puede aislarse de dicha cualidad, el sentido intuitivo por una necesidad dialéctica-semántica. Para este autor, **“la concreción misma no puede separarse de su tipicidad o abstracción, o bien de su carácter semántico”**.

Desde este punto de vista la naturaleza de la arquitectura es la de ser polisema o con varios sentidos, pero se admite que esto es, además del sentido literal. Justo aquí es donde cabe la existencia de lo unívoco como la cosa que tiene el nombre en común con otra del mismo género o bien que tiene un mismo significado. Todo -en este caso- se opone al equívoco, los géneros tienen que ser unívocos.

La denotación tiene un significado específico y no así la connotación, como la significación implícita o la asociación de significado. De esta manera, lo connotativo como lo equívoco o polisentido tendrá el valor como adjetivo, expresivo y lingüístico, pero sin dejar de entenderlo como discurso común, vulgar o filosófico.

Mientras que lo unívoco representa la unidad lingüística expresiva de lo omnitextual, no condicionado por algún contexto, sin la pretensión de ser “la verdad” que abarcaría los géneros unívocos, polisentido y verificando a los equívocos.

Lo más importante de establecer ahora, es que tanto los términos unívocos como los polisentido son términos relativos o relacionados con alguna cosa, y que en nuestro

caso relacionaremos a la arquitectura con su calidad de objeto concreto y a su naturaleza formal, o sea, nos referiremos a **“lo formal”, como la forma instrumental** y no a los significados de la forma instrumental como materiales técnicos de expresión o como vínculos.

Entiendo que el “vínculo”, funge como la lente particular de revisión de los objetos arquitectónicos, que carga a estos de una serie de caracterizaciones ajenas a su sustantividad y que repercuten inmediatamente en la evaluación y entendimiento de la Arquitectura.

Así pues, el diseño, el significado, los criterios normativos o las posturas filosóficas, entre otros aspectos, no son Arquitectura, quedando necesariamente dentro de otra categoría o práctica.

Existen **consideraciones-vínculo** que han venido siendo estudiadas por teóricos y arquitectos a lo largo del tiempo, que incluso son calificadas como “paradigmas de la Arquitectura”, lo cual resulta en principio un postulado frágil en manos de un “teórico”.

Los productos teorizados requerirán como parte fundamental de su construcción, de conceptos técnicos específicos, clara y operativamente definidos, de lo contrario se estará cayendo en el uso de un lenguaje coloquial u ordinario (cósico) para tratar de explicar algo que no tiene carácter coloquial y sí técnico y especializado, convirtiéndose en un producto de especulación o bien en un simple juicio de valor.

De otra manera dicho, **el vínculo** como definición de la arquitectura, solo puede ser aceptado viniendo de un lego, porque éste relacionará lo arquitectónico a situaciones de vida diaria, emociones, percepciones, contenidos culturales y populares de entendimiento, propios del dominio de gente común (no docta), factores todos ellos, que legitiman su juicio acerca del entorno físico, contextualizándolo por el sólo hecho de que dicho juicio arquitectónico se genera a partir de una opinión por acuerdo social; es decir, por ser **la definición que expresa una cosa**, producto de una convención del núcleo al que pertenece y que deberá entenderse necesariamente como comunicación morfológica, coloquial y ordinaria, verbal o escrita, y nunca técnica o especializada.

Pero, por otro lado, de parte de un especialista o profesional se esperan enfoques más cercanos a la **sustantividad de la arquitectura**.

Esto significa, que la arquitectura desde éste punto de vista “especializado”, debe ser analizada estructuradamente, de manera que, su naturaleza será lo determinante del juicio o estudio. Caso contrario, el de un lego, para el que la arquitectura puede ser

motivo de referencia o plática como parte del decir ordinario y en cuyo caso su sola presencia o referencia morfológica situacional, será lo determinante para expresar un punto de vista.

“Teoría” de teóricos y filósofos, arquitectos con una profesión desdibujada y poco clara y un demandante aparentemente ignorado, constituyen como hemos visto el complejo campo del sentido de la arquitectura.

Los ideólogos, la formación del arquitecto así como, también la de su imagen y el mito popular que existe alrededor del objeto arquitectónico, han venido generando el equívoco del entendimiento de la arquitectura, de qué es, de quién la determina, de dónde surge, de cuál es su naturaleza y de su categoría como actividad humana.

Mientras la arquitectura sea interpretada como vínculo, por asociación a algún uso particular, como actividad, como pretexto de enfoques ideológicos, como decoración sublime, como proceso científico, como modificador socio-económico y conductual o como resultado del azar, por la imaginación de algún iluminado arquitecto, entonces no dejará de ser una entidad de las prácticas humanas sin naturaleza propia, sin explicación objetiva posible y seguirá siendo motivo de malos entendidos perpetuos.

El arquitecto, por extensión, será caracterizado erróneamente como “artista científico” de gran alcance socio-político, que merece calificaciones de humanista, revolucionario, inmoral, sirviente de clase -sea esta popular o del poder- o bien como el profesional libre de roce y trato social, para que de esta manera, pueda conducir culturalmente a la sociedad hacia mejores y más sanos ámbitos físicos determinados autónomamente por él.

Y por último, la demanda, con todo su peso de determinación, se ocultará detrás de posturas clásicas ya superadas de aquella imagen falsa del arquitecto, construida por quienes forjan “las teorías del mal entendido” de la práctica de la arquitectura. Sin poderse declarar abiertamente que el demandante es el único promotor del espacio arquitectónico y que por ende, es quien da su justa dimensión y categoría a una práctica de servicio, como lo es la arquitectura, finalmente, como parte de la forma de producción de objetos vigente.

Existen aspectos, que analizados, desde el origen mismo de las prácticas humanas, pueden ayudar a enfocar puntualidades y precisiones acerca de la esencia y naturaleza de las actividades del hombre. En el siguiente capítulo habrá de estudiarse la convención social, como uno de los postulados básicos para la construcción de acuerdos en una sociedad.

2

LAS CONVENCIONES SOCIALES.

“Lo que quiero decir es que los límites del significado real, esto es, de lo que se puede pensar, están fijados por algo externo al pensamiento mismo; a saber, nuestras actividades y la situación objetiva.”

Ludwig Wittgenstein

La convención social está presente previo a cualquier tipo de producción o transformación. Es dentro de este estadio-antecedente a todo asunto social, que se encuentran los “acuerdos” de pensamiento y obra, que son condición indispensable de comunicación a través del significado de palabras, conceptos e ideas.

La convención es regla de entendimiento de origen y norma de convivencia una vez concretada. Lo permitido en la convención incluye a lo que esta misma prohíbe y así mismo, a su argumento de denuncia.

La convención representa a las ideas y prácticas de siempre. Lo intemporal prueba su aceptación, pudiendo indicar este hecho, que incluso se encuentra libre de ideologías, considerando a estas últimas cualitativamente temporales. La historia no es otra cosa que la suma de las convenciones sociales ideadas y practicadas. Las ideologías son las posturas emanadas de las contradicciones entre los hombres a lo largo de la historia.

Pero la convención social, es producto de la necesidad de romper con el caos y el arbitrio que se da al interior de los núcleos sociales. Cada avance de comunicación y convención robustece a la cultura de esa sociedad. La cultura es en suma la producción de pensamiento, actos y objetos que ha generado el acuerdo social en un lugar.

La cultura encierra absolutamente toda la significación histórica de la producción.

LA FORMA DE VIDA :

La forma de vida encierra el global de las significaciones lingüísticas y conceptuales, al interior de un núcleo social. Sólo en la corriente de la vida y del pensamiento tienen algún significado las palabras, los objetos, las ideas, la imaginación y las prácticas.

La forma de vida, el lenguaje y los conceptos vienen juntos, sin ser necesariamente las mismas cosas. La noción de forma de vida ubicada como algo estático, contradice el principio de su entendimiento como “corriente”, por lo tanto, todo lo que de esta emane jamás podrá estar completo o terminado.

Hay necesariamente una conexión irrefutable entre el pensamiento y las actividades. Las palabras y los objetos están asociados a reglas del complejo juego del acuerdo social. Una forma de vida primitiva o avanzada, es analizada y juzgada a través de su actuación y pensamiento.

Sólo podremos hablar de formas de vida en relación a comunidades y nunca como formas de vida privada o particular. No hay producción privada ni lenguajes privados. (Tomasini, 1993).

Todo aquello que sabemos hacer nos fue enseñado, incluso el afán por el experimentar.

“No hay nada detrás o debajo de este “acuerdo” humano. Hay tan sólo el hecho de que nosotros razonamos de esta manera particular.” Comenta Alejandro Tomasini en un ensayo sobre las formas de vida según Ludwig Wittgenstein.

Algo que tiene que aceptarse es que: “Lo dado, son, las formas de vida”¹². De ahí que las formas de vida son algo definido, no algo en espera de ser determinado, sin duda pues, están estrechamente ligadas al uso histórico.

Sí algo tiene sentido, es porque está dentro de una cultura en la que rigen y prevalecen ciertas convenciones. Contra este hecho sólo existe lo natural, lo caótico y lo arbitrario.

La forma de vida es el campo de interacción, de lenguajes, actividades, pensamientos y conceptos, este es el planteamiento de Wittgenstein y sólo tiene sentido cuando son conjugados en la vida, el uso y el significado. Y dentro de esta trama filosófica se agregará una reflexión contundente: “el pensamiento, el lenguaje y la realidad

¹² Wittgenstein L. (1974), *Philosophical Investigations*, Sección 226., Brasil Blackwell. Oxford.

tienen un carácter orgánico y el pensamiento y el significado tienen un status social.” (Tomasini, 1993, p.74).

Los conceptos aparecen a través del lenguaje y éstos serán los límites antes de ser usados por los individuos. Nuestras actividades y situación objetiva están siempre dentro de los límites del significado real. **“Los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje se va de vacaciones.”** (Wittgenstein, 1974, sección 38) ¹³.

Las formas de vida están estrechamente ligadas a las actividades, conceptos y el pensar y esto nos llevará irremediamente al “acuerdo” por un lado, y a “lo dado” por el otro. Lo dado, para el individuo, es el marco conceptual en el que él es colocado desde el inicio y que es naturalmente un producto social. Lo dado no es una creación subjetiva, sino social e histórica. Es como dice Tomasini : **“lo dado, es el boleto que se tiene que pagar para poder ser miembro de la sociedad y, por tanto, ser humano.”** (Tomasini, 1993. p. 79)

Este acuerdo se manifiesta con claridad al establecerse un sistema colectivo de comunicación. Lo que es verdadero es lo que los seres humanos dicen que es cierto y ellos se ponen de acuerdo en el lenguaje que usan. Las formas de vida, entonces, incluyen al conjunto de respuestas que pueden darse, como al conjunto de preguntas que pueden sensatamente formularse.

Esta serie de reflexiones filosóficas, acerca de los planteamientos teóricos de Wittgenstein sobre la forma de vida, el lenguaje y la formación de los conceptos, tiene como objeto el de localizar claramente a las actividades humanas, como prácticas sujetas a un entorno cultural o sea colectivo, en donde los individuos simplemente se dedican a sus tareas y las desarrollan siempre en congruencia con la sociedad a la que pertenecen. Queda por aclarar que las contraposiciones de pensamiento y práctica específicas de cada actividad, están contenidas dentro de esta esfera, como parte de las diversas corrientes de pensamiento generadas históricamente. **“El mundo de la cultura se expresa como relaciones de poder, como un mundo de acuerdos, contraposiciones y oposiciones.”** (López, 1994, p. 142).

Por el momento y para los fines de la presente investigación, consideraremos a las formas de vida como punto de partida para el entendimiento de futuras afirmaciones, acerca del papel individual que el arquitecto jugará dentro de un sistema de comunicación que está determinado en parte, por lo dado históricamente y lo que

¹³ Tomasini, A. (1993) Wittgenstein : relación entre vivir y pensar. Empieza a revelarse la gran riqueza teórica de los planteamientos de Wittgenstein sobre la forma de vida, el lenguaje y la formación de conceptos. Instituto de investigaciones filosóficas. México :

podrá producir por acuerdo socio cultural, como alcance real, independientemente de las expectativas que se tengan de él y de su labor.

DE LA CULTURA:

En la dimensión cultural “el hombre ya no solo vive en un universo físico sino en un universo simbólico” (en López, 1994, p. 127) ¹⁴.

La cultura está constituida por la acumulación histórica de productos convencionales que limitan las relaciones de un grupo con su entorno, estas son finalmente expresiones de su universo simbólico: el lenguaje, el mito, el arte, la ciencia y la religión y por otro lado, por un conjunto de instituciones que regulan las relaciones entre sus miembros a base de normas: la moral, el Derecho y las formaciones sociales.

La práctica cotidiana de los individuos se delimita y regula a base de prácticas construidas, aprendidas, transmitidas y compartidas por los miembros de un grupo social; esto es , **“el comportamiento humano, en tanto a la práctica individual, es la expresión cotidiana de la cultura en todos sus ámbitos funcionales.”** (Ribes, 1991, p. 5) ¹⁵.

Vale la pena hacer el comentario en referencia a la tan apoyada idea de que las prácticas deben respeto a un “*proceso natural*”. Las actividades humanas no se rigen por la Naturaleza, la naturaleza de las actividades humanas es la de ser prácticas culturales. Las ideas Naturalistas, así como las Humanistas, generalmente asoman una fuerte dosis de paternalismo teórico o bien son exacerbaciones de la capacidad humana, tratando de dar explicaciones ideales a algo que necesita ser descrito. Las prácticas reales nunca podrán ser revolucionadas por la mera voluntad del hombre cuando las condicionantes lo superan, aún cuando aparentemente se pueda.

“La creación de una práctica cultural puede remitirse a la actividad de los individuos; su ejercicio siempre es colectivo.” (López, 1994, p. 135), es por esto que la cultura constituye un cosmos, un universo común a los individuos.

La existencia del individuo al margen de la cultura, es mera ficción, puesto que la humanidad surge como parte de una práctica común, como participación cultural, el “pacto social” es la reproducción práctica de la cultura. **“La cultura es la**

¹⁴ Cassirer, E. 1979, p. 47., Antropología filosófica. Fondo de cultura económica. México.

¹⁵ Ribes, E. (1992) Factores macro y micro sociales participantes en la regulación del comportamiento psicológico. Revista Mexicana de Análisis de la Conducta, 18,39-56.

participación práctica o reactividad común frente al entorno.” (López, op. cit. p. 137). La cultura pues es adquirida a través del aprendizaje mediado por una diversidad de agentes culturales.

Dado que, la cultura son prácticas lingüísticas que funcionan como representaciones del mundo, los procesos educativos de la cultura no se llevan a cabo ante los objetos, sino ante sus representaciones convencionales; esto es, “*la costumbre*” como práctica habitual y colectiva a través de generaciones que la conservan y la acumulan, pero con una tendencia dirigida a la transformación y renovación. Al igual que cuando nos referimos a las formas de vida, la cultura no es un hecho consumado, no es algo prescrito, lejos de esto es corriente de cambio generada por algunos, e interpretada y reinterpretada por el resto de hombres.

La actividad de cada individuo puede incorporarse al bagaje común, sus creaciones y obras son potencialmente creaciones y obras colectivas. (López, op. cit. p. 139).

La cultura es también reaccionar frente a conductas contrarias, a lo que es esperado o se considera “*debido*”. Estas reacciones no son otra cosa que sistemas normativos, que uniformizan a la comunidad en el sentido amplio de la palabra. El individuo se siente, ya desde sus primeras reacciones, gobernado y limitado por algo que se encuentra encima de él, que no está en sus manos dirigir, y esto mismo, con sus actos, imaginación y sentimientos.

“La cultura conduce a la convicción de que toda actividad se encuentra sujeta a las formas relativamente simples de predicción y control.” (López, 1994, p. 141) y agregaría que el individuo establece transacciones entre la satisfacción de impulsos y la obediencia de los deberes.

“la cultura no es un impedimento para la libertad humana, sino su condición fundamental.” (López, op. cit. 141).

CULTURA Y LENGUAJE:

En la relación cultural, el lenguaje adquiere un lugar privilegiado: el mito, la religión. y las prácticas normativas se adquieren y reproducen lingüísticamente.

El lenguaje humano permite representar objetivamente objetos, eventos y situaciones. Los objetos convencionales, a través de los cuales se representa la realidad son más sencillos de retener y más manipulables que los objetos representados. Lo

convencional es lo común como práctica arbitraria y compartida. El lenguaje es temporalización, trasciende el presente y retiene la propiedad funcional del pasado y proyecta eventos que aún no ocurren, pero que pueden ocurrir, o sea, refiere, regula y transforma la realidad. **“El lenguaje no sólo es representación de lo real sino construcción de lo ideal.”** (López, op. cit. p. 130)¹⁶.

La práctica del lenguaje no se consigue “por acuerdo”, sino como pauta debida de comportamiento, o sea que es un regulador. **“Los signos una vez instituidos, no son susceptibles de cambios, la convención debe ser reconocida como algo absoluto, si se quiere que sean posibles, en términos generales, el lenguaje y la comprensión humanas.”** (en López, op. cit. p. 130) .

“El lenguaje no es una cosa sino una abstracción de relaciones concretas que involucran conducta convencional ya sea como evento o producto.” (Ribes, 1991, p. 150).

La representación esférica de la cultura, está conformada por piezas cónicas apuntando hacia su centro geométrico. Hoy entenderíamos que la esfera está conformada por actividades y prácticas, disociadas en su naturaleza particular y necesariamente asociadas en lo general por la sustancia cultural.

Cada una de ellas cuenta con una condición de comunicación particular con la misma esencia de sentido que se tiene en lo general, esto es, un LENGUAJE.

El lenguaje específico le permite comunicarse, con la globalidad, encerrando siempre una carga de significación en cuanto a: convenios, rasgos culturales y formas de vida.

La práctica de la Arquitectura -al igual que otra actividad cualquiera- es substancialmente cultural en lo general. Esencialmente es una actividad de diseño en lo particular, mientras que el lenguaje específico son las relaciones de los objetos arquitectónicos, sus formas y sus espacios.

Sin duda alguna, la Arquitectura goza de todas la consideraciones mencionadas a lo largo de este capítulo. Es reflejo de una forma de vida asociada estrechamente a un lenguaje. Es un producto cultural surgido de las convenciones históricas de lo arquitectónico. Es una labor no terminada, en la que el presente requiere del pasado para ser posible y que sugiere al futuro.

¹⁶ Cassirer, E. (1975), p. 171, Las ciencias de la cultura. Fondo de Cultura Económica, México.

Pero, el lenguaje Arquitectónico tiene consideraciones que lo explican. En el siguiente capítulo hablaremos del porqué ese lenguaje y la naturaleza de la Arquitectura son la única vía real de su producción.

3

EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO:

Ya concluimos que la realidad es **la realidad convencional** y que todo lo que existe es **lo que convencionalmente existe** (Ribes, 1991), deberemos entender por esto, que aquella realidad convencional se conoce a través **del lenguaje ordinario**, dado que, todo conocimiento surge de él; es decir, la manera base de conocer, de todos los tipos de conocimiento es el lenguaje ordinario.

El lenguaje arquitectónico es otro juego de lenguaje ordinario.

Al igual que en el terreno de lo lingüístico lo arquitectónico adquiere sentido por el uso que se haga de él. No será necesariamente un sólo uso el que determine el significado, de ahí que se le llama juego de lenguaje.

El lenguaje arquitectónico tiene básicamente dos modelos que lo explican, el primero se sirve de la vinculación análoga a los signos y el segundo, lo refiere a su dimensión semántica como uso. De partida en ambos casos se conviene en el **factor de expresión** con que cuenta la arquitectura y de ahí, que como tal, además de cumplir su objetivo utilitario una vez configurado, cuenta con una forma de fruición como dice Oriol Bohigas (en el sentido de la lectura que del objeto pueda hacerse)¹⁷, o bien como un modo de comunicación.

Lo arquitectónico puede comunicar. La arquitectura es el referente que media entre un referidor y un referido; el proceso de comunicación sería entonces: que el referidor pone al referente en contacto con el referido, e influye en el entendimiento que este último pueda tener acerca de aquel como referencia y lo hace desde un punto de vista particular, incluso sin que dicho referente este presente necesariamente.

Esta comunicación se da a través del lenguaje, en él, se relacionan imágenes de elementos a través de significados y usos para expresar a aquel objeto.

¹⁷ Bohigas, O. (1972) Proceso y Erótica del diseño. Barcelona, La Gaya Ciencia, en el artículo Descripción y Fruición

LO ANÁLOGO:

En un modelo cibernético -de comunicación metafórica-¹⁸ (mecanicista), la explicación del lenguaje arquitectónico **derivaría directamente** de lo lingüístico verbal o escrito. Establecería que la comunicación se logra por la existencia de signos; la arquitectura sería pues un mensaje semiótico. Existe un código como conjunto de signos o claves, mediante el cual puede ser descifrada cierta información al grado de ser factible -se cree-, la reconstrucción original del objeto analizado.

Al ser la forma material un signo, el mensaje mismo es el referente, nos comunica **“destinos de los edificios, costumbres de los usuarios, el gusto prevaleciente, el sentido de la vida, el progreso tecnológico y la situación económica y social.”** (Yañez, 1996, p. 86). Arriesgar un juicio con base en este principio de entendimiento determinista y análogo nos pone en aprietos en el intento de la decodificación de un edificio del siglo XVI; qué destino y costumbre, a qué usuario y gusto, a qué tecnología y situación nos referiremos cuando nos encontramos ante una indeterminada cantidad de signos. ¿Quién podría afirmar en un discurso a base de códigos, el sentido de los afanes, el destino que se pretendía, la costumbre o situación, de aquel edificio en su versión original?.

“Los signos se toman de las dimensiones espaciales, de la disposición de la luz, de los elementos constructivos, pero los códigos son subjetivos.” (Yañez, 1996, p. 86). La comunicación no puede ser clara de esta manera. Aún para un estudioso o especialista la decodificación implica *desdoblamientos subjetivos*, el entendimiento de la arquitectura se vuelve, motivo de “especialización metafísica” -suponiendo que exista tal-, por su contenido abstracto.

La existencia de signos y códigos haría de la arquitectura un asunto exclusivo de quienes estén familiarizados con ella, el resto de los espectadores quedarían al margen de cualquier entendimiento de los objetos. La crítica, por ejemplo, ha hecho uso de esa categoría descodificadora -convertida en especialidad traductora de intenciones-, que tan sólo margina en un élite a las prácticas artísticas, cayendo en la confusión de entender a la obra como lenguaje y no como una mera relación lingüística; de otra manera dicho, la significación del arte no depende de la lectura que el crítico haga de ella, sino que simplemente éste lo establece de un modo particular, no generalizable.

¹⁸ En el modelo cibernético se describen circunstancias a través de analogías con las máquinas, lo paradójico de éstas p.e. lo encontramos en la descripción de funciones biológicas humanas como la memoria : archivo de experiencia dentro del cerebro. El laboratorio : el hígado, la bomba : el corazón, la cámara fotográfica : como el funcionamiento óptico o las tenazas de acero : como las manos, entre otras. Leer Ryle, Gilbert: *The concep of mind*. Nueva York: Barcelonés y Noble, 1949.

Si bien, el sistema de la arquitectura -por no contarse con referencias concretas que lo aclaren para algunos-, puede verse como una analogía del lenguaje escrito, no puede tener validez creerse que este sistema **sea una analogía**. De esta manera, Enrique Yañez al entender que el objeto arquitectónico está conformando de lo metafórico, sintáctico, semántico y lingüístico, cae en esta categoría de pensamiento, en donde se recurre a las asociaciones como metáforas para más adelante pretender conformar un “enfoque con rigor teórico”, en el que se desconocerá su postulado de origen. **Metáfora genera sólo metáfora.**

El proceso creativo y la arquitectura no pueden ser explicadas como analogías, porque en lo arquitectónico no existe ni la interpretación ni el ordenamiento análogo como componente sustancial de la tarea; porque cuenta con una explicación propia. No puede describirse lo esencial de una práctica como la de la arquitectura, mediante el predicado de: **“es como si fuera”**.

Debe ser claro para quién se sirva de este método análogo como un intento para leer la forma, que se trata de una metáfora, porque como bien indica Turbayne: **“El riesgo de hacer metáfora es creérsela”**¹⁹.

Podría concluirse el análisis de esta visión diciendo que el hecho de transportar el sentido genuino de una palabra a otra como metáfora, que la disposición correcta de los elementos formales que ordenan a la forma como sintaxis y que la distorsión de la forma es dada porque asume otra como significación como semántica, pueden fungir como referencia coloquial u ordinaria, pero nunca como razón propia de los objetos arquitectónicos, porque en el intento de hacer la lectura de los objetos, se producen -gracias a las metáforas de la forma y lo paradójico de su ideología-, segundas obras ocultas.

USO COMO SIGNIFICADO:

“Las cosas o sus sentidos son inseparables del uso o de la práctica....” Por eso aconseja Wittgenstein: **“mira la proposición como un instrumento, y su sentido como empleo”**. (Moreno, 1992, p. 55). Dentro de un contexto social y de convenios, el significado se encuentra en las usanzas como prácticas, en donde se manifiestan sistemas de usos, en los que encuentran un sentido específico.

Para Wittgenstein, al igual que en un juego, las piezas solo se entienden en el conjunto del juego y en que esta piezas cumplan con reglas definidas, con un papel para cada

¹⁹ Turbayne, C. (1982). El mito de la metáfora, México, Fondo de Cultura Económica.

una de ellas. Hace pues un símil aplicado al lenguaje como un juego y señala la semejanza del lenguaje con actividades no lingüísticas.

De todo esto, aquella noción de juego funge como representación de signos y herramientas establecidos para un sistema de actividad o de una manera de usar, diría Wittgenstein **“imaginar un lenguaje, es imaginar una forma de vida.”** (Moreno, 1992, p. 55). Desde esta óptica lo arquitectónico -sería explicado por Bakhtin (1981)- ²⁰, no es otra cosa que una unidad, un patrón de organización específico, que lo convierte en un **tipo de habla social**, una emisión no verbal, como otras jergas profesionales o lenguajes de generaciones y edades, o de autoridades, o géneros de habla, etc.

Vittorio Gregotti refiriéndose a la unicidad de lo lingüístico y de lo arquitectónico, establece **el corpus** de cada uno, el primero es un signo verbal, el segundo un signo visual. El corpus del objeto arquitectónico sólo es aplicable a la sustancia perceptiva, una relación de necesidad entre el significante y el significado; mientras que en lo lingüístico, el corpus será la sustancia fónica de la comunicación ²¹.

El lenguaje es uso y así mismo significado. El uso es, de la misma manera que el lenguaje, tan sólo un juego en el que se cambian las reglas. O bien, **los juegos del lenguaje se deben al necesario cambio de las reglas en el juego del uso.**

El uso no es lo utilitario, **“es lo tácito o lo explícito”** (Rodríguez, comunicación verbal), son las reglas sociales que surgen de una misma forma de vida. El uso es cómo se usan los elementos en o dentro del juego.

Finalmente diría Ma. de Lourdes Rodríguez, **“El lenguaje son juegos que dependen de las reglas de los usos.”** (comunicación verbal).

El género de lo arquitectónico se mantiene como término, entre distintas maneras de vivir y hacer las cosas; así tenemos que, el convento como género permanece, pero son evidentes las diferencias entre la solución de alguno del Siglo XVI y el proyectado por Luis Barragán en Tlalpan, México D.F., en los años sesentas de este siglo XX.

El juego evoluciona, se conservan algunas reglas y elementos, pero algunos otros se van alterando haciendo distinto el juego cada vez.

²⁰ En Moreno, R. (1992) Dominio del comportamiento como base del significado en psicología. Revista latina de análisis del comportamiento. Acta comportamiento vol. 0 Núm. 1. Sevilla : Universidad de Sevilla.

²¹ Gregotti, V. (1972) El territorio de la Arquitectura. Barcelona. Gustavo Gili, en el capítulo la semantización del uso, pp. 198-201

El problema de la arquitectura es un problema de uso. **“La obra ha escogido y seleccionado los elementos que la constituyen”** y entre ellos el conjunto de usos como un problema de maleabilidad del objeto. (Gregotti, 1972, p. 200).

“El lenguaje formal parte del objeto construido, las formas de los materiales, las formas de garantizar la estabilidad de aquella construcción... de idear el recinto cubierto y concebirlo construido con qué y cómo... hacerlo permanente... el corolario debía ser la configuración formal evidente en un orden.” (Benlliure, 1978, p. 36), se proponen aquí una serie de componentes indispensables de lo arquitectónico. En principio, una necesidad, como **uso arquitectural generalizado y una forma que lo satisface**, el lenguaje referido así nos habla de la percepción como situación de la arquitectura, de una forma, y del sistema que se siguió para llevarla a cabo, sin embargo, la mención de un lenguaje formal nos conduce al vocabulario, a las partes, al acomodo y organización. Pero hasta que aquella configuración es percibida y leída se le relacionará lingüísticamente y la forma se traducirá a términos valorativos o de significación y uso.

Wittgenstein y la filosofía del lenguaje ordinario describen la dimensión semántica como la del significado como uso.

“la obra arquitectónica es significativa también a través de la idea de uso como semantización del propio uso y como argumento significativo acerca de la existencia física del ambiente y de los valores que el grupo le puede atribuir.” (Gregotti, 1972, p. 200), en apoyo a Wittgenstein y a la idea de que las cosas significan por cómo son usadas, Gregotti se refiere al lenguaje como la propia **semantización del uso**, es el significado, el encuentro de una serie de usos empleados al interior de una comunidad, de ahí que puede explicarse la aparente contradicción que encierra el hecho de que coexistan el uso sin significado p.e. un departamento tipo y el significado sin uso p.e. los monumentos, en ambos casos no se pierde la capacidad de emitir mensajes sobre su propia configuración.

El significado del objeto arquitectónico depende de la referencia sociológica, de la renta, del horizonte cultural, del interés del beneficiario. **“Lo que queda a la arquitectura es la persistencia de sus signos como monumento formado por los vestigios y los estratos con los que el grupo social ha transformado el ambiente físico en que viva.”** (Gregotti, op. Cit. P. 207).

El arquitecto realiza una obra con el lenguaje: esta obra es una forma de lenguaje o una forma dada en el lenguaje....el lenguaje del arquitecto es un lenguaje nuevo, no por su forma material de existencia, sino por su uso... es el lenguaje el que habla de sí

mismo, de sus formas y de sus cosas, las cosas son el lenguaje ²². Se establece en estos parafraseos de Pierre Macherey de lo literario a lo arquitectónico, la firme idea de que las prácticas que expresan contenidos o cargas ideológicas tienen un común denominador de comunicación y **con lo que se expresan, son**, esa es su esencia, ese es el propio campo de su actividad.

Producir un objeto y ser producente de uno nuevo es su sentido, la significación se encierra en el uso que del objeto se hace.

Entendiendo a la arquitectura misma como parte del material proyectual, como el preestablecimiento de las reglas del juego, concluiremos con la premisa de que **el diseñador piensa con imágenes** (Hierro, 1997) ²³, para producir alguna otra. El lenguaje no es el objeto, está en lo que nos comunica; convierte a los materiales constructivos en espacio, en plano, en geometría, en orden, en arquitectura.

DEL ORDENAMIENTO:

En un principio el hombre requiere de una forma capaz de ser habitada pero se encuentra con que dicha forma, también tiene la capacidad ser comunicada. De aquel origen práctico-semántico se han de generar expresiones más finas y depuradas cada vez, en donde las construcciones adquieren un destino más, su cualidad estética como herramienta de lectura y disfrute.

“Se adquiere conciencia de aquel lenguaje formal abstracto y de sus posibilidades.” (Benlliure, 1978, p. 36). En donde lo formal hará referencia a lo morfológico y la abstracción a la capacidad de evolución formal y espacial que aquel prototipo generará en cada ejercicio de repetición de ese mismo género.

La ruta de expresión es inminentemente geométrica. La reproducción de la naturaleza queda atrás y se crean **obras características**, gracias a un orden que se instituye como garantía de permanencia de aquellos objetos arquitectónicos. **“Orden que sin cambiar rige en los cambios de las cosas de la naturaleza.”** (Benlliure, op. Cit p. 36).

²² Macherey, P. (1992) *Para una teoría de la producción literaria*. México, Cuadernos del Tai.

²³ Hierro, Miguel (1997). *Experiencia del diseño*. Tesis para la obtención del grado de maestría. En la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

La arquitectura es a partir de entonces el lenguaje de la arquitectura, es su propia autoconfiguración, de aquí que, a manera de descripción obvia o tautológica **“será arquitectura todo lo que lo parezca”**.

José Luis Benlliure nos da la pauta del entendimiento no sólo de la gestación de los lenguajes formales mismos, sino también, de la manera en que habrán de transmitirse y la clave de este fenómeno aparece en la **caracterización formal**, en el orden de aquel objeto; en su vocabulario. Las arquitecturas adoptan maneras locales y personales que se distinguen en ellas. Ya no sólo por su género, también se discriminan rasgos del manejo formal, de los usos estereotipados que son ordenamientos característicos de individuos y épocas.

La Belleza como entendimiento cultural del grupo es confiada a un inventor o interprete de aquella estética. La labor “del creador”, es la de elaborar una mediación semiótica, un enlace entre los contextos culturales, históricos e institucionales y el funcionamiento individual.

“Se distingue pues -la arquitectura- por su poder reminiscente: construye un sentido.” Pero además **“El rigor propio del mecanismo de la ilusión se define primeramente por la naturaleza de los objetos que arrastra en su movimiento. Se dirá que no recae sobre conceptos definidos, sino más bien sobre imágenes fascinantes.”** (Macherey, 1974, pp. 84-86), para este autor la creación de cada objeto nuevo representa un proceso de singularización que parte de un artificio de fabricación, conforme a ciertas exigencias de un complejo sistema de relaciones o imágenes, que hacen que un objeto tenga sentido no por el logro de un nuevo orden, sino por cual es el lugar que ocupa la nueva particularidad en el orden del objeto.

La noción del objeto arquitectónico como género implica ya una cierta caracterización formal u ordenamiento conocido o tipificado, siendo claro que el análisis que pueda hacerse del objeto nunca rebasará a su propia descripción, la concepción de dicho género preexiste a manera de tipología, aspecto que en su momento revisaremos, lo que ahora intentamos aclarar es el hecho de que **“no existe arquitectura más que por la repetición y el desdoblamiento en forma de variación.”** (Macherey, op. Cit. P. 86).

La adopción de un modo geométrico, de un material y de un ordenamiento particular a la hora de producir los objetos, hace de los arquitectos, ya sea creadores de un vocabulario formal, o bien interpretes de alguno ajeno. De este modo podemos distinguir entre los principios de expresión de cierta tendencia y las distintas derivaciones o variaciones de aquella expresión en el tiempo y así mismo, de sus modalidades.

El ordenamiento de los elementos consiste en la forma que tienen, la manera de solucionarlos, la disposición de estos en relación a otros, su imagen particular y general, aspectos que parten de alguna adopción figurativa, para finalmente lograr una composición caracterizada por sus rasgos geométricos, por la utilización de un material, por la aplicación de un sistema a manera de repertorio, que además de autoconfigurarse determina al entorno de manera característica.

EL VOCABULARIO:

Para guardar congruencia con el enunciado lingüístico entendido como una necesaria relación y, que precisamente en esta relación se encierra el sentido de los objetos convirtiéndolos en emisores de significados dependiendo del tipo de espectador y a qué se quiera referir, quedan como única referencia "fija" en este juego de relaciones las formas y la convenciones alrededor de ellas.

Después de la disección o fruición del objeto, en lo concreto sólo hay arquitectura, una imagen materializada. Un parafraseo u organización de materiales arquitectónicos.

La existencia de un vocabulario en lo arquitectónico como metáfora de lo lingüístico, expresaría un *repertorio formal* asociado a un convenio socio-cultural que le da sentido. Así las palabras son este repertorio de sentido aislado, sin más contenido que la nominación de la cualidad que describen, pero que una vez conjugadas y dispuestas de tal modo dicen cosas, ideas, manifestaciones que dependen, por un lado, de las inflexiones, acentuaciones; de su puntuación y por otro lado, del convenio de sentido que para todos tiene esta puntuación y disposición de palabras.

El repertorio de lo arquitectónico -como si fueran palabras-, está ligado a este convenio, la arquitectura es finalmente un discurso en el que quedan hilvanados hechos formales con convenios hechos. De esta manera, el objeto arquitectónico manifiesta cosas "gruesas y finas", expresa que se trata de una edificación masiva, pero también comunica que tiene celosías. Son convenios: la calidad de lo oscuro, la categoría de lo alto y lo bajo, de lo estrecho y lo amplio, de lo cómodo o lo laberíntico, lo rústico y lo espectacular, lo simple y lo rebuscado, lo bonito y lo feo, lo funcional y lo práctico, claro que todos estos asuntos están sujetos a un acuerdo más puntual, pero de partida, nuestro medio cultural nos permite expresar términos con cierta dosis de coincidencia para el entendimiento cualitativo.

Los elementos arquitectónicos, como el espectro de razones y componentes de la arquitectura son también asociados a convenios y a sobrentendidos, sólo así nos explicamos una expresión tradicional -aún con métodos nuevos-, como los patios con

grandes paramentos y pisos de barro juntado, en conjunción con el cielo abierto, sombras, colores, plantas con flores y vasijas de barro (flores “nuestras” y vasijas “nuestras”) de Luis Barragán, el conjunto nos pertenece en el sentido cultural, el vocabulario, se vuelve claro, entendible -puertas, ventanas, escaleras y muros están colocados significativamente- para algunos es la más exquisita de las arquitecturas, para otros parece hacienda, para otros evoca nostalgia o a otro lo invita a lo poético, pero existe un consenso de aceptación en la relación lingüística que se efectúa.

Luis Barragán, por ejemplo, cuenta con un vocabulario como repertorio muy propio, un estilo o modo típico en él, de gran aceptación social. El entendido - ciertamente generalizado- de su maestría, reside justamente en el hecho de que en su obra se cubren expectativas ideológicas que causan aceptación en ámbitos clave para su valoración y promoción, cumple con las convenciones sociales de calidad arquitectónica y se ajusta a los criterios valorativos, por un lado, de la propia disciplina ya sean teóricos, técnicos o estéticos y por otro, de la gente por la identificación que manifiesta. Sensaciones y significados comunes a distintos tipos de espectadores; así pues entre arquitectos se coincide en los mismos criterios de valoración aplicados al momento de emitir juicios acerca de la forma y sus manejos y del mismo modo, para la gente no docta, pero que ha tenido contacto físico con sus edificios o los ha visto a través de fotografías, suelen recurrir al mismo tipo de juicios o adjetivos (aún cuando la opinión haya sido inducida por algún medio).

Hablamos pues, de comunicación de valores culturales reflejados en el manejo de formas, escala, asociaciones tradicionales, imágenes costumbristas, aplicaciones folklóricas y locales que nos resultan familiares, cotidianas, y por ver en ellas convenios sociales de belleza, después de todo aceptar algo es confesar que nos pertenece.

El vocabulario se centra en los rasgos y en lo característico de ello, en la presencia continuada o en la frecuencia de sus aplicaciones. Mies “*se refiere de la misma manera*”, su solución al dilema arquitectural es genérico en cuanto la aplicación de un vocabulario, del mismo modo sucede con Botta, Zabludovsky, Legorreta, Le Corbusier, Gaudí, González Lobo o Salmons. El tabique, los aplanados, los volúmenes, el color, la escala, el detalle. Sus ventanas, herrajes, azulejos, marcos, cornisas, bóvedas, son sus modos personales, sus instrumentos de expresión, sus propuestas, aún dirigidas a un mismo género de edificio, cada uno habla, siente y se expresa diferente.

El vocabulario encierra una lista de palabras con definiciones y explicaciones, como si fueran elementos arquitectónicos.

LAS CATEGORIAS DEL OBJETO Y DEL QUEHACER ARQUITECTÓNICO.

DIMENSIÓN	¿EN DÓNDE RESIDE?	¿CÓMO SE REFIERE?	ALCANCE.	¿QUÉ EXPRESA?	REFERENTE.
LO LINGUISTICO. La abstracción. El logro de la comunicación.	LO RELACIONAL LO IMPLÍCITO. La relación	TÉRMINOS VALORATIVOS Y ADJETIVOS.	TRASCIENDE A LA SITUACIÓN. Está o no presente la circunstancia.	EL SIGNIFICADO. En el componente y en la ideología.	La poética. La belleza. El embrujo. El sortilegio. El sentimiento. La religión. El mito. El arte como fenómeno. El vínculo. El reposo. El placer. La intuición. La sensualidad. La nostalgia. Los recuerdos. La paz. El bienestar.
EL VOCABULARIO. Lo concreto. El logro de la lectura.	LO SITUACIONAL. LO EXPLÍCITO. La situación.	TÉRMINOS TÉCNICOS Y JERGAS.	DESCRIBIR. La forma y la forma de hacerla: incluyendo a la intención como la manera de llegar a ella.	EL COMPONENTE. Su condición.	La proporción. El manejo. La sensación. La secuencia. Los géneros. El espacio. Los objetos. Los contextos. Las texturas. La intención. El color. La escala. Lo arquitectural. Los materiales. La técnica. Los elementos. La orientación. Las tipologías. El propósito. La forma. El concepto**

** **EL CONCEPTO** : El protagonismo. La introversión. El dramatismo. La magnificencia. La simpleza. La sofisticación. La secuencia. La intimidad. La centralidad.

LA REPRODUCCIÓN:

La reinterpretación se obtiene por el uso riguroso de las imágenes, las adhiere en los límites de un objeto necesario. La autonomía del discurso del arquitecto se establece a partir de su relación con otras formas de utilización del lenguaje. Debido a su función evocadora, designa una realidad específica, imita también el lenguaje cotidiano, que es el lenguaje de la ideología. (Macherey, 1974, P. 91).

El cuestionamiento ahora es, ¿cómo se reproducen los lenguajes?.

Se ha insistido en el carácter reinterpretativo del quehacer arquitectónico, de ahí que, todo aquello que exista arquitectónicamente hablando será el repertorio, como campo instrumental de reproducción arquitectónica.

El repertorio como aplicación de lo lingüístico, para el diseñador, no es un modelo integral, porque como ya se revisó, la condición reinterpretativa tiene su origen en una nueva necesidad cada vez, distinta por alguna circunstancia. El vocabulario; o sea, las formas y modos que de cada género se desprenden son en realidad lo que se pone en juego para el ejercicio del diseño, como medio de reproducción lingüística.

Los criterios ideológicos, estéticos, tecnológicos, entre otros, como consideraciones del proceso, no son parte del objeto arquitectónico, pero son agregados sugerentes durante su proceso de diseño, en donde se integran a la racionalidad creativa del objeto. La categoría a la que nos referimos es el componente ideológico que junto con lo lingüístico, construyen el sentido y significado arquitectónico.

Aquí cabría acudir al pensamiento de della Volpe (1958) al enumerar los componentes de la reproducción mediante el proceso creativo que aplica aquel instrumental semántico que es lo formal y el "fin" como pensamiento de aquella instrumentalidad que es el contenido o valor englobado (valor por conservar) pero también desarrollados (valor por mutar), y con ello se da la reinterpretación, como la reproducción del locus semántico *ad hoc al locus* del polisentido de determinado género ²⁴. Adolfo Sánchez Vázquez (1978) *estética y marxismo*, cita a della Volpe.

La selección de repertorio lingüístico, junto con el apego y la aplicación de criterios específicos son un acto ideológico. La postura ideológica sustentada en la convención social, contiene a los criterios de belleza o entendimientos estéticos, y atiende a los simbolismos y modalidades tecnológicas.

²⁴ En su antología. Capítulo El arte como lenguaje, de *Crítica del gusto*, traducción de Manuel Sacristán. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966, pp. 120-126 y 216-218

El vínculo, como lo determinante de la carga ideológica, ya sea, la belleza, la tecnología, lo simbólico, conforman una parte fundamental del valor significativo de la arquitectura. La representación del convenio cultural será la expresión.

De esta manera, la intención del manejo de un determinado vocabulario, va cargado ideológicamente, por ser una representación cultural de convenios, no necesariamente de la totalidad de la sociedad, puede dar cobertura a una expectativa de clase, dado que en lo general da respuesta a un grupo en particular.

El lenguaje arquitectónico nos habla de otra dimensión, la de la determinación formal y espacial de los objetos, y en este caso su carga será la materialización de la intención expresada en términos geométrico-formales, pero para entonces, será ya un edificio y un entorno. La tarea arquitectónica es mezclar bellamente el lenguaje con la ideología.

La selección de vocabulario y un acto ideológico acordes con un principio como demanda, encierran lo central de la práctica, como un oficio creativo. La imaginación, la abstracción de un modelo figurativo y la pretensión de una imagen plantearían un proceso de reproducción arquitectónica.

Ante un repertorio del entorno, una condición social y una demanda, se responde con una adopción de vocabulario, una postura ideológica y un oficio capaz de entender un requerimiento. Se reproducen los objetos bellos, hay en ellos significado y son usados con un sentido. Resulta concluyente de estos aspectos creativos, el postulado de Macherey al señalar que: **"la idea no es tan simple como parece, debe guardar algo de la originaria."(Macherey, 1974, p. 89).**

LA RELACIÓN.

Cada manejo arquitectónico, una expresión que establece una relación lingüística.

La lectura de los objetos será variada, dependerá de quién la haga y con qué se pretenda relacionar, el arquitecto particularmente lo hará a través del conocimiento de los repertorios formales arquitectónicos en conjugación con su visión profesional y experiencia personal. En lo arquitectónico, se leen formas y la forma de hacerlas, imágenes y conceptos, usos y formas de vida, tipos y modelos, significados y símbolos, ideas y tiempos, es entonces cuando se entabla una acción lingüística, al momento de contextualizar aquel objeto, *al relacionarlo*. La arquitectura sólo refiere significados, su lectura es el lenguaje.

Considerando el hecho de que el hombre nace en un medio lingüístico -en una cultura y forma de vida- en un medio de relaciones que se dan en base a convenciones, entonces entenderíamos al lenguaje como la interacción, como una relación o un instrumento. El lenguaje por lo mismo no es una cosa; tampoco es un objeto por mera extensión.

El vocabulario, los conceptos y las abstracciones no forman parte de los objetos o seres. La lingüística del objeto reside -en congruencia a esto-, en el cómo nos relacionamos con él.

El objeto arquitectónico se define mediante un acto creativo que es el diseño, en donde el arquitecto lleva a cabo una relación con aspectos propios de la práctica arquitectónica, pero también, en el mismo proceso los conjuga con su experiencia, de ahí que el alcance o riqueza de la propuesta arquitectónica sea mayor o menor de acuerdo a la capacidad -de abstracción y experimentación- de quien efectúa ésta relación y por lo mismo habrá obligadas diferencias de expresión entre diseñadores. Es claro, por ejemplo, que un estudiante de arquitectura o un principiante realizan juegos de relación básicos en comparación a los que suele desarrollar el Arq. Frank Gery a sus 70 años, por mencionar a alguno, del mismo modo, no resulta arriesgado asegurar que tanto el novato como el experto se referirán a la arquitectura de manera diferente, de acuerdo a su dominio del oficio y experiencia profesional (sin que esto garantice la calidad de la exposición, que haga uno u otro).

Los arquitectos se relacionan con los objetos arquitectónicos de un modo distinto a como lo harían personas no especializadas o no informadas en éste rubro, esto es, los arquitectos diseñadores trabajan sirviéndose de lo que compete a la práctica, a través de criterios de valoración de la disciplina, prácticas individuales o personales, creencias, percepción, mitos, emociones, etc. Pero además los arquitectos hacen relaciones -y de aquí su especialización- a través del entrenamiento al que han estado sujetos.

El arquitecto está capacitado para crear.

Dicho entrenamiento -en este caso institucionalizado- que tuvo su principio en la escuela y que se extiende a lo largo de la práctica profesional otorga al diseñador -a lo largo del tiempo- distintos niveles de experiencia.

La experiencia creativa consiste por un lado, en un “hacer práctico” que posibilita al arquitecto para la ejecución y materialización de la arquitectura y por otro un “hacer teórico” que le permite saber hacer referencias, poder explicarse y saber explicar a otros acerca de criterios específicos y asuntos de arquitectura.

Lo anterior concentra la explicación redundante del cómo y porqué el arquitecto se especializa en arquitectura, dentro de una sociedad caracterizada por una división del trabajo y la especialización de sus individuos.

El acto del diseño arquitectónico es un ejercicio de lenguaje que el arquitecto hace consigo mismo. En él, los arquitectos hacen abstracciones y se dan las respuestas gracias a teorías, creencias, experiencias, llevando a cabo una sustitución de referencias situacionales y morfológicas, para desarrollar en la dimensión figurativa.

Por fuera de cualquier situación morfológica, el arquitecto abstrae la solución y lleva a cabo propuestas, haciendo aquel ejercicio de relacionarse con el objeto arquitectónico suponiéndolo, imaginándolo, definiéndolo en base al lenguaje.

Todo parte del lenguaje ordinario, incluso la más compleja de las abstracciones surge y deberá ser explícita en términos ordinarios.

La mejor manera de aprender a diseñar es haciéndolo.

La valoración y el alcance del análisis del lenguaje arquitectónico requiere de ser explorado a profundidad como una de las rutas de explicación del oficio arquitectónico, pero por lo pronto la intención es meramente la de perfilarlo para su futura investigación.

4

ARQUITECTURA: NATURALEZA.

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA PRACTICA COMO DEMANDA.

La arquitectura entre muchas otras prácticas humanas no ha quedado libre de factores que la desvinculan de su prescripción conceptual "pura" ²⁵. A lo largo del proceso histórico se le ha venido "robusteciendo" con una variedad de matices y determinaciones de muy diversa naturaleza.

Se podría señalar que la historia -de la arquitectura- se puede resumir como la historia de las formas contradictorias de definirla (Ribes,1982, p. 122). Cada una de las posibles definiciones emparentada a momentos sociales conceptualmente distintos, con una condición epistémica ajustada a las consideraciones de pertinencia social del quehacer arquitectónico en ese momento. De otra manera dicho **la arquitectura ha ponderado su validez a través de su adecuación social.**

Si de partida entendemos que la arquitectura se vincula con el encargo social, entenderemos también que su práctica emerge como respuesta a una demanda histórica como parte necesaria de una estructura social y económica y no como se pretende revisar desde posturas ahistóricas que la ubican como un modo de conocimiento. De hecho, podría generalizarse el postulado de que, las actividades humanas se gestan de un quehacer social demandado por un estado histórico de desarrollo social, como antecedente a la constitución de un conocimiento estructurado (las profesiones), en el que incluso, se determina a dicha práctica en contenido y énfasis

El problema entonces reside en analizar el momento de la inserción profesional en las actividades humanas puras. **La arquitectura deberá definirse a partir de su sentido original; a partir de la formulación de su contenido específico** y cualquier óptica de revisión actual de ésta, debe supeditarse al entendimiento

²⁵ Ribes, E. (1982) a manera de emergencia de las nuevas disciplinas se plantea la problemática de concurrencia en el campo social de las profesiones en el sentido de validarlas a posteriori con criterios conceptuales de diversa naturaleza siendo factores ajenos a su prescripción conceptual "pura." Capítulo La Psicología ¿una profesión?

-como condición de análisis- de la función social con la que estuvo marcada de arranque, que es su especialización histórica.

Así mismo, su aplicación como práctica tendrá que ver con las repercusiones a partir de su concepción natural de relación con un proceso de producción social histórico y con determinaciones en congruencia a un modo de relacionarse productivamente. Emilio Ribes parafraseando a Marx sin ajustarse a los estrictos sentidos conceptuales del valor de uso y del valor de cambio opina que la problemática -como sentido original de las prácticas-, no puede ser transformada, sino los criterios -como las aplicaciones-, y la pertinencia de sus contenidos; es decir, la problemática de aquella concepción natural determina el valor de uso como quehacer social del producto de un trabajo y no su valor de cambio.

“La identidad de una disciplina, se configura, inicialmente a partir de su especificidad epistémica y secundariamente en términos de la demanda como trabajo con un valor de cambio, que una sociedad concreta le impone.” (Ribes,1982, p. 125).

La aparición de vínculos y sobrecargas del contenido arquitectónico “puro”, surgen como la aplicación de respuestas externamente determinadas, a demandas sociales en momentos críticos ya sean tecnológicos o ideológicos. Su justificación parte de la necesidad impuesta y no de su uso real o potencial. La práctica así, se configura progresivamente por el surgimiento de diversas tareas encomendadas, sin que existan suficientes razones para que estas sean paradigmas o aptitudes epistémicas de dicha actividad.

Lo mencionado en este capítulo surge como una transpolación -como análoga transferencia de la problemática-, de las prácticas científicas hacia lo arquitectónico y se inserta en el presente trabajo con la idea de exponer el problema de entender las actividades humanas a través de revisar tan sólo puntos de vista actuales y connotativos -a posteriori-, dejando de lado la especificidad y el contenido social demandado en el surgimiento de tales prácticas. Estas posturas incluso, ponen en entredicho cual debe ser el objeto social de cada quehacer y caen irremediabilmente en el equívoco de la explicación a partir de postulados o replanteos que desconocen la sustantividad de las actividades.

Emilio Ribes lñesta, en su libro *“El conductismo: reflexiones críticas.”* establece el sentido a las prácticas a partir de su demanda social original, como necesidad primera y ubica a los aspectos tecnológicos e ideológicos como la adecuación de dichas prácticas a determinados momentos históricos.

La tarea y competencia de la arquitectura son, sin duda, asuntos ligados a un tipo de práctica social asociada a su vez, a una práctica ideológica, como la necesaria adecuación a demandas específicas de los distintos momentos históricos a que se refiere Ribes. Cambiante -la idea arquitectónica-, pero el sentido de su existencia como actividad humana, su naturaleza, su razón de ser, su esencia como producto y los materiales disciplinares que la caracterizan son y están por fuera de condiciones cambiantes, criterios de época y verdades temporales acordadas.

La demanda arquitectural tiene pues, dos zonas de análisis, la primera como práctica humana, como el mero hecho constructor del hábitat, como la dimensión inicial de la actividad y de su apreciación, arquitectura y ciudad, o la definición del entorno; todo esto, como un requerimiento humano básico. Y la segunda, la noción de demanda como la promoción no sólo de lo fundamental o lo utilitario del objeto arquitectónico, sino como la búsqueda de imágenes particulares, como manejos de un lenguaje arquitectónico específico, como simbolismo y como manifiesto tecnológico o ideológico.

Sin pretender localizar los motivos y la validez de las demandas, si debe aclararse su sentido. La necesidad y la belleza como circunstancia paralela a la producción de los objetos, puede despejar la duda y ser en sí misma la respuesta.

Demanda es también, búsqueda y pregunta, es una empresa que inicia en la petición. Nos enfrentamos al dilema perenne de la "forma ideal", eso que el arquitecto y promotor se imaginan a fuerza de tanto verlo: aquel es el objeto arquitectónico.

EL OBJETO ARQUITECTONICO:

La Arquitectura es una escena fija y profunda de la condición humana²⁶, el postulado que encierra la idea de Aldo Rossi en esta frase es, que un principio obligado para que haya Arquitectura es que exista un Objeto Arquitectónico, con el fin de que sirva al hombre que lo requiere.

Y ésta, es tal vez la mejor definición de Arquitectura: **El Objeto Arquitectónico.**

Espacios y formas reales, esto es la arquitectura. **"el hombre anda y vive"** (Zevi), **"donde transita nuestro andar y se desarrolla nuestra actividad corporal"** (Focillon), (Zevi y Focillon en Boudon, 1980, p. 32), todo lo demás serán abstracciones y conceptos acerca de la arquitectura.

²⁶ Rossi, A. La arquitectura de la ciudad. Estructura de los hechos urbanos pp. 70-81 capítulo I.

Sin carga ideológica alguna o juicios disciplinares o incluso, sin Teoría de por medio, **la consideración de que la arquitectura son los propios Objetos es la más clara y fría manera de caracterizarla.**

“Sin construcción no existe arquitectura.” (Guadet, 1902) ²⁷.

Referirse a la Arquitectura, suele hacerse sin acotación alguna. Nos resulta algo tan familiar que simplemente la asociamos con la vida, con el acontecer cotidiano.

Las arquitecturas son casas. oficinas, escuelas, cines o kioscos, son los espacios que las articulan con otros objetos habitables, la condición natural de lo arquitectónico es, la de ser la materialización de “el lugar”, y ahí, dentro de esos lugares, siempre sucede algo que le dio sentido a su presencia.

La arquitectura como **lugar de acontecimientos** es espacio. **“El espacio no es el ámbito (real o lógico) en el que se disponen las cosas, sino el medio que hace posible la posición de las cosas”**, Merleau-Ponty ²⁸, (en Fernández, 1990, p. 63).

La arquitectura es el refugio que hace posible nuestra forma de vida, es el territorio de nuestro habitar.

Así pues, un enfoque claro de lo que es arquitectura, podría ser, el de que, es todo el entorno constituido por los objetos en los que vivimos.

En el Objeto Arquitectónico mismo, están todas las respuestas de su razón. En el se encuentran definidos: técnicas constructivas, aspectos sociales, propuestas estéticas, rasgos culturales, etc. Es entonces, la síntesis material de un proceso.

“La arquitectura se presenta como una respuesta significativa, es decir poética, a un problema, el de habitar, a través del hecho de proyectar y construir el ambiente total físico para este objetivo” citando a Gregotti (Bohigas, 1969, p. 36). El objeto arquitectónico es un elemento significativo socialmente, es la representación de un largo proceso histórico de “entendidos” acerca del cómo habitar y del cómo “debe” ser un sitio.

²⁷ Guadet, (1902) Elementos y teoría de la arquitectura, París : Librería de la construcción.

²⁸ Citado en Fernández, A. (1990) la metrópoli vacía : aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna. España : Anthropos.

En efecto, el objeto arquitectónico, mediante los elementos que lo componen, expresa y comunica contenidos lingüísticos que pueden ser leídos, unos, como tradiciones históricas y otros como las posturas nuevas ante el mismo problema, como parte de una labor de reinterpretación, que presupone cada vez un resultado diferente ante demandas cambiantes por la índole de los criterios aplicados.

“La arquitectura es la forma de las materias ordenadas en consonancia con el hábitat.” (Gregotti, 1972, p. 29). La forma es la manera de expresión material del lenguaje de los objetos. Vittorio Gregotti agregaría en este mismo orden de ideas que **“la forma arquitectónica de un fenómeno, es por una parte, la manera como las partes y los estratos están dispuestos en el objeto, pero también el poder comunicar aquella disposición.”** (p. 30). Para el autor “la forma” tendrá el poder de la comunicación estética y a través de “la figura” se descubrirá el sentido del fenómeno para poder reconstruir la totalidad y las propuestas del objeto arquitectónico. De manera que, forma y figura son elementos que coexisten en el objeto arquitectónico. De otro modo dicho, los objetos arquitectónicos sólo se reconocen a través de su lenguaje. Lenguaje formal constituido por un ordenamiento que explica cómo se estructura la forma y lenguaje que comunica dicho orden.

“Sabemos, en una primera aproximación, que una gama muy amplia de parámetros económicos, políticos, ideológicos, sociológicos, productivos y tecnológicos, se pueden considerar como materiales de la arquitectura”. (Gregotti, op. cit. p. 55).

Acerca de la especificidad de la materia arquitectónica, Vittorio Gregotti señala que aún siendo nuestra materia una disciplina que trata del ambiente físico en el que se mueve el hombre -como algunas otras-, la finalidad de nuestro quehacer será entrar en relación con los aspectos anteriormente citados al momento de diseñar y a través de la forma misma como otro material de la arquitectura, además de considerar la naturaleza y dimensión de acción de estos y de sus posibilidades de aplicación.

LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA:

Roberto Segre ²⁹, localiza, mediante una postura descriptiva de las condiciones generales de producción, que la arquitectura es producida en los mismos términos y

²⁹ Apuntes del Arq. Miguel Hierro Gómez.: Acerca del pensamiento de Roberto Segre. Contra las determinaciones que hacen del diseño: herramienta de explotación, ejercicio del poder, objeto en primera instancia y mercancía y ante el equivoco de confundir al objeto con el diseño y de plantear al diseño como actividad directiva y no de servicio, se impone una visión estructuralista.

bajo las mismas condicionantes que las que se siguen en la producción del resto de los objetos en un sistema.

Se identifican en esta descripción: una circunstancia general y una específica, así como, factores y condicionantes de cada circunstancia, en el proceso de producción arquitectónica.

La circunstancia general de producción de los objetos, se caracteriza por estar condicionada por la sociedad en la que se desarrolla, siendo ésta la realidad material en la que se inserta. Los factores de condicionamiento dentro de la circunstancia general son:

- a). **Lo Económico**, por ser la base material del proceso de producción de la sociedad.
- b). **Lo Social**, por ser este aspecto el que determina los intereses comunes y así mismo, los valores bajo los cuales debe producirse.
- c). **Lo Ideológico-Cultural**, por las determinaciones filosóficas, religiosas, artísticas y educativas que cargan culturalmente a toda producción y por último.
- d). **Lo Jurídico-Político**, por ser en este ámbito donde se genera todo tipo de gestión con miras a cubrir las necesidades sociales utilizando los recursos del Estado y sus políticas de uso.

En tanto que, las circunstancias específicas, son las que obedecen a la conformación de sistemas urbano-arquitectónicos del contexto inmediato. Esta caracterización estará conformada por:

- a). **La Condición Social**: dada por la situación de la promoción del objeto, la situación que envuelve al proyecto y la ubicación social del usuario; todos, aspectos que inciden en la obra.
- b). **La Condición Tecnológica**: los niveles de desarrollo de la técnica, materiales, capacitación, infraestructura, mantenimiento y costos que determinan la materialización de la obra.
- c). **La Condición del Contexto**: el medio natural, factores físico ambientales, así como, los del ámbito construido, incidiendo en la definición del objeto, y por:

d). La Condición del Repertorio: tipología, género de edificios, parámetros formales, espaciales, constructivos, de autor, entre otros que conformarían el elemento urbano-arquitectónico así como, su función.

En resumen, sólo se entiende al objeto arquitectónico a través de la revisión de las condiciones en las que se produjo. El condicionamiento general explica su existencia, mientras que, el condicionamiento específico explica su forma. (Hierro, comunicación verbal) ³⁰.

Los factores determinantes del objeto y de su forma, como sitio, uso, lenguaje, son revisados, aplicados, relacionados y mezclados en el proceso practicado por el arquitecto en el desarrollo de proyectos arquitectónicos, llamado Diseño Arquitectónico.

DEL DISEÑO:

Si las Arquitecturas son los objetos, entonces, sus análisis sólo podrán revisar las circunstancias *en y por* las que fueron creados como parte de un modo de producción infinitamente condicionado, de manera que dichos análisis comprenderán en estricto su lectura formal. El Diseño encierra todas las consideraciones previas a la arquitectura, cuenta con un procedimiento que puede ser descrito en sus posibles facetas, como un evento particular que explica la generalidad de sus aplicaciones y sus herramientas a modo de racionalidad proyectual pero, que tiene como único fin el de construir el objeto y no el de generar conocimiento científico alguno.

“Por otro lado, el campo de lo arquitectónico ha perdido sus antiguos límites y hemos comprobado que la arquitectura no es más que un aspecto de un proceso de creación más amplio, que tiene entidad propia y que está mucho mejor definido. Así, pues, el primer cambio que se impone es el de no limitar el término a lo estrictamente arquitectónico, sino ampliarlo a un mundo epistemológicamente más concreto y que, de momento, en espera de una definición que lo clarifique, llamaremos diseño.”

(Bohigas, 1972, p. 27).

³⁰ El Mto. En Arq. Miguel Hierro Gómez, asesor del presente trabajo y profesor del curso El Proceso de Diseño entre otros, ha sugerido observaciones básicas para el entendimiento del quehacer del diseñador de arquitectura, tanto en sesiones del Taller de Investigación de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, como en conversaciones personales a lo largo del desarrollo de éste análisis.

Esta postura teórica presenta como protagónico al diseño (al caracterizarlo como un proceso analítico y reflexivo que incluye al objeto mismo), y encuentra el sitio categorial del objeto arquitectónico, un símil al antiguo entendimiento de que la tierra era el centro del universo, la arquitectura es parte de un proceso y no un objeto central autónomo, idílico o sensual. Es claro que el diseño como globalidad, se puede expresar en términos generales y definidos, por contar con una estructura de comportamiento analítico que se repite en cada caso de proyecto y al interior de cada etapa del proceso. (Hierro, comunicación verbal).

Se puede afirmar entonces, que al hacer diseño se proyecta la arquitectura, pero que al hacer arquitectura se realiza un diseño.

El diseño es proceso, la arquitectura es objeto. La arquitectura no es una actividad.

El diseño se entiende como actividad de servicio y al objeto arquitectónico lo entendemos a través de la revisión de las condiciones en las que se produjo.

El Objeto Arquitectónico es la *finalidad única* del proceso de producción proyectual, El diseño. Pero como ya vimos, en este proceso para la elaboración de proyectos deberán ser analizadas condicionantes y circunstancias; o sea, el objeto está determinado por : **la exigencia social, la posibilidad industrial, la actitud cultural, etc.**, puede decirse entonces, que la actividad del diseño es una actividad de servicio y nunca de carácter directiva.

Por estas últimas consideraciones, el Diseño no podrá ser herramienta de explotación o un ejercicio de poder. El objeto una vez construido puede adquirir significados y adjetivaciones por las relaciones que guarda éste entre los hombres, pero de ninguna manera, se deberá considerar al objeto como otra cosa más que eso, y tampoco podremos confundir a este objeto con el diseño. Parafraseando a Gregotti en su artículo *El problema del significado*: al proyectar mi problema es hacer arquitectura, no simbolizar o significar algo ³¹. Este es precisamente el campo del diseño arquitectónico.

Por asociación a esto último, la labor del arquitecto -que es la de diseñar- se remite en estricto a la determinación de las formas, y no a la producción arquitectónica o la producción de objetos, a estos los determina la condición social o bien, nosotros los arquitectos participamos en la producción, pero esta participación no es el diseño.

“El proceso de diseño constituye la puesta en obra de una ideología, y es el lugar de las interacciones del medio histórico-cultural que le afectan directamente.” (Waisman, 1977, p. 212). Así, ingredientes como el *status*

³¹ Gregotti, V. (1972) El territorio de la arquitectura, p. 29, Barcelona : Gustavo Gili.

profesional de arquitecto y la decisión ideológica de éste y con ello la actitud del diseño en consonancia con las relaciones socio-económico y tecnológicas, las teorías arquitectónicas y tendencias culturales, explican a las ideologías arquitectónicas y sus aplicaciones en el proceso. De la misma manera se enfocarán las series tipológicas, funcionales, estructurales y formales.

“El campo estricto del diseño se encuentra precisamente en las relaciones ideología-lenguaje.” (Bohigas, 1969, p. 35). Citando a Gregotti.

El diseño tiene una condición figurativa. **“La estructura del proyectar (lo que caracteriza la obra) es de naturaleza fundamentalmente figurativa, es decir, consiste en una particular estructura de relación entre las materias capaz de orientar con sentido nuestra actividad propiamente arquitectónica: frente a ello, cualquier otro aspecto (estilístico, ideológico, técnico, económico, histórico) es sólo material, incluso cuando tal material orienta, siempre con ciertas particularidades y según diversos niveles históricos de privilegio, el proceso de la proyectación.”** (Gregotti, 1972, p. 31). porque -como agrega más adelante-, **“el ejercicio de la invención es básico para partir de la percepción y de la memoria hacia lo que todavía no es.”**, y Fernández. Alba abundaría a este tono de discurso, **“la dificultad del proyectar, es opinión compartida, reside en decidir y representar, mediante una abstracción gráfica, las propiedades de un espacio del que no se conocen ni su forma ni su dimensión.”** (Fernández, 1990, p. 56).

La labor consiste en buscar siempre un nuevo orden y una nueva experiencia en el mundo material, pudiendo esta invención ser cultivada y enseñada, convertida en disciplina única de ataque al problema arquitectónico; es decir, el diseño y su proceso, el diseño y su teoría. (Gregotti, 1972).

La manera tradicional de entender a la composición como resultado de seguir los tratados compositivos, de seguir reglas y tipologías formales, programas funcionales universales, se ve reconfigurado, replanteado por un proceso analítico estructurado. **“En vez de referirnos a una composición arquitectónica, hay que hablar de una teoría del diseño.”** (Bohigas, 1972, p. 27).

Oriol Bohigas, describiendo el esquema del proceso, enumera las siguientes etapas o estadios:

a). **PROMOCIÓN**, como el arranque y la razón de la decisión.

b). **CONOCIMIENTO DE DATOS GLOBALES**, como la definición primaria y global de la función y características del objeto, así como de la circunstancia determinante.

c). ELABORACIÓN DE DATOS, como análisis de los requisitos y la organización de los mismos, proceso intuitivo y tipológico.

d). DETERMINACIÓN DE LA FORMA, como núcleo de proceso creativo, modelos lógicos, diagramas, metodologías, uso del lenguaje, interpretación semiológica, contenido estético, determinación formal, esquematización formal y estructural, razonamiento cultural y comprobación de la forma.

e). EJECUCIÓN DEL PROYECTO, como la participación de técnicas de definición y representación, establecimiento de un código, proceso de fabricación que lo hace cuantificable y como manual de instrucciones.

f). FABRICACIÓN, como comprobación de la expresión y determinación formal.

g). CONSUMO, como la experiencia del objeto en la adecuación funcional y en el uso real, comprobación, deterioro y ampliación de posibilidades del objeto y propuesta tipológica. (Bohigas, op. cit).

Así mismo, Miguel Hierro, sintetiza los aspectos centrales y caracteriza al proceso de producción de proyecto como “*un ciclo*”, que se inicia en cada acto de producción - aún dentro del desarrollo mismo de un proyecto en sus distintas escalas de definición formal, ante nuevas propuestas de quien demanda o del arquitecto, ya sean definiciones globales de origen o nuevas sugerencias en detalle-, y propone una primera etapa de planeación en la que se consideran la promoción y el diseño y en etapas posteriores a esta primera seguirán la materialización y el consumo.

El proceso de producción arquitectónica se da como una cadena de comunicación, en la que cada estadio debe *comunicar* al siguiente lo que se pretende lograr. Así la demanda comunica datos, el diseño comunica forma e instruye al materializador. El diseño es un ciclo o proceso de transformación y no tiene etapas. (Hierro, comunicación verbal).

Philippe Boudon en cambio, citando a Felix Klein quien habla de un “*orden del proceso arquitectónico*”, en una actitud más tradicional intuitiva sugiere las siguientes etapas:

a). PROGRAMA, se revisan cantidades.

b). BOSQUEJO, o lápiz blando o croquis de conexiones y continuidades.

c). PERSPECTIVA, como la etapa de representación hacia sí mismo.

d). PROYECTO, el terreno de la geometría descriptiva.

e). MAQUETA, permite ver el parecido al objeto proyectado. (Boudon, 1971, p. 59). Sin lugar a dudas el procedimiento se enmarca bajo la idea de que el proyecto se genera del binomio función y forma, no hay lugar para lo figurativo y si para el pensamiento geométrico, como la noción única de definición espacial.

El proceso ha dejado de ser entendido como tarea del arquitecto en estricto, la intervención de agentes y disciplinas son parte del procedimiento. El demandante, especialistas, el arquitecto, el constructor y el usuario, generan y cierran el ciclo de producción arquitectónica como agentes componentes de un proceso de diseño en el que la arquitectura misma tiene un sitio y un momento y aún en ella como objeto se practican comprobaciones requeridas encerradas en el mismo proceso.

Al cuestionar a arquitectos acerca de su procedimiento personal al diseñar, encontraremos en todos ellos el deseo de expresarlo en términos de procedimiento o pasos a seguir, incluso veremos como en el momento intentan graficar sus ideas y de la misma manera -y contradiciendo a lo primero-, descubriremos la intención de éstos de recurrir a métodos programáticos, a acercamientos a través de dimensionar áreas de acuerdo a los objetos y funciones por darse "ahí", a caracterizaciones espaciales abiertas, cerradas o cubiertas, otros partirán de jugar con un módulo o bien seguirán la configuración de "algo" a modo de metáfora formal y no falta quién asegura que sueña la solución. El hecho -y es confesión generalizada- es que de cualquier modo la decisión acaba por ser de naturaleza incierta, en algún momento y a manera de desprendimiento del "método utilizado", surgió la chispa, se dió aquello.

Lo que sucede al menos en apariencia, es que no se tiene conciencia de la racionalidad y el origen de las decisiones y aunque entendemos que aún con ese desconocimiento se puede llegar a ser muy buen arquitecto a base de forjar en el tiempo, la pregunta obligada sería: ¿será cierto lo que dicen todos ellos? o se trata de una forma común a todos los hombres que se dedican a crear. Si esto tuviera sentido como particularidad entonces deberíamos de referimos a un proceso de diseño como fenómeno general.

Es aquí, en donde reside el sentido de la revisión seria de un proceso de análisis como explicación, que consciente o inconscientemente considera imágenes arquitectónicas existentes, factores determinantes, condicionantes, circunstancias de adaptación del objeto al sitio, todo esto y más -aún lo más complejo-, en un proceso de diseño estructurado y sistemático que no nos habla de método como receta sino que se ajusta cada vez a un dilema distinto con la misma complejidad, cumpliendo con los rigores cíclicos de análisis en lo complejo y lo simple, siempre bajo el mismo tipo de

abstracciones y relaciones, que acaban por volverse oficio en la dimensión de la experiencia de la creación arquitectónica.

El diseño como el proceso general de racionalidad y aplicación instrumental y el proyecto como la aplicación de aquel proceso a un caso específico; particular.

Los arquitectos diseñan haciendo proyectos.

LA ACTIVIDAD PROYECTUAL:

Antonio Fernández Alba establece la caracterización del proyecto en estas tres citas que resultan a todas luces complementarias.

“Podríamos enunciar el proyecto de la arquitectura como un suceder de acontecimientos prelógicos que deben ordenar la realidad objetiva, de acuerdo a como se manifiesta a través de nuestras percepciones sensoriales.” (Fernández., 1990, p. 34).

“Debemos aceptar el ejercicio de componer y ordenar los espacios de la arquitectura, como un convenio o mediación, reflejo de los usos; como un lenguaje lógico-simbólico que permite la manipulación y transformación de la materia, significando, con ello, el carácter dual que encierra el difícil proyecto de la arquitectura.” (Fernández. op. cit. p. 46).

“Todo proyecto requiere, por tanto, un método ordenador, cuyo soporte radica en la razón compositiva que lo sustenta, entendida ésta como estructura que organiza, delimita y define la formalización y dimensionamiento de la totalidad del espacio.” (Fernández. op. cit. p. 56).

Razón compositiva, racionalidad, recorte ideológico, lógica de la actividad, en conjunción con los materiales del diseño y puestos en juego en el proyecto definen el campo de actuación del diseñador.

El proceso de diseño representa las bases teóricas del proyecto, y de aquí, que lo que el arquitecto produce son proyectos arquitectónicos. **“El arquitecto no produce casas sino proyectos de casa.”** (Gregotti, 1972, p. 15), para Vittorio Gregotti, el proyecto será la manera de organizar arquitectónicamente los elementos de un problema y así mismo, es un conjunto de símbolos que sirven para comunicar una intención. La elaboración del proyecto en su etapa de formación de la imagen se sirve de bocetos, anotaciones, gráficas, documentos para indagar, la discusión, es organizar datos, **“la experiencia proyectual se constituye en modo arquitectónico de**

formar, proponer y relacionar los datos al momento de proyectar.” (Gregotti, op. cit. p. 28), es como ya se mencionó una estructura fundamentalmente figurativa.

CONSIDERACIONES:

El factor urbano y el análisis de las relaciones del objeto con la ciudad, El factor económico y la revisión presupuestal, El factor físico y el análisis ambiental y climático, El programa y su determinaciones de uso y Los aspectos compositivos y su determinación del lenguaje, son los factores de la definición de la forma del objeto.

La evaluación de dicho objeto dependerá estrechamente de el cumplimiento de los factores que lo determinaron y así mismo, de la corroboración de tales como expectativas.

“La arquitectura necesita aclarar las posiciones del público en general, el del cliente en particular y el del usuario en concreto. Y por otro lado: el diseño deberá tener como finalidad la de dar felicidad al usuario, espectador, al cliente o al vendedor.” (Bohigas, op. cit. p. 19).

El diseño es una propuesta en sí, a través de la figura del objeto. Esta propuesta surge del criterio del arquitecto, el juicio personal acerca de la belleza y es justo aquí el aporte ideológico del arquitecto a la arquitectura. Si, el arquitecto como productor ideológico a través de su racionalidad e intencionalidad. (Hierro, comunicación verbal).

El planteamiento de una ruta proyectual establece la estructura del proceso.

La demanda son datos, es información que contendrá el análisis, dado que, el objeto arquitectónico como resultado del diseño, será la traducción y definición de estas demandas. La conclusión de la interpretación de los factores conforman las premisa del diseño. Es la demanda la primera expresión del diseño, (aún sin forma).

La conceptualización, es el arranque de la identificación de las imágenes mezcladas con ideas. Armar una idea rectora estructuradora de la forma es el objetivo de esta etapa, una vez identificado el objeto (concepto arquitectónico) se generan hipótesis lingüísticas (alternativas). Esta sería la segunda expresión del proceso.

La esquematización, el dibujo como materia de moldeo de la forma en combinación con el papel, a través de un código personal, primera síntesis formal arquitectónica, *partido*. Esto es la tercera expresión.

La comunicación, en el anteproyecto se identifican concepto y lenguaje. La expresión que permite que otros entiendan al proyecto, es desarrollar un instructivo, el proyecto ejecutivo es la cuarta y última expresión del proyecto.

“La producción arquitectónica se instituye hoy según fases distintas por las que la operación proyectual se separa de la actividad más directamente constructora-productiva que otros proyectos habrán programado por separado; hasta llegar al consumo del objeto, también éste pensado por un proyecto diverso.” (Gregotti, 1972, pp. 15-16).

Finalmente, la arquitectura como asunto específico dentro de un proceso de diseño que es común a otras actividades, se define mediante un proceso de proyectación denominado diseño arquitectónico.

La Arquitectura goza de ser un asunto peculiar, su práctica se ajusta a esa particularidad y sentido específico. Proceso de diseño y proyecto arquitectónico establecen en el ejercicio de la disciplina que los objetos arquitectónicos se producen y son productores como algo que se autosustenta, se autocuestiona, se regenera a través de reinterpretarse y es dentro de éste rigor conceptual de pureza -como actividad humana-, en donde su naturaleza la convierte en algo unívoco sujeto a la connotación por ser un nodo de la interdisciplinariedad que la sustenta.

5

EL REPERTORIO DE LA IMAGEN.

FORMA: TIPO O REVIVAL.

Una vez que se han tocado los aspectos relativos al carácter lingüístico de la expresión arquitectónica y habiendo aclarado su necesaria conjunción con lo ideológico, ambos asuntos determinantes en la dimensión de producción de los objetos. Y por otro lado, la competencia de la arquitectura como actividad ciñendola a una particular categoría dentro de las prácticas humanas, habremos de revisar el terreno de las imágenes como repertorio de posibilidades de recurrencia, al momento de proyectar.

Forma, tipo, modelo o revival, ¿son en realidad cosas distintas? o ¿son un modo moderno de calificativo que depende del ajuste ideológico en cada caso?, o por último ¿son distintas maneras de describir lo mismo, con diferencias de rigor analítico?.

LA FORMA:

“Hacer un análisis de los elementos formales nos lleva a la estructura lingüística”³².

Las imágenes, son realidad o evocación en términos formales. El aspecto de los objetos es la representación o la figura como parecido o significación. Forma y figura simbólica a manera de empleo. Estas figuras son el material de trabajo del arquitecto, y están presentes ineludiblemente. La forma sólo resultará de haberla figurado. **“Toda obra, es una unidad integral en la que las ideas e imágenes son partes componentes sintéticamente unidas.”** (Bujarin, 1934, p. 220).

Lo formal nos transporta a la configuración, a la conformación, al aspecto y modelo, todos estos sinónimos de la figura exterior de los cuerpos. Es la disposición de las partes y el modo de proceder.

³² Nikolai Bujarin citado en la antología de Sánchez Vázquez en el ensayo *Los formalistas y los elementos formales*. Sánchez, V.A., (1978) *Estética y Marxismo*. La definición del arte., p. 216. México : Era.

La forma se vuelve molde, tamaño, estilo, palabras, esencial en el entendimiento de los cuerpos. La arquitectura es forma ocupando un espacio, para ser transformado en habitable, en interior-exterior o en el juego del abierto y cerrado, la configuración del entorno y la autoconfiguración de sí misma.

Pero la gestión de la forma se da en otra esfera de entendimiento. Entre la intención de generar una forma nueva cada vez, hay un precedente, se sabe qué es lo que se quiere. No demando algo que no he conocido. La característica principal de los objetos es la tipicidad o la atipicidad que de su conocimiento pueda surgir. Ciertos elementos, cuando se trasladan a otra combinación, a otro contexto, empiezan a vivir una nueva vida y de esta suerte se obtiene una "nueva unidad".

La forma es la expresión o **"Los hechos del contenido vienen a ser también fenómenos de la forma."** (Bujarin, 1934, p. 216) ³³, la forma no es un hecho poético simplemente como la entendían los formalistas que daban absoluto valor a ella aislándola de su sentido contenido.

La forma se ha venido analizando como una necesaria dicotomía, asociándola algunos a la función -como uso social- y otros al significado, como objeto social. Una situación por discutirse más adelante será el carácter típico o modal de la forma, pero en principio toda consideración funcional conforma una posición social determinista.

"Función, es el uso social del producto arquitectónico y constituye una característica intrínseca y diferencial de la arquitectura, puesto que es interna al producto mismo, es la causa primera de su constitución como tal." (Waisman, 1977, pp. 82-83), no es la intención derivar hacia este aspecto dado que, a lo largo del trabajo se ha marcado al "uso" como principio y fin de la práctica, pero que quede ésta definición como vínculo o sentido de actividad específica del hábitat. No así con el concepto de *funcionalidad* o la doctrina *funcionalista* como valores de eficiencia, puesto que distan y derivan en otra dimensión de entendimiento de lo formal-arquitectónico.

Un ejemplo de aplicación de criterio funcional como condicionante formal, nos lo ofrece Fischer: **"Para salvar el contenido social pasado de moda, la clase dominante adopta posiciones protectoras hacia las formas viejas... y al mismo tiempo hace sospechosas a las nuevas... condenando así un posible nuevo contenido social"**. (Fischer, 1964, p. 223), de esta manera se conviene en la aplicación funcionalista a la forma de manera doctrinaria, como criterio de servicio para un fin, pudiendo ser un propósito comercial.

³³ Bujarin citando a Viktor Zhirmunsky. Problemas de la teoría literaria, Leningrado, 1928

Si bien los objetos no debieran responder a criterios de funcionalidad expresa, las formas -como señala Fischer-, son objetos sociales conectados a su función; esto es: **“la forma es la expresión del propósito social”** ³⁴. (Fischer, 1964, p. 226). La forma desde esta óptica, no puede ser algo accidental, arbitrario o superfluo y haciendo honor a su sentido diríamos que: en ella se conserva la experiencia y se preservan los logros, **“constituye el orden necesario a la vida.”** (Fischer, op. cit. p. 227) agregaría, que justamente su contenido social es lo único que modifica a las formas viejas en nuevas.

En efecto históricamente la forma vieja ha sido ligada a la magia, a lo social y su desarrollo ha derivado hacia a lo estético. Las formas mágico-sociales son las que han resistido el paso del tiempo por su tendencia conservadora. **“Las formas que existen hoy todavía muestran trazos de viejas ataduras y obligaciones colectivas.”** (Fischer, op. cit. p. 228).

Resumiendo, el por qué de la forma podría citarse aquí la frase de Bertolt Brecht: **“la forma de una obra de arte no es otra cosa que la organización total de su contenido; el valor formal depende del contenido”** ³⁵. Desde mi punto de vista absolutamente aplicable a la forma arquitectónica.

Ha quedado establecido que una obra de arquitectura -como *forma*-, estará impregnada de la atmósfera de un periodo y de una personalidad, historia y colectividad proveen de un gran significado a los objetos. Al descubrir nosotros algún significado en el objeto le otorgamos también alguno otro.

LA TIPOLOGÍA:

La tipología reviste un papel fundamental en la explicación de la continuidad del oficio, por la vía histórico-lingüística de: la reinterpretación formal, el modelo figurativo de la arquitectura y la razón socio-cultural de apegos estilísticos, que hay por parte de los arquitectos y comunidades.

El tipo nos habla de uso y género, es la imagen de como ha venido siendo y con qué cuenta, es el resultado siempre alterado de una misma solución.

³⁴ Fischer, E. (1964), Super estructura y arte. Marxism Today. Londres, en Sánchez, V.A. (1978), Estética y Marxismo. La definición del arte. México : Era.

³⁵ Antología de Adolfo Sánchez Vázquez. p. 233

El tratado de los tipos o tipología, analiza la ruta histórica del tipo o las diversas maneras de expresar y construir un mismo género de edificaciones, a partir de analizar la continuidad a lo largo del tiempo.

Sí el tipo como secuencia de solución nos confirma el resultado aún antes de construirlo por ser garantía de aceptación y adecuación social o validez cultural, por ser parte de una cadena “*natural*” arquitectónica, existen otras vías de llegar a la forma, puestas en antagonismo teórico por su procedimiento fácil o metafórico.

Así la forma, como su imagen o tipo conforman una unidad significativa, pletórica de exigencias ideológicas, religiosas y prácticas. **“Es el modo de organizar el espacio y prefigurar la forma referido al concepto histórico de organizar y prefigurar”** (Waisman, 1977, p. 63), el tipo entonces, fungirá como medio de control para la proyectación.

Lo que lo caracteriza como tipo es su potencialidad para ser repetido o reproducido, es en sí un elenco de formas a su vez tipificadas. “Las tipologías son como puntos de referencia reconocibles por el destinatario de la obra” (Waisman, op. cit. p. 67), son unidades semánticas en lo formal y lo funcional, de tal modo que mientras que una articulación entre espacios deriva en una tipología funcional una tecnología derivaría hacia una tipología estructural.

Para Carlo Aymonino, el tipo es el organismo que se toma como ejemplo para la producción de otros que tienden a repetir sus características esenciales, siempre en congruencia con una función entendiéndola como la actividad que ahí se desarrolla, con sus necesarias relaciones (1966).

Se reconoce al “prototipo” por su cualidad primaria de la definición formal, y como parte del ajuste de los prototipos se localiza una tendencia a transformar estos en “modelo”, en lo sutil del ajuste -y debido a su imitación casi franca-, está esa propensión.

El modelo es utilizado para desempeñar tareas claramente manufacturables, repetibles, como cuarteles, escuelas, cárceles o rastros, los tipos consideran un nuevo contenido. Como menciona Marina Waisman: puede ocurrir que la tipología sustituya al proyecto; entonces el modelo sustituye al tipo. El tipo como modelo o prototipo se vuelve estandarización o bien la funcionalidad protagoniza como actividad elemental.

“Está claro que cuando el significado simbólico preexiste al tipo y lo determina, éste transmite ligado a ciertas formas arquitectónicas al igual que en el caso inverso un proceso tipológico.” (Aymonino, op. cit.), con esto,

aparentemente sucede que el hecho de ajustarse tipológicamente depende de una postura afín, a esta idea de buscar como intención una liga tradicional.

El tipo no sólo tiene sus orígenes en lo histórico, sino en lo individual, Le Corbusier es un ejemplo de esto, por lo de aquello de la potencialidad de ser repetido, pero Alvar Alto a diferencia lo que persigue es una expresión individual, un proceso de diseño más que un espectro de formas tipificadas. **“La creación individual presupone un modelo y la abstracción sucesiva un tipo.”** (Waisman, 1977, p. 66).

Giulio Carlo Argan (1965), menciona que el nacimiento de un tipo está condicionado por la previa existencia de edificios análogos en forma y función. Pero sin que esto signifique que entre mayor sea el parecido del nuevo edificio con el análogo, el nuevo tenga mucho mayor calidad o validez; o sea, habría que negar la idea del tipo como criterio de valoración.

Existen tipologías arquitectónicas formadas y transmitidas en los tratados y en la práctica de la arquitectura; de esto su validez, ya sea como parte del un proceso histórico o como, durante la concepción y obra de cada arquitecto. Ahora bien, lo que en este caso pretendemos revisar no es la doble condición que presenta la elaboración del tipo, sino específicamente aquel tipo como devenir histórico, por su participación en la proyectación como un asunto figurativo tipificado. Aunque debo confesar, no tener un argumento para negar que aún en el caso de la construcción tipológica a la par de la obra, la condición figurativa es condición fundamental del objeto en cuestión.

En efecto la consideración histórica del simbolismo y *el ritual* le confieren un valor y un peso específico a la función del tipo arquitectónico. El tipo nunca es, sin haber sido deducido de ejemplos, el tipo preexiste a la práctica y la teoría por su componente cultural.

En este proceso regresivo de variar los caracteres específicos de un tipo para generar la forma, se establece el tipo como estructura interna de los objetos, como el principio de modificaciones infinitas de un mismo tipo. En el tipo la forma será susceptible de variaciones, pero no su contenido ideológico porque en este reside la constante que asume los acentos y el carácter particular cada vez. (Argan, 1965).

Vittorio Gregotti, concibe a la tipología como: **“una disciplina que se ocupa de la discusión, clasificación y fundamentación de los tipos.”** (Gregotti, 1972, p. 170), se entiende como una tarea satélite como muchos otros aspectos a considerar en el proceso de diseño y no como una situación asociada al aspecto creativo aplicado. Para cambiar de un tipo a otro entonces se parte del aspecto morfológico de un tipo (estructural) y este se reorienta mediante una nueva relación de uso; surgiría así, un nuevo tipo.

Los tipos se representan en:

- 1.- La configuración completa de los edificios.
- 2.- Los elementos constructivos.
- 3.- Los elementos decorativos.

Giulio Carlo Argan ejemplificaría estas representaciones por orden de aparición como: Una planta central longitudinal. Una cubierta plana, una cúpula o un abovedado. Y los ordenes, entablamentos o detalles.

Proyecto, sistema constructivo, decoración y una cuarta categoría de tipología que es "el esquema", sintetizan el campo de aplicación.

Cuando se afirma que la condición de diseño de la arquitectura es figurativa, tiene su mayor referente en la manera de operar del tipo; esto es, la esquematicidad y proyecto de la forma para el arquitecto es sólo una referencia de la forma, nunca de su carácter o valor como signo, sino que esta forma tipo se reduce al juicio que el arquitecto hace, rompiendo al modelo como condición y al mismo tiempo la posibilidad de imitación. Bajo la esquematización, el modelo es despojado de su circunstancia, ésta indistinción -señalaría Argán- **"acepta el tipo pero no imita"**³⁶, en el hecho mismo de contradecir al tipo con una nueva intención de revalorar la forma, está centrada la postura y la tesis del arquitecto.

La tipología -podrá concluirse-, es la noción base para la elaboración formal. La tipología serán las nociones comunes o patrimonio de imágenes, mientras que la definición formal considerará a los valores formales del pasado -por hacer referencia a ellos-, estableciendo juicios de valor de por medio. En esta mediación entre tipología y definición se localiza la actuación del arquitecto, sin que por esto se garantice el valor de lo arquitectónico.

³⁶ Argan, G. (1965) "Sul concetto di tipologia architettonica" : Progetto e destino pp. 75-81, Milán : Alberto Mondadori.

EL MODELO O REVIVAL:

En una primera acepción al término, revisando los Materiales de la arquitectura, para Vittorio Gregotti: **“el modelo establece relaciones finitas en contextos específicos, se presenta como instrumento de proyectación, posee autonomía expresiva que la conecta con la materialidad proyectual, penetra en la realidad histórica y se convierte en investigación e hipótesis de trabajo. Se define como la reelaboración estructural del objeto y diversifica la estructura precedente.”** (1972, p. 23). Desde esta óptica, parecería que, el tipo es una mera postura o una manera de enfocar la tarea del diseño, en congruencia con la sucesión reinterpretativa de los objetos, siendo en realidad el modelo la sugerencia a reproducir y el tipo la manera de hacerlo o la institución de la forma.

“El modelo se presenta como la búsqueda de la autenticidad del comportamiento y como deseo de transformarla -la arquitectura- en autenticidades nuevas.” (Gregotti, op. cit. p. 24). En su artículo *Tipo como significado*, aclara que el uso del concepto tipo es por un lado, como un modelo de donde se extraen las copias y los esquemas de comportamiento y por el otro, un conjunto de rasgos característicos, que nos permite su clasificación. El concepto de modelo es en este caso, una referencia con el fin de generar un organismo formal, mientras el tipo es una forma cercana a la institución del organismo y sus relaciones constitutivas de lo no formal; internas y referenciales (el modelo). **“... el proyecto recurre para operar a la noción de tipo como modelo y clasificación.”** (Gregotti, 1972. pp. 167-168).

El modelo para algunos o el revival para otros, sería la contraparte tipológica. El modelo funge como objeto a reproducir íntegra o parcialmente. El resultado es una copia o alegoría. El modelo, o bien está probado, o bien es simbólico y por cualquiera de estas razones se recurre a su figura como “protección personal” del arquitecto o por el mantenimiento de un manifiesto tecnológico o de gusto.

Ya se ha mencionado que el entendimiento del modelo, sería el de ser reflejo literal de una realidad inmediata y por ende no puede gozar de contenido alguno. Su noción, como objeto a repetir lo hace algo muy preciso, tendiente a lo estándar a fungir como prototipo, no existe postura, intención y liga con lo tradicional. En el rompimiento del modelo reside mucho de la posibilidad arquitectónica, al ser negado, contradicho o rechazado.

“La concepción de tipo como prototipo intenta hacer coincidir invención formal e invención tipológica con el objeto de crear un tipo que tienda a proponerse como modelo, o mejor dicho como modelo de conducta, en su

globalidad ideológica y formal, y por tanto, de significado." (Gregotti, op. cit., p. 176).

Cabría preguntarse ¿cuál es la condición de tiempo o la carga de riqueza formal con la que debe cumplir aquel modelo, para que este se califique o valide como tipo, independientemente de su aparente ahistoricidad?, ¿no interviene la capacidad reproductora de aquella forma modal, en su futura repetición, por el contenido de calidad, amen de lo "inmediato"? o si bien la significación histórica es un hecho ¿esto la valida para ser utilizada como modelo?

El calificativo de modelo, esta sujeto a su simbolismo, a lo que representa o abandera, si como dice Luciano Patetta, **"La belleza en arquitectura depende, sobre todo, de la capacidad de sugerir "asociaciones mentales" a los espectadores"**³⁷, entonces, puede suponerse que el apego a aquellos modelos representa un argumento de mucho peso al momento de demandarse un objeto arquitectónico.

Es un criterio generalizado, p.e. que lo pintoresco se liga a lo rústico, arquitectura menor y espontánea por lo poético que encierra. Ahora mismo: **"se atribuye a cada tipología funcional un estilo idóneo, constituye, a menudo el eje principal de la producción edificatoria: los bancos se construyen en estilo clásico, las viviendas en estilo renacentista, los balnearios en estilos orientales, las iglesias en medievales, etc."** (Patetta) ³⁸.

El modelo o revival está presente por una condición clave -no generalizada, pero muy frecuentemente utilizada-, la evidencia de una tensión entre lo que se considera verdad y una realidad que no es posible hacer conciliar. **"Lo que se concibe como revival tiene su origen en el gusto."** (Argan, 1977, p. 13), aunque para el autor el revival tiene una connotación histórica al referirse a la edificación antigua y de tradición inclusive clásica, no deja de observar que su aplicación es actual. **"No tiene ningún sentido plantearse el problema de lo antiguo y lo moderno, desde el momento en que ambos están revestidos de la misma historicidad; aunque es cierto que lo antiguo revive en lo moderno, lo moderno es así mismo antiguo."** (Argan, op. cit. p. 23). En realidad, el término de antiguo pierde su determinación histórica y adquiere una noción de calidad.

En efecto, el acto de investigar acerca de lo antiguo no impide la modernidad de la conciencia con el que esto se desarrolle. Si bien es clara la autoridad del ejemplar antiguo al recurrir a él, la índole del problema no deja de ser concreto, de su tiempo.

³⁷ Luciano Patetta. Los revivals en Arquitectura, en Argan, G. (1977) El pasado en el presente, p. 149

³⁸ Op. cit. p. 163

“El mismo miguelangelismo del siglo XV al XVIII no se presenta como una escuela o una tradición, sino como una sucesión de revivals miguelangelinos.” (Argan, 1977. p. 13); o sea, es más importante “el barraganismo” que Barragán, como tendencia. El purismo condena la falsificación del objeto por considerarlo único y no reproducible, en cambio alienta la restauración y la imitación estilística. **“La revolución perenne no es revolución.”** (Argan, op. cit. p. 23).

En el modelo o revival, lo sublime, lo poético, lo ideal del arte, lo histórico, lo religioso que hay en el pasado, justifica la superioridad ante lo utilitario. Y todo esto está presente en las artes plásticas, en el cine, en el teatro, en la representación del pasado, en el modelo se interpreta una y otra vez. En la arquitectura es práctica común y continua, en tiempos del historicismo y en nuestros tiempos. Nos habla siempre de crisis, pero también, nos habla de realidad, de permanencia, de demanda y de aceptación.

A fin de dar un juicio respecto a la validez o no del modelo apoyaría lo comentado por Marina Waisman en su *“Estructura histórica del entorno”*:

Al haberse formado algunos tipos muy directamente en base a creaciones individuales y no a través de abstracciones sucesivas. La distinción entre tipo y modelo se hace más difícil. A esto hay que agregar la extrema difusión que se da en prensa especializada a toda obra de cierto interés, lo que facilita la tendencia a adoptar y desechar “modas” interpretando superficialmente ideas y corrientes. Posiblemente en estas circunstancias, para distinguir entre tipo y modelo habrá que considerar el grado de creatividad con que se adopta, limitándose a repetir o interpretar el modelo propuesto..... Entre estos dos extremos hay infinitas gradaciones y toca al historiador distinguirlas y calificarlas.

Otro razonamiento de Aymonino (1966), en el mismo sentido haría alusión a que la sociedad burguesa crea nuevas necesidades que se traducen como actividades organizadas -no históricas-, y que requieren de edificios con consideraciones de originalidad como un organismo arquitectónico que se define como “equipamiento público”, volviéndose un núcleo originario de la moderna tipología de la arquitectura civil (no residencial), en donde el prototipo se convierte en “tipo de edificio”. Centrándose el interés en las normas válidas para cualquier edificio, afectándose el lenguaje arquitectónico y no sus elementos surgidos de ordenes clásicos.

La tipología de edificios como esquema de referencia, para la nueva arquitectura y su frecuente modelo para imitaciones sucesivas, es un hecho consumado.

6

LO MODERNO Y EL MODERNISMO:

Herencia inmediata.

CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER.

Lo moderno, como concepto, está emparentado con la consolidación y establecimiento del sistema de producción capitalista, convergen en el tiempo, además de este hecho: la revolución industrial, maquinas que producen mucho más, y más rápido y que transportan tonelajes, y las corrientes de pensamiento, que durante los últimos dos siglos XVIII y XIX, han venido consolidando y aclarando las líneas ideológicas.

Hablaríamos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX como el campo-tiempo de acciones en las que ha sido gestado el juicio "actual" de la arquitectura por representar la más clara de las revoluciones estilísticas.

De la misma manera que, el sistema capitalista, las corrientes de pensamiento y la revolución tecnológica, son asuntos que durante mucho tiempo atrás -siglos-, se han venido configurando como el nuevo establecimiento económico, la arquitectura y el Movimiento Moderno son planteados desde las propias crisis del pasado. Específicamente en el siglo XVIII con sus estilos en boga: El Neoclásico y el nacimiento del Historicismo, bloquean la continuidad de los estilos clásicos y permiten el manejo ecléctico sin norma, respectivamente.

Llámesese **equivoco o error epistemológico de la arquitectura** a este afán de etiquetar a la arquitectura con motes como: tecnología, ciencia, ideología, arte, etc., sin duda, tiene mucho que ver con determinaciones que se hacen "hoy", de lo que fue el *pensamiento temprano* del moderno y de la *forma* ya en nuestro siglo. Además de formar -contemporáneamente hablando-, parte de la "dinámica categorial calificadora" o descalificadora por aquello de las *etiquetas*. que se dieron a raíz de la novedad de aquellas soluciones a *nuevos edificios*.

Existen rigores acerca de la arquitectura moderna, que han acarreado sentimientos y análisis que se enfrentan en lo espinoso de entender lo arquitectónico referido a la tricotomía ciencia-arte-tecnología o a la contraparte, la referencia analítica-histórico-lingüística, esta última como tendencia estructuralista que concilia entre enfoques filosóficos y determinaciones dogmático-ideológicas.

Así, mientras la corriente “teórico-científica de la arquitectura” se preocupa por lo contradictorio de ver en la arquitectura una manera de conocimiento, postulando fórmulas sobre lo gelatinoso de entender al proceso de diseño como un método científicista y generando normatividad con base en ésta mecánica, el arquitecto se debate entre el entendimiento de estas determinaciones y las consideraciones analíticas alrededor de la imagen para generar una forma.

El asunto arquitectónico de lo moderno es ahora o bien un terreno para práctica dogmática ideologizada o bien un campo para la práctica formalista neoliberal. Como acertadamente lo señala Celso Furtado (1995), la realidad y sus puntos de vista giran en torno a lo religioso o al predominio de ideas como arma de dominación social. La religión y el dominio social como los únicos aspectos inmutables en la historia.

El proceso creativo-cultural de la civilización industrial, una revolución burguesa y una revolución científica, que se explican: la primera como la racionalidad instrumental de la organización y la segunda como la visión de ésta racionalidad.

RACIONALIDAD MODERNA:

Las visiones Clásicas: la aristotélica con su carga empírica y la platónica con su contenido formalista, han y siguen conformando los bandos de pensamiento de la historia, interrumpidos o mezclados con la aportación dualista de Descartes y más tarde apoyada por Kant, que deriva en un mundo de lo mental y metafísico. Surgirán nuevos compositores y detractores de estos troncos de pensamiento. Lo científico se enreda con lo metafísico, Dios colabora con su criterio de “Verdad”, armándose sistemas de valor compartido a manera de doctrinas, que al correr del tiempo quedarán descalificadas por la *construcción abstracta* generada a partir de la adopción Galileana en la que conjunta a Aristóteles y a Platón, cosa que en el futuro será la forma de conocimiento más aceptada. **“Sólo el conocimiento científico será verdadero”** ³⁹.

Todas y cada una de las prácticas humanas buscarán en adelante considerarse dentro de esa zona de los “*aptos*”. La práctica y su racionalidad se buscan a través de fijar un fin, predeterminar a la cultura. La técnica es para ellos la extensión voluntaria de cada función.

³⁹ Celso Furtado (1995). *Creatividad y Dependencia*. Siglo XXI. capítulo En busca de una visión global, p. 193

Se pretende un vínculo permanente entre la técnica y la estructura racional de cada actividad, instrumentada en la mercantilización. (Furtado, 1995).

Aquí cabe hacer un paréntesis de entendimiento. Lejos de ser posible la aplicación de estos objetivos en las prácticas -que conservarán su sentido original y legítimo-, es en el terreno del pensamiento donde se anidan estos criterios; o sea, la tendencia mercantil de la visión no convierte a las actividades humanas en mercancía, así mismo, las técnicas nunca desbordan a las fuerzas productivas, por la pretendida racionalidad de dicha práctica. En algunos casos el ritmo de avance de la tecnología es superior a esa "idea" y en algunos otros deberá ser más lento el avance técnico.

Pero, en realidad todo este afán de racionalización de las prácticas sociales es el que produce el clima receptivo del discurso científico, no importando la categoría de tales actividades. Un ejemplo de esto sería: que la técnica busca el ahorro de mano de obra y no así, la creación del empleo. Un criterio como éste involucraría a la psicología, a la pedagogía, a la sociología o a los métodos constructivos, pero jamás al estricto sentido que tienen como actividades humanas de origen, sino que se recurre a tecnologías y no a lo científico que estas disciplinas encierran. Los fines nunca serán un constituyente propio o definición.

"El conocimiento científico se impone sobre cualquier otro porque aumenta la capacidad del hombre para actuar y prever los resultados de la acción propia y de los demás." (Furtado, 1995, p. 197), complementando el hecho de que la ideología está en la elección de los campos de investigación que produce ciencia y en la aplicación del conocimiento (tecnología).

Si bien, la acumulación como idea mercantil capitalista es clara como fin, la idea de la filosofía y la práctica científica no necesariamente persiguen esta finalidad, sobre todo, una vez cambiado el paradigma de la época. Los modelos de preocupación disciplinaria varían en consecuencia a las épocas, pero no sucede así con los principios y bases de surgimiento de las prácticas humanas.

El pensamiento del hombre moderno rebasa lo pertinente de las actividades como entidades particulares, enlazándolas en la globalidad interdisciplinaria y dentro de esta dimensión, el pretender retomar la condición esencial resulta inaceptable. Una actividad como la arquitectura se vuelve una maraña de sugerencias en donde todo mundo tiene que ver y a todo mundo se debe contemplar. Se busca como foco central de interés determinar y justificar la forma.

"Careciendo de cualquier ideología global, somos libres de inspirarnos en el contexto, la construcción y la historia." y agregaría: **"En nuestra profesión no hallo justificación ideológica ni en el desarrollo de una idea estructural,**

ni en la materialidad de un edificio, ni en la ordenación de un plano.”
(Chipperfield, 1997) ⁴⁰.

MOVIMIENTO MODERNO:

El Movimiento Moderno tiene un claro sentido histórico, si bien más complejo de leer en cuanto a *la forma*, si muy firme en la explicación de ésta.

Cuando el Renacimiento fungía como la universalidad de ideas y como movimiento “internacional” de formas, surgen como rebelión contra la tradición, el culto a la emoción y el exotismo: El Neoclásico y posteriormente El Historicismo. (Benevolo, 1978).

El Iluminismo (1711), ubicará las reglas en su correcto punto histórico, haciendo perder terreno a la universalidad del Clásico. Surgen los “Neos”, gótico, románico, bizantino. Se quiere la continuidad con el pasado pero con la aplicación del presente. Así el Historicismo se vuelve falto de unidad, se libera de la norma y del precepto. Las mezclas estilísticas se vuelven el recurso para cualquier sitio.

Un nuevo movimiento Internacional, gracias a una nueva cultura arquitectónica, en la que el arquitecto reduce o aumenta la libertad en el manejo del clásico, no importa el estilo, el lugar, itodo se vale!. La pluralidad crea una nueva relación proyecto-ejecución, la máquina es lo único que supera el problema de la multiplicación de los ejemplares, dependiendo de su calidad serán objetos artísticos o utilitarios.

La revolución industrial cambia los procedimientos constructivos, la cantidad, la escala, el tiempo y los materiales. Arquitectura e Ingeniería se separan. Ante tal pluralidad y versatilidad surge una experiencia inconmensurable para dar solución a problemas nuevos.

Se hace énfasis en la conexión sustancial entre forma y función, además de la tendencia del espacio a cubrir y depender del orden social y humano.

Entre el Historicismo y el Moderno hay una clara evolución de circunstancias, según Leonardo Benevolo: la propia crisis propiciada por la sectorización de arte y técnica del Historicismo se ve reflejada en la consolidación del Moderno.

⁴⁰ Chipperfield, D. (1977) *Obra reciente : Tradición e invención*, extracto, forma tectónica/crear espacio. Nexus 2 G revista internacional de arquitectura número 1. Barcelona, Gustavo Gili

La experiencia estilística redundante en una gran capacidad de abstracción que sustituye al Clásico. Aunque el objeto central no es la técnica constructiva, sí sirve de pretexto para el desbloqueo de lo cultural. (Benevolo, 1978).

Se habla del Funcionalismo como la idea de que la arquitectura con postulados modernos “funciona mejor” bajo estas nuevas presiones: vivienda, trabajo, recreo, etc.. La propuesta no ha sido entendida -por los teóricos-, sino como una forma de “conducir”, el funcionar direccionalmente en la que se rompe una manera “natural” de trabajar la arquitectura. No es la idea -al menos de origen-, la de condicionar la forma a la función, sino de revisar las formas bajo otra óptica.

Artesanía e Industria son complementarios, cualitativa y cuantitativamente atenderán al dilema. Lo individual se castiga, un trabajo de grupo se elogia.

El racionalismo se presenta como un sistema de tolerancia al cambio, como la selección de elementos del historicismo, como herencia artística del pasado. Mediante esta selección se eliminan privilegios y exclusivismos.

La derivación hacia el movimiento Internacional, bajo la consideración de la innecesaria falta de la localidad y el frustrado pronóstico pondrán en crisis al movimiento.

El estilo Moderno es forma e ideas en un controvertido medio de pensamiento y actuación.

El traslape de la situación ideológica con respecto a **la forma** en concreto, se revisa desde posturas sumamente variables. Aún cuando en la forma han sido rebasadas las posturas en la realidad los argumentos siguen siendo los mismos. La idea de que la arquitectura se genera por mediación teórica o de alguna función, por dones sublimes o por finalidades del sistema económico, está presente y fresca gracias al polisentido de la arquitectura.

La arquitectura como medio de conocimiento, se mantiene en calidad de paradigma, los métodos se siguen aplicando, el arquitecto “artista” persiste como imagen del practicante ideal, y no el del profesional con oficio para el diseño, sino como *el metodólogo de la belleza*⁴¹. Una tarea de abstracción convive -aunque sólo sea en la idea-, con los rigores mecánicos, deterministas, morales como manifiestos filosóficos, que aún estando en un terreno poético, romántico e ideológico, no comprenden sus propios componentes y razones.

⁴¹ Sincretismo : practicante del arte y la ciencia por paradójico que resulte.

“El Movimiento Moderno intentó desligarse de la historia negando retóricamente las formas aceptadas y sustituyéndolas por un lenguaje de formas abstractas”. (Chipperfield, 1997) ⁴². La retórica de lo social y técnico como un estímulo al cambio formal, cabe pues apuntar que, “la evolución moderna de la arquitectura”, se trata de manera general de un asunto de forma y lenguaje.

La abstracción y figuración son las claves de la explicación de la “revolución moderna” de la arquitectura, siempre y cuando se revise históricamente y se acepte la enorme capacidad del hombre por reajustar sus realidades conforme a la posibilidad de experimentar.

“Aunque es inevitable que la arquitectura vaya siempre por detrás de la tecnología, ello no niega la posibilidad de que la arquitectura sugiera el potencial de la tecnología antes de ser capaz de alcanzarlo.” (Chipperfield, 1997) ⁴³.

RECURRENCIA A LAS IMÁGENES: DEMANDA.

La existencia conceptual de **la demanda** se refiere por un lado y en primera instancia, al requerimiento de la estricta cobertura física de alguna actividad humana en términos de uso y función que requiere de ser diseñada, y por otro lado, y asociada necesariamente a lo anterior, a la cobertura de un deseo de imagen de aquel ambiente por diseñarse. Estas dos como la base de relación inmediata con el arquitecto y su quehacer. Y en otras dimensiones aquella demanda -de manera programática- cuenta con límites geográficos-topográficos, económicos, normativos-políticos, de funcionamiento (cuando los hay), estos últimos -entre otros-, como herramientas objetivas o condicionantes de un proceso que las organizará como asuntos intrínsecos a aquella demanda.

Pero, el arquitecto es el encargado de cubrir puntualmente aquella demanda de diseño, en lo general colaborando en el entendimiento global del problema y dentro de un objeto en particular, sintetizando aquel requerimiento. En el objeto habrán de perderse sus razones de producción y solamente expresará relaciones con cada aspecto demandado. La idea de cobertura se ha transformado en espacio, en estructura. El hecho de posibilitar el *uso-propósito* presupone el manejo de un proceso, pero lo hace posible también, cargando al espacio aquel de cuestiones significantes apareadas a condiciones de confort y belleza, pero no de cualquier tipo

⁴² Chipperfield, D. (1997) *Obra reciente : Tradición e invención*. extracto, abstracción y figuración.

⁴³ Chipperfield, D. (1997) *Obra reciente : Tradición e invención*. extracto, abstracción y figuración.

de confort y belleza, sino de aquel que hacía falta, del que tenía sentido, del que cualitativamente sólo sería posible por la intervención del arquitecto.

La arquitectura demanda de un arquitecto, no de un constructor que la configure estrictamente sino del que la revalue, y caracterice lo que muchas veces se ha sido construido. En este caso el *arquitecto diseñador* es el único capaz de conjugar aspectos, técnicos, estéticos e ideológicos.

La demanda es objetiva con el sólo hecho de tenerse nominativamente claro el género de lo que se pretende por parte del promotor o usuario. Recurrir al arquitecto es ponerse en manos del profesionalista que se dedica a resolver el dilema del *¿cómo es?*, una vez que se le ha dicho *“como es”*.

El arquitecto definirá a la arquitectura a pesar de las circunstancias que envuelven al problema incluyendo el particular punto de vista del que la va a habitar.

Independientemente de que el promotor le hable al arquitecto del objeto *“terminado”*, concluido e inmune de condiciones, el arquitecto deberá empezar a pensar - apenas-, cómo podrá ser aquello de lo que le hablan.

El artificio consiste pues, en lograr la idea del promotor, la idea de la localidad, la idea de funcionamiento, la idea de belleza, entendiendo que todos los involucrados en su definición tienen una idea personal de esa arquitectura ideal. La razón, **todos intuimos lo que va a ser.**

Aquí habremos de encargarnos de la demanda de imagen considerando que el requerimiento del sitio es *de facto* fundamental para el resto del proceso.

Las soluciones de la arquitectura nos hablan de un modo posible, entre lo imaginado y un ejemplo físico a mano (como modelo a seguir), lo figurativo de los ajustes de nuestro caso, genera una nueva arquitectura con un pasado claro y como consecuencia directa de contradecir y apoyar lo existente.

Hablar de demanda es hablar de recurrencia a formas de vida, a géneros de actividad, a tipos arquitectónicos, a formas de relación, a acuerdos de belleza y a cobertura de demandas parecidas siempre a algo que sabemos y de aquí que lo pretendemos.

Un dialogo incongruente, desordenado, con objetivos formales borrosos en donde a veces, se tiene claro solo la fase final (el uso). Un dialogo que parte de lo personal y se convierte en acuerdo. Un dialogo en el que ambos tienen razón relativa al papel que están jugando.

Esta es la demanda de la arquitectura, petición, pregunta, intento y empeño.

LA MANIFESTACIÓN CULTURAL ACTUAL: ARQUITECTURA.

El campo de la cultura arquitectónica, no puede como concepto general, ser justificante de toda consideración acerca de las arquitecturas de hoy y siempre, pretenderlo sería caer en una reducción. Discriminemos pues de esta globalidad cultural a la **costumbre arquitectónica** por un lado y a la **creación arquitectónica** por otro, en su consideración, se nos sitúa en la noción de la experimentación y definición de la forma, cuando ésta ni siquiera existe. El problema del arquitecto reside en resolver mediante el significado, formas y experiencias aceptadas.

“Tradición e invención”⁴⁴, uno como memoria, lo otro como imaginación, delante de este panorama sólo cabe el potencial generado culturalmente a manera de acervo para el trabajo arquitectónico de todos los tiempos.

El reservar espacio para considerar un proceso inmerso en la historia no estaría de más para aquellos que voltean al pasado o al futuro para elaborar un juicio acerca de lo actual. **“En el debate arquitectónico, parece paradójico que aquellos que abogan por el mantenimiento de formas y tipologías aceptadas sean incapaces de mirar hacia adelante y que aquellos que defienden un nuevo mundo sientan miedo de mirar hacia atrás.”** (Chipperfield, 1997)⁴⁵, La ruta de *habitar* el presente se presenta como una exigencia de salud expresiva, motivar la evolución de posibilidades limitándonos por el acervo de experiencia y de memoria.

Nuestra cultura esta soportada por las culturas anteriores y sobre la nuestra emerge la siguiente, no hay vacíos ni saltos en la historia, tampoco existen las desconexiones o las negaciones del devenir histórico, sino nacimientos, florecimientos y etapas de crisis estilísticas, bloques en cadena con traslapes en sus principios y finales, generándose ordenada y secuencialmente en el tiempo y su circunstancia.

El debate y la especulación son propias de toda práctica, pero en última instancia **“la arquitectura se expresa a través de la resolución”**, como sugiere David Chipperfield, aún cuando la arquitectura conforma en cada ejercicio un *sistema unificador de ideas* en el que se especula y sugieren simulaciones de toda índole, ésta sólo podrá manifestarse de un modo físico.

⁴⁴ Título del Artículo colofón de *Obra reciente* del Arquitecto Chipperfield.

⁴⁵ Chipperfield, D. (1997) *Obra reciente* : Tradición e invención. Nexus 2G revista internacional de arquitectura número 1, extracto, tradición e invención. Barcelona, Gustavo Gili.

De los procesos creativos, sin duda, de los más complejos, globales y costosos son los de la arquitectura y tal vez de ahí que su reflexión se vuelva profunda y polémica, pero al final de toda crítica, la arquitectura se expresará con su propio lenguaje.

Aún cuando los límites de la arquitectura son su propósito, esta intención será sometida a su economía, que es lo único que le da potencialidad de existencia y permanencia, es relativa a un medio cultural que la provee de lenguaje quedando atrapada en él.

Por otro lado, **“aceptando el marco ideológico, estamos predestinados a examinar y articular sus posibilidades. Los intentos de actuar en contra de este marco, invalidan la propia naturaleza de la arquitectura. Debemos hallar el modo de hacer visibles nuestras preocupaciones y poner de manifiesto sus posibilidades.”** (Chipperfield, 1997) ⁴⁶. Es incuestionable (nos guste o no) que estamos inmersos en un sistema político y económico fuertemente predeterminado, nuestro campo de trabajo como arquitectos no se encuentra por fuera de dicho paisaje, lejos de eso, se nos presenta como parte del proceso remitiéndonos a reforzarlo a representarlo, oscilando dentro de un diálogo de lo posible y de lo aceptado, y justamente en esa posibilidad renovadora, evolutiva, contrastante y adecuada se proyecta la arquitectura.

El arquitecto requiere de la **participación** de gente por fuera del ciclo creativo, pero también requiere de su **consentimiento** y eso forma la convención de nuestra tarea, *debemos aceptar la realidad de nuestra situación. “Estamos rodeados de una arquitectura que puede ser disculpada porque representa esta situación.”* (Chipperfield, op. cit.) ⁴⁷. Nuestra aportación expresará valores no políticos, gratificantes, significantes.

“Dotar de significación al simple proceso de la arquitectura, poner de manifiesto su significado” ⁴⁸.

Los paradigmas de la función y la teoría como generadores de la arquitectura, niegan el hecho lingüístico como el evocador, el referenciador; lo figurativo de la formulación espacial como disciplina central: **“el programa no se considera en términos de**

⁴⁶ Chipperfield, D. (1997) *Obra reciente : Tradición e invención*. Nexus 2G revista internacional de arquitectura número 1. extracto, significación manifestada.

⁴⁷ op. cit.

⁴⁸ Chipperfield, D. (op. cit.) *Obra reciente: Tradición e invención*. Nexus 2G revista internacional de arquitectura, número 1, extracto significación manifestada. Barcelona, Gustavo Gili.

función sino en términos del espacio que genera", (Chipperfield, op. cit.)⁴⁹, el lenguaje como necesaria relación nos ubica en el espacio como el *sólido con forma y estructura*. El propósito vuelto espacio, secuencia, proporción, transparencia, techo y muro son la composición lingüística de la arquitectura. Aquello que inició en una secuencia de ideas se resuelve en el objeto arquitectónico.

David Chipperfield y su "*Tradición e invención*", son citados a modo de ensayo en el presente trabajo, por la coherencia que guardan sus propuestas con el discurso manejado. Representante de la corriente postmoderna la que -afirma-, se abandera de posturas por fuera de cruzadas ideológicas coordinadas, dice: **"El propio capitalismo puede, por lo tanto, ser un sistema ideológico que no contemplamos ni representamos positivamente. Sin embargo, es una consecuencia de ideas con las que estamos de acuerdo, como democracia, libertad de expresión y derechos individuales."** (Chipperfield, 1997)⁵⁰. Nuestra cultura universal, con sus ideologías -no muertas, desde mi punto de vista, contra la afirmación del fin de las ideologías del que hace uso la tendencia neo-liberal-, reúne hoy en día razonamientos firmes que aglutinan posturas antes inconciliables.

La corriente neo-liberal atrapa a las prácticas y en ellas itodo se vale!: el extremo formalismo, la exacerbación de la sección, el interiorismo, el modelo, el revival comercial, el deconstructivismo, el no lugar, la fuerte tendencia a la autorrepresentación, la dependencia de la plasticidad y el grafismo en las fachadas, la cita arquitectónica como medio simbólico, son todas producto cultural arquitectónico adoptado. Una y otra vez en el tiempo se han venido marcando tendencias que encuentran reflejo en los deseos de la gente y del arquitecto.

"Este estado actual de la sociedad muestra al postmodernismo no como un estilo artístico más, sino como la expresión de una cultura común -al oriente y al occidente- en borrachera global". (Kumitzky, 1995, p. 27). Es la televisión son los medios de la informática, las comunicaciones, la comercialización, la globalización con su consecuente pérdida de carácter local la que marca el rumbo del entendido generalizado, encontrándose rasgos de ello aún en culturas y subculturas de fuerte arraigo a sus costumbres y tradiciones.

La arquitectura entonces tiene una nueva línea, los arquitectos proponen bajo estos preceptos postmodernos y de los otros: lo clásico, lo vernáculo y lo local. Lo inverosímil del encargo y de la solución sorprenden ya sea por su inconsistencia formal

⁴⁹ Chipperfield, D. (op. cit) Obra reciente : Tradición e invención. Nexus 2G. revista internacional de arquitectura número 1, extracto forma tectónica/crear espacios.

⁵⁰ Chipperfield, D. (1997) Obra reciente : Tradición e invención. Nexus 2G revista internacional de arquitectura número 1. extracto significación manifestada.

y propositiva o bien por el virtuosismo de una expresión desconocida y aparentemente inaceptable, pero de altísima calidad y vigencia de valores.

El hecho de presentar el panorama actual de la arquitectura (el postmodernismo o más allá, neoliberalismo) no tiene como propósito el de postularlo como lo válido, *lo de hoy* y por lo tanto, acatarlo como la estilística a seguir.

La idea central del planteamiento consiste meramente en señalar que la arquitectura navega en corrientes variables (culturas globales), a manera de movimientos internacionales, sin rumbo o pronóstico. Siempre rompiendo con enfoques y “teorías” establecidas, sí son o no verdad no es considerado por quienes proponen *la variante* (cultura arquitectónica). El porqué de este hecho está localizado en las propias contradicciones que encierra una tónica estilística establecida junto con la corriente ideológica (como racionalidad) que trae consigo; todo ello, con respecto a las vanguardias de *lo nuevo*, fundadas no sólo en el rechazo de lo establecido, sino en combinación con algunas ideas retomadas, reorientadas y revitalizadas de otras corrientes en el acervo de la historia.

Los logros locales como producto cultural al ser mezclados con otra cultura nunca desaparecen, se entretienen replanteándose ambas. Para el observador y lector de la arquitectura los ensambles son claros. Para el que analiza histórica y lingüísticamente el fenómeno será comprensible, para quién los enjuicie, el prejuicio lo alejará de la objetividad, adjetivando con especulaciones al nuevo producto siendo incapaz de leerlo, todo esto, dejando al margen cuestiones de calidad de aquel objeto que obviamente quedarán ocultas por el “*discurso descriptivo*”.

En este contexto, el papel del arquitecto posee un significado específico. El arquitecto debe hacerse a un lado, situarse delante y al mismo tiempo detrás de la realidad presente. *Delante*, para dar forma a las posibilidades, hacer sugerencias que estén lo suficientemente arraigadas en la realidad como para tener un objetivo. *Detrás*, para entender que el continuo de ideas creativas garantiza el sentido. La realidad sociológica en congruencia con el sentido de tradición formal y lingüística.

Finalmente en esta nuestra cultura, los arquitectos seguimos teniendo la misma obligación, **la reflexión proyectual.**

COMENTARIOS FINALES.

Las palabras son las mismas pero los
conceptos son diferentes.

Emilio Ribes Iñesta.

Cultura, lenguaje y quehacer es el título del presente trabajo por ser estos aspectos los contenedores naturales de la concepción social en relación a la arquitectura.

La diversidad de la concepción acerca del objeto arquitectónico, empieza ya en su propia gestación, al ser contemplados a lo largo del proceso que lo diseña una larga cadena de opiniones, determinaciones, condicionantes y consideraciones puestas en escena por otras especialidades, que amen de ser el material fundamental para su definición, no pueden considerarse como la naturaleza o el sentido puro de la práctica arquitectónica.

En realidad todo aquello por ser pertinente y/o conveniente es revisado y tamizado por un filtro proyectual. En este estadio de la producción de la arquitectura se toman en cuenta como circunstancia del proyecto, podríamos incluso hablar de esos factores como las reglas necesarias del juego. Pero de todo ello sólo quedará un objeto arquitectónico que -idealmente resuelto- contempla el cumplimiento y hace factible en sus ámbitos todo aquello que en su momento fue una condición.

La naturaleza de la arquitectura consiste en la habitabilidad que proporciona al hombre, en ser cobijo de la actividad humana y en eso mismo se encierra su sentido más puro. La práctica se advierte como un asunto ligado estrechamente a la relación entre los hombres y por lo mismo sujeta a razones. El sentido real de la arquitectura sólo se explica como generalidad, **“plantear explicaciones de lo diferente es anular la explicación... las razones tienen que ver con el campo de la moral y la política.”** Y aún más allá **“el criterio de la razón es la justificación, el criterio de la explicación es la verificación, la confirmación o la predicción.”** (Ribes, 1997) ⁵¹.

En la arquitectura como en muchas prácticas existe la trama entre lo que es disciplina e interdisciplina, se hace difícil la discriminación del motivo básico de la actividad entre sus aplicaciones sociales, se confunde la naturaleza de la disciplina con la de la

⁵¹ Revista Psicología y ciencia social Vol. I- núm. 1. Entrevista al Dr. Emilio Ribes Iñesta por Rafael Palacios y Jaime Montalvo Reyna.

interdisciplina y se ponen al mismo nivel y con los mismos objetivos quehaceres relativamente autónomos y que persiguen fines diferentes. Las disciplinas comparten conocimientos de las ciencias y tecnologías configurando a las profesiones como la arquitectura.

La cultura posibilita y facilita todos los fenómenos sociales y la práctica arquitectónica está imbricada necesariamente en este campo. Historia y sociedad tienen la versión más ajustada de los sucesos, y aunque los hombres las forjamos, no es tarea de un gremio de arquitectos fijar direcciones. La categoría del quehacer arquitectónico debe ser entendido a través de la acotación que le da la naturaleza de su práctica, en donde su alcance y pertinencia han sido establecidos históricamente en el entendido de los motivos como actividad humana.

Leer a la arquitectura en términos ordinarios nos permite relacionarla lingüísticamente y con esto, asociarla, vincularla o adjetivarla con objetivos diversos, incontables son los ejemplos de riqueza en documentos que hacen referencia arquitectónica, los hay religiosos, poéticos, ideológicos o descriptivos, pero, el lenguaje ordinario no puede ser válido al momento de enjuiciarla o al pretender hacer una relación teórica. Arquitecto y arquitectura requieren de explicaciones, de postulados fijos en el tiempo, merecen ser medidos con la misma vara, la de ayer y hoy, los principios no varían, sólo los criterios de cada época. Construir relaciones lingüísticas a partir del mero hecho arquitectónico, sujetaría categorialmente a nuestra práctica, a nosotros como arquitectos y a la gente como el fin único de la actividad.

Sólo una postura histórico-lingüística nos dejará ver aquello que de cierto tiene la verdad en boga. Todas las preguntas pertinentes acerca de la arquitectura y sus posibles respuestas se encuentran aquí mismo, en la cultura arquitectónica del mundo. La cultura, el lenguaje y la historia, sirven y son los medios para el ajuste de las apreciaciones de la arquitectura.

BIBLIOGRAFIA Y REFERENCIAS.

Alexander, C. (1977) *A pattern language: Towns, buildings, construction*. New York: Oxford University Press.

Argan, G. (1965) "Sul concetto di tipologia architettonica": *Progetto e destino*. pp. 75-81, Milán: Alberto Mondadori.

Argan, G. (1984) *Historia del arte como historia de la ciudad: La crisis del design*. Barcelona: Laia.

Argan, G. (1977) *El pasado en el presente: El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.

Aymonino, C. (1966) "Rapporti tra bla morfologia urbana e la tipologia edilizia": La formación de un moderno concepto de tipología. *Documento del curso de los caracteres de distribución de los edificios, año académico 1965-66*, pp. 13-51 Venezia: Cluva.

Batista, E. (1980) *Arquitectura, ideología y ciencia*. Madrid: Blume.

Benevolo, L. (1978) Introducción a la arquitectura. *Cuadernos de material didactico, especial, Escuela Nacional de Arquitectura-autogobierno*. México: UNAM.

Benlliure, J.L. (1978) Composición arquitectónica, modulación, prefabricación. 1ª parte *Cuadernos de material didáctico 8, Escuela Nacional de Arquitectura-autogobierno*. México: UNAM.

Bohigas, O. (1969) *Contra una arquitectura adjetivada*. España: Seix Barral.

Bohigas, O. (1972) *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

Boudon, P. (1980) *Del espacio arquitectónico: ensayo de epistemología de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru.

Brecht, B. (1969) *Observación del arte y arte de la observación: El formalismo y las formas*. Barcelona: Península.

Bujarin, N. (1934) Sobre el método formal del arte: Los formalistas y los elementos formales. *Krasnaya. URSS*

Chipperfield, D. (1997) Obra reciente: Tradición e invención. *Nexus 2G revista internacional de arquitectura n. 1*. Barcelona, Gustavo Gili.

De Fusco, R. (1976) *La idea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

De Fusco, R. (1967) *Arquitectura como <<mass media>>: notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona; Editorial Anagrama.

- della Volpe, G. (1958) *Problemas de una estética científica. El arte como lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Fernández, A. (1990). *La metrópoli vacía: aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. España: Anthropos.
- Furtado, C. (1995). *Creatividad y dependencia: En busca de una visión global y Ensayo de visión retrospectiva*. México: Siglo XXI.
- Gregotti, V. (1972) *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kurnitzky, H. (1995) Too much is not enough. *Semanal del periódico La Jornada*. México.
- López, F. (1994) Cultura y convenciones: un análisis interconductual. En : Hayes, Ribes y López (coordinadores). *Psicología Interconductual, contribuciones en honor a J.R. Kantor* México: Universidad De Guadalajara.
- Macherey, P. (1974) *Para una teoría de la producción literaria*. México, Cuadernos del Tai.
- Moreno, R. (1992) El dominio del comportamiento como base del significado en psicología. *Revista latina de análisis del comportamiento. Acta comportamentalia vol. 0 Num. 1*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pyatok, M. y Weber, H. (1976) Reaprendiendo a diseñar en arquitectura. *Cuadernos de material didáctico 1,2 y 3, Escuela Nacional de Arquitectura-autogobierno*. México: UNAM.
- Ribes, E. (1982) *El conductismo: reflexiones críticas*. Barcelona: Fontanella.
- Ribes, E. *La mente: la confusión como mito científico*. Notas personales.
- Ribes, E. (1992) Los factores macro y microsociales participantes en la regulación del comportamiento psicológico. *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*, 18,39-56.
- Rosi, A. (1999) *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona : Gustavo Gili
- Saldarriaga, A. (1989) *Arquitectura para todos los días: La práctica cultural de la arquitectura*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Sifuentes, A. (1994) Los novoconceptos de la teoría arquitectónica de Ramón Vargas Salguero: notas para una discusión. *Revista de la Facultad de Arquitectura*. México; UNAM.
- Sánchez, V.A. (1978) *Estética y Marxismo. La definición del arte*. México: Era.
- Tomasini, A. (1993) Wittgenstein: relación entre vivir y pensar. Empieza a revelarse la gran riqueza teórica de los planteamientos de Wittgenstein sobre la forma de vida, el lenguaje y la formación de conceptos. *Instituto de investigaciones filosóficas*. México: UNAM.
- Tudela, F. (1980) *Arquitectura y procesos de significación*. México: Editorial Edicol.
- Waisman, M. (1977) *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Yañes, E. (1996) *Arquitectura: teoría, diseño, contexto*. México: Limusa.

Miguel Hierro Gómez, Maestro en Arquitectura, Profesor de la Facultad de Arquitectura en los niveles de Licenciatura y el Posgrado de La Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad Universitaria. Colabora en éste trabajo como Asesor de tesis.

Arq. Gustavo Romero. Profesor de la Facultad de Arquitectura en los niveles de Licenciatura y Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad Universitaria. Colabora en éste trabajo como co-asesor.

Ma. de Lourdes Rodríguez Campuzano, Maestra en Psicología, profesora e investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México, plantel Iztacala. Colaboradora de éste trabajo en los aspectos referentes al lenguaje ordinario, categorías de las prácticas y consideraciones científicas.