

00163

4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE
POSGRADO

CONCEPTUALIZACIÓN Y DISEÑO

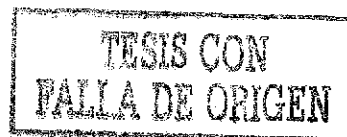
HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA IDEA DEL CONCEPTO EN EL
DISEÑO ARQUITECTÓNICO

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Arquitectura presenta:
ARQ. MAURICIO MARTÍNEZ LÓPEZ
Ante el siguiente jurado:

Director: M. en Arquitectura Héctor García Olvera

Sinodales propietarios: M. en Arquitectura Miguel Hierro Gómez
Dr. Fernando Martín Juez

Sinodales suplentes: Dra. en Arquitectura Ma. Elena Hernández Álvarez
M. en Arquitectura Lucía Santa Ana Lozada
2002





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.



ÍNDICE

PRÓLOGO	1
INTRODUCCIÓN	2
1. LA NOCIÓN DE CONCEPTO	14
1.1. IDENTIFICACIÓN EPISTEMOLÓGICA	17
1.2. IDENTIFICACIÓN LINGÜÍSTICA	26
2. ARQUITECTURA: SIGNIFICACIÓN	31
3. LA PRESENCIA DEL CONCEPTO EN LOS PROCESOS CREATIVOS	37
4. LA CONCEPTUALIZACIÓN Y SU INTERVENCIÓN EN EL PROCESO DEL DISEÑO	41
5. INTERPRETACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO	57
6. CONCEPTOS NECESARIOS PARA LA LECTURA DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO	63
6.1. CONCEPTOS GENERADORES	71
7. ANÁLISIS CONCEPTUAL	90
7.1. HABITABILIDAD	91
7.2. CONTEXTUALIDAD	99
7.3. AMBIENTABILIDAD	102
7.4. ESPACIALIDAD	108
7.5. EXPRESIVIDAD	116
7.6. CONSTRUCTIBILIDAD	119
7.7. CONCEPTUALIZACIÓN	123
8. CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFÍA	129



PRÓLOGO

Resulta muy interesante, después de haber leído algunos libros, escribir unos cuantos ensayos, participar en enconadas discusiones sobre el diseño y la conceptualización, revisar y cuestionar posturas teóricas, tropezar una y otra vez durante las revisiones para levantarse otras tantas, para finalmente llegar al momento de concluir una etapa, de poner un límite a la investigación y de presentar la tesis desarrollada tras el descubridor, valioso y lúdico recorrido por el posgrado de arquitectura.

Lo primero que pasa por la cabeza, es que ese motivo original de estudio, esa inquietud inicial, queda de alguna manera aclarada, aunque no en su totalidad, porque al adentrarse en el estudio del proceso de la conceptualización, y consecuentemente del diseño, lo que queda claro es que sólo se develó la punta de una gran montaña equivalente al estudio del diseño y la conceptualización, ya que falta todavía mucho por investigar sobre este tema, además de que al momento de ir conociendo interesantes cuestiones, también se generaron grandes interrogantes y dudas que han quedado ahí, como un valioso pretexto para continuar esta sugerente investigación.

Es lógico, y además deseable, que este documento sea motivo de crítica y análisis, que permita el debate, la discusión, y de ser posible, ser el sustento o el modificador de la enseñanza del diseño en un seminario, y por otro lado, que permita enriquecer la práctica en el ámbito profesional dentro de la actividad proyectual, y aunque esto último suena muy poético y ambicioso, finalmente serán el tiempo y la realidad los elementos que avalen o reprueben estas intenciones.



Sería egoísta el decir que el trabajo aquí expuesto, es producto solo del que escribe, no es así, en él han participado muchas y muy disímolas ideologías y pensamientos que han sido filtrados por mi propia experiencia y reflexionados al máximo con la gran ayuda de dos guías importantísimos en mi desarrollo y paso por la maestría, me refiero, por una parte, a mi tutor y gran amigo el Maestro Hector García Olvera, siempre atento y dispuesto al dialogo, la discusión y la ayuda, además de la paciente y siempre valiosa asesoría y consejo de otro gran amigo, el Maestro Miguel Hierro Gómez, de quienes obtuve todo lo necesario para poder llegar a plasmar, espero con certeza y claridad, mis ideas en estas cuartillas, y que han dejado honda huella en mi formación profesional y como persona.

También es importante señalar la gran ayuda aportada por mis maestros del posgrado, la cual está reflejada a todo lo largo del documento desarrollado, además de agradecer profundamente a mi familia, amigos y compañeros del posgrado por su paciencia, consejos y ánimos para seguir adelante, dándome la motivación necesaria para poder concluir esta etapa de mi formación profesional y humana.

Únicamente me resta citar a los más enconados críticos de toda esta reflexión, mis alumnos de la licenciatura en arquitectura, los cuales pacientemente fueron testigos y parte integrante de este trabajo con sus constantes dudas y cuestionamientos, quedando el compromiso, con ellos, de formar un seminario de este tema para su análisis y discusión donde seguramente surgirá el material que permita continuar con esta fascinante investigación.



INTRODUCCIÓN

Existe una numerosa y extensa información sobre la práctica del diseño arquitectónico y consecuentemente sobre lo que llamamos con la mayor de las confianzas “concepto arquitectónico” y su acción; la conceptualización.

Así mismo, todos los que han escrito sobre esto, coinciden en que el diseñador -en este caso, arquitecto- es el responsable directo de solucionar, de manera formal, la problemática planteada por el demandante de un objeto arquitectónico, pero además es también el descubridor de estos problemas. *“el diseñador es primeramente y finalmente un solucionador de problemas en los cuales la forma física es el medio de solución”*¹

Queda claro que la resolución de problemas de diseño tiene que ver con la toma de decisiones, y como se vera en esta investigación, la conceptualización da como resultado de este proceso, la formulación de varias hipótesis de diseño, en donde consecuentemente, tendremos que decidir con cual trabajar. Estamos en el centro del territorio de lo “proyectual”, en el sentido de planificar acciones tendientes a obtener un fin, concretable en resultados. Desde allí entramos en el campo del diseño, en sentido directo, cuando se trata de producir algo artificial (no naturalmente dado), en cuya solución la previsión de la forma o la configuración es una condición necesaria.

Der Rym reclama una teoría del diseño que relacione tres fases: *“de la preforma (descubrir la naturaleza del problema y su solución*

¹Sim van Der Rym: 1966 Searching for a Science of Design. Problems & Puzzles. En AIA Journal, Jan'1966, pág. 37



conceptual) - es aquí donde se ancla esta investigación -; de los medios técnicos (como especificar y concretar la forma) y por último, la fase posforma, de evaluación de las soluciones”.

En este mismo sentido Hintikka habla de que no todos los fenómenos son intencionales, “sino sólo aquellos que son característicos de la experiencia humana consciente conceptualizable”.²

Es así que la información correspondiente a las cosas como son constituye el dominio del entorno del problema de diseño y de la construcción de conceptos, a esto Margarit señala: “está constituido por aquella parte del medio exterior que se encuentra en situación de ejercer su acción en un instante dado sobre el diseñador, o bien experimentar la acción de éste”.³

Si la construcción de conceptos se da por el conocimiento del entorno y la influencia de éste sobre el diseñador, entonces el organizar toda esta información sobre el mundo en estructuras de conocimiento respecto a objetos, hechos, personas y nosotros mismos, almacenándolas en nuestra memoria, es esencial para generar un acervo que nos permitirá conceptualizar, y así mismo dar respuesta a los problemas de diseño que se nos presenten.

*“Estas estructuras de conocimiento contienen cuerpos de comprensión, modelos mentales, convicciones y creencias que influyen en la forma en que relacionamos nuestras experiencias, y en la forma en que resolvemos los problemas en la vida cotidiana”.*⁴

² Der Rym, op. cit, pág 2

³ J. Margarit, C. Buxadé : 1969 “Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y del diseño” pág 25 (Edit Blume, Barcelona)

⁴ Micheline TH Chi , Robert Glaser : 1986 “Capacidad de resolución de problemas En Robert Sternberg J” pág 293 Edit Labor Barcelona



Piaget cita en este mismo sentido *“En este proceso de asimilación, el sujeto selecciona, transforma, adapta e incorpora dichos elementos a sus propias estructuras cognitivas, para lo cual debe también construir, adaptar, reconstruir y transformar dichas estructuras”*.⁵

Por lo tanto, el estadio de la conceptualización es la transformación de la información - en forma de requisitos, limitaciones y experiencias - en soluciones potenciales que el diseñador tendrá en cuenta para lograr unos objetivos concretos, la construcción de hipótesis de diseño; CONCEPTOS.

El término conceptualización, entonces, designa a la vez la acción a través de la cual construimos conceptos, y la acotación de este estadio dentro del proceso del diseño como un producto gráfico-hipotético: la forma primigenia del objeto demandado. Es decir, que el estudio de la conceptualización no se limita a prever la producción de formas o figuras después de analizar su relación con las condicionantes que dan origen a su producto, sino que también se refiere a su creación. En otras palabras, aquí se hablara en todo caso, de la explicitación de la conceptualización, su producto -los conceptos- y su liga con el diseño arquitectónico.

En el caso de los profesionales de la disposición del espacio; diseñadores, arquitectos, urbanistas, el dibujo es ante todo un auxiliar, constituye el medio por el cual el creador da forma a su proyecto y lo comunica a sus interlocutores. Por lo tanto, la función del croquis o el dibujo es la de comprender aquel constructo mental que servirá de partida para el proyecto en ciernes, se convierte en un lenguaje gráfico

⁵ Jean Piaget; Rolando García: 1984 “Psicogénesis e Historia de la Ciencia” pág 227 (México:Siglo XXI Editores)



que permitirá transmitir esa pre-visión a su creador en primera instancia.

Es por ésto que, antes de comunicarlo a una tercera persona, el diseñador representa para si mismo su propia idea, su pre-visión. De este modo, la concepción de un espacio o un objeto queda sujeto a un diseño previo, y a un concepto construido gracias al acervo de imágenes almacenadas con anterioridad por la experiencia del diseñador. Ésto no sería posible comprenderlo a ciencia cierta sin tener muy clara la noción de concepto, por lo que parece necesario estudiar esta noción desde el campo de la epistemología y la lingüística para poder entonces explicitar y llegar al conocimiento del termino de CONCEPTO.

Si estamos hablando de que el enlace que se establece entre la conceptualización y el diseño viene a ser el lenguaje verbal, en primera instancia, y el lenguaje gráfico en segundo lugar por medio de los croquis o dibujos realizados en este estadio del proceso, entonces parece adecuado el estudio desde la óptica de la lingüística de esta investigación.

Aunado a ésto, tenemos que el incursionar en el conocimiento de esta temática, nos obliga a identificar el carácter epistemológico del concepto, como producto de la conceptualización, y para lograr además la explicación de este fenómeno, con el mas puro sentido de permitir su ubicación en los procesos creativos, -llámese proceso de diseño-, y como punto de unión entre los procesos de conocimiento y éste.

Por otro lado, la conceptualización tiene múltiples y equívocas definiciones y significaciones, y por lo mismo su explicación y su comprensión se dificultan, si a esto aunamos su relación con el diseño arquitectónico el panorama se vuelve aún más nebuloso y hasta



cuestionable -desde la visión del verdadero significado de la palabra *concepto*, que al parecer no es el término más adecuado para llamar al constructo mental de imágenes que dan un punto de partida de como llevar a cabo el proyecto- en la disciplina arquitectónica.

Al hablar de la dificultad que implica la relación del término *concepto* con arquitectura, nos referimos a que la noción de *concepto* nos dice que este término se refiere a la descripción de las características generales de un sujeto u objeto que lo hacen ser a sí mismo, y no a otro -estamos hablando de una noción ontológica al 100%- , por lo que, si tratamos de relacionar esto con la arquitectura, al decir de manera cotidiana la frase CONCEPTO ARQUITECTÓNICO, veremos que es casi imposible el ligar estos dos términos, y pareciera que esta frase no es más que una irrealidad creada por nuestro gremio de arquitectos y desde quién sabe hace cuanto tiempo atrás.

¿Por qué se dice esto?, veamos, si el *concepto* se refiere a la generalidad de algo, cómo podemos hablar entonces de “*concepto arquitectónico*” si éste se genera en el estadio de la conceptualización a partir de un deseo específico, de una particularidad, porque todas las condicionantes que intervienen en la construcción del “*concepto arquitectónico*” son particulares en cuanto a que estamos hablando de un hecho de diseño inédito.

Es por demás interesante todo esto, por lo que se vuelve obligado y necesario el esclarecer estas interrogantes en el transcurso de la lectura de este documento, para saber si lo que se afirma o niega tiene todo el sustento que de solidez a lo referido líneas arriba, toda esta explicación está contenida en esta investigación a partir de marcos de referencia específicos y particulares sobre esta temática.

Por todo esto se vuelve necesario y casi obligado el estudiar, en un principio, y de manera separada los elementos que intervienen en



esta investigación, tales como el concepto, su relación con la arquitectura y su significación, la presencia del proceso de conceptualización en los procesos creativos y su intervención como parte integrante del proceso del diseño.

Con este fin, se aíslan todos estos puntos de vista teóricos, -en el más puro sentido estructuralista- que proporcionan aclaraciones complementarias sobre la naturaleza y la función de la conceptualización y su producto, el concepto, construido por el diseñador en el curso de su trabajo proyectual.

Todos los aspectos mencionados anteriormente, definen las partes principales de este documento en su parte teórica, y se complementan con el análisis y la interpretación de un objeto arquitectónico, lograda por medio de la lectura de éste a través de un instrumento generado por conceptos necesarios para su realización y ejercitación. Este análisis permitirá ejemplificar y poner en práctica -y a prueba- todo el aporte teórico desarrollado previamente, desde un enfoque interpretativo, pero que permitirá, de alguna manera, una mejor explicación de la conceptualización y su relación con el diseño, pues la arquitectura se tiene que explicar desde ella misma. “*La arquitectura es el texto de ella misma*”.⁶

En este sentido, el presente documento no tiene como objetivo la enseñanza de la manera de proceder, sobre todo en los métodos de proyectación, se trata en todo caso de la adquisición de un conocimiento. Se trata de presentar una propuesta digerible y sencilla de una actividad compleja y polimórfica: LA CONCEPTUALIZACIÓN.

La atención que se preste a este estadio del proceso del diseño es, necesariamente, vital para entender el proceso del diseño. Resulta

⁶ Arq. Ricardo Pita. Término tomado de las clases del taller de Investigación en el CIEP de la UNAM



de una idea teórica preconcebida que da preferencia a la función heurística, adicionando a esto, el aspecto práctico por medio de la ejemplificación de un hecho arquitectónico.

La intención es comprender, conocer y explicitar este proceso mental desde la teoría y su aplicación en la labor proyectual, por lo que es necesario entender que por la praxis se unen el saber y el hacer, entendiendo al saber no como un mero “conocimiento” sino como un saber del hombre sobre su propio sentido humano. En este campo se integra la ética: “*ciencia del bien de la vida humana*”.⁷ Allí ocupa el centro la *phronesis* virtud de la racionalidad práctica. “*Ya Platón, en el Fedro, aseguró que quién conoce toda la medicina y las reglas de conducta, pero no sabe aplicarlas, no es médico.*”⁸

*“No se trata aquí del saber técnico que supera en saber al otro, sino de un saber que se necesita y ninguna ciencia proporciona. Se ofrecen diversas posibilidades y hay que ponderar cuál es la correcta. (...) Porque no se trata sólo de buscar el medio adecuado para alcanzar un fin fijo, sino sobre todo de concebir lo que debe ser y lo que no debe ser, lo que es justo y lo que no lo es.”*⁹

Por consiguiente, la comprensión de los hechos arquitectónicos a través del análisis de ellos, se impone al conjunto de diseñadores que recurren a los medios o fuentes que les permitan esclarecer su devenir en este proceso.

Cuando el diseñador concibe una forma, tiene, al mismo tiempo, varias hipótesis de diseño, y debe elegir o decidir cuál de éstas es la

⁷ Hans-George Gadamer, 1992 Verdad y Método, II (Salamanca: Ed. Sígueme)

⁸ Rafael E J Iglesias, Estrategias de Diseño

⁹ Hans-George Gadamer, 1992 Verdad y Método, II (Salamanca: Ed. Sígueme), pág 165



que le permitirá tener un punto de partida de cómo llevar a cabo el proyecto. Este documento le ayudará a tomar conciencia, mostrándole los elementos que intervienen, así como reflexionar sobre la concepción de una forma y la naturaleza del problema de diseño a resolver, volviendo a la certidumbre un proceso, hasta hoy, poco claro para muchos.

En este mismo sentido, Maldonado menciona que *“la proyectación es el nexo más sólido que une al hombre con la realidad y a la historia”*¹⁰, si esto es cierto, entonces es indispensable el conocimiento de este proceso, y más específicamente desde el estadio de la conceptualización - para los objetivos de esta investigación -, es así que la intención de estudiar este fenómeno se convierte en nodal.

Finalmente con todas estas intenciones, y junto a la realización de un documento teórico de consulta y apoyo, con la característica de incluir en él, una obra arquitectónica para realizar la lectura de ella, y así entender la historia de como se dio su existencia material y tangible, desde un punto de vista interpretativo, a modo de ejemplo, darán al trabajo, una parte práctica que apoye y de sustento a la parte teórica.

Lo anterior, no implica que la investigación a desarrollar esté pensada, exclusivamente, en este sentido, porque la intención es acotarla al campo de la proyectación, que tiene como una de sus partes, *“la estructura de la fase proyectual”*¹¹, inmersa ésta, en el más íntimo momento de la conceptualización del objeto arquitectónico, en su etapa figurativa, es decir, de una idea generada por el acervo mental de imágenes anteriores -como una condición histórica-evolutiva-,

¹⁰ Tomás Maldonado 1972 *“Ambiente Humano e Ideología (Bueno Aires De Nueva Visión) pág 23*

¹¹ Definición tomada de la tesis de maestría del Mtro. Miguel Hierro Gómez.



aunque ya se vera más adelante las inquietudes que genera esto de la conceptualización, donde y cómo aparece este proceso mental en primera instancia, aunque la determinación y realización última del objeto proyectado lleve, finalmente, todo ese cúmulo de experiencias del arquitecto, y que de alguna manera influirán, como una historia que explica el futuro, en la expresión formal y tipológica del objeto.

Es oportuno señalar aquí lo que Santiago Pey menciona en referencia a esto: *“en el acercamiento hacia el significado de “gestaltung” lo que podría decirse, es que esta compleja noción alemana, equivale a los términos: concepción + plasmación. Es decir, que su significado “es equivalente a aquel proceso mental en el que habiendo aprehendido ciertos conceptos, nos permite llegar a unos resultados formales, a plasmarlos física y materialmente”*¹²

La hipótesis que a continuación se plantea, no esta pensada como una “receta” en la cual, a partir de la metódica y correcta aplicación de esta, tenemos garantizado un resultado óptimo, no es esa la intención de esta investigación, tampoco la de ser una doctrina que se tiene que aceptar como la verdad absoluta, y mucho menos que se le considere como una actitud mesiánica por parte del investigador.

Esta propuesta pretende que además de poder servir como un documento de apoyo para el estudiante de arquitectura, pudiera servir como un inicio o continuación de una investigación mucho mas profunda al respecto, como un documento para ser cuestionado y analizado por los teóricos de esta disciplina.

Bien, la hipótesis que a continuación se describe, y que de alguna manera, esta ya implícita en esta introducción es la siguiente:

¹² Santiago Pey: Prologo del libro “Teoría y Practica del Diseño Industrial” Tomado de la tesis “ Experiencia del Diseño” del Mtro Miguel Hierro G. pág. 8



Partiremos de la necesidad de producir el conocimiento suficiente que nos permita explicar la CONCEPTUALIZACIÓN como un estadio inmerso en el proceso del diseño, necesario para lograr una propuesta inicial de la forma que tendrá el objeto arquitectónico y así mismo una manera, al menos incipiente de cómo llevar acabo el proyecto. Ahora bien, si partimos entonces de que: *“la conceptualización es la primera visión integral del problema, es decir, una interpretación del mismo”*¹³, estaremos originando la idea o el concepto inicial y central, del cual partiremos para realizar el proyecto, es decir, la conceptualización se podría definir como la generación de ideas que nos permiten pre-ver el problema -en este caso, el proyecto- para afrontarlo a través de un razonamiento previo del objeto, de cómo es, -en una etapa prefigurativa- y como debiera ser, en relación a ciertas condicionantes tales como: *“el sitio, el uso, y el lenguaje, que debidamente analizados nos permitan plantear un sinnúmero de hipótesis de diseño”*¹⁴, para disminuir considerablemente la incertidumbre de aquella máxima en el diseño de “prueba y error”, y a partir de esto, explicar con las bases teóricas y prácticas que fundamenten y den sustento al planteamiento anterior que nos permita entender y conocer de manera clara, precisa y sin posturas complicadas y difíciles de comprender, la etapa de la conceptualización dentro del marco de referencia del proceso del diseño, como un estadio por demás significativo, y su importancia en la determinación de la propuesta formal de los objetos arquitectónicos.

Adicional a esta hipótesis, y al construir los conceptos necesarios para la lectura de los objetos arquitectónicos, se posibilitaría un mejor desempeño proyectual del estudiante de diseño a través del ejercicio de interpretación del análisis conceptual de los edificios, que permitan generar en el lector del objeto, un acervo de imágenes a partir de hechos consumados, como referentes históricos

13 Mtro Miguel Hierro G “Experiencia del Diseño” pág 63

14 op. cit. pág. 9



de diseño, permitiendo así, tener un elemento más para comprender la conceptualización en el proceso del diseño, además de permitirle al lector de este documento, enriquecer su acervo conceptual.

Hasta aquí los temas a tratar, por lo que es conveniente plantear en este momento, el proceso de indagación, es decir, formular las interrogantes necesarias en torno al tema de estudio, pues solo por medio de estos cuestionamientos, se obtendrá el conocimiento suficiente para dar respuesta a las preguntas inicialmente propuestas, en resumen, de ahí surge la investigación, de la construcción de las interrogantes, donde se dará cuerpo o forma al trabajo por desarrollar, demostrar que el tema investigado es una verdadera interrogante, que tiene la calidad para indagarlo, depende del correcto planteamiento de las preguntas, y de la generación de los cuestionamientos que permitieron llegar a la ruta de estudio de la investigación.

La construcción de las primeras interrogantes que darán la pauta para el planteamiento de los siguientes cuestionamientos, y que se son además, el motor generador de este trabajo, son las siguientes; ¿qué es el concepto arquitectónico?, pero para plantear esta incógnita, es conveniente primero, bifurcar estos dos elementos, es decir, la pregunta planteada inicialmente se modifica, y en realidad no es solo una, sino dos preguntas, ¿qué es concepto? y ¿qué es arquitectura?, y consecuentemente plantear también ¿qué es la conceptualización?, ¿de qué me sirve ubicar, conocer, entender y poder explicar estos elementos?, ¿Cómo influyen en el proceso del diseño y cual es su importancia?, estas preguntas serán el pretexto para navegar sobre estos temas, y así obtener la mayor información posible, además del conocimiento necesario para entenderlos, y como efecto de ello, responder estas cuestiones.

El indagar sobre estas interrogantes iniciales, nos traslada al razonamiento de que no es muy recomendable iniciar alguna



investigación sin antes tener claro el enfoque o la base conceptual con la cual se va a producir el conocimiento pretendido, o al menos contar con la noción de lo que se está tratando, esto es porque normalmente se expresan las ideas sin tener el conocimiento y el significado preciso de las palabras que se utilizan para el discurso de tal o cual caso - condición semántica-, y consecuentemente la transmisión y aprehensión de estas ideas no será todo lo claro que en primera instancia se pretendía.

Así, la formulación de preguntas al inicio de la investigación, es un procedimiento que ayuda a esclarecer, no la temática a desarrollar, sino a comprender lo que estamos analizando e investigando.

En ese sentido, el estudiar por separado los términos; concepto, arquitectura, conceptualización, y diseño,- según la razón estructuralista¹⁵ - puede ser útil para iniciar con el debido entendimiento, el planteamiento original a estudiar.

¹⁵ Por estructura debe entenderse un sistema immanente al objeto que realiza las funciones interrelacionadas de los elementos y que da forma a una totalidad relativamente autónoma. Para entender un ser cualquiera, sea mineral, vegetal, animal... una obra de arte, busto, una pintura, es necesario saber qué elementos lo integran, las relaciones que existen entre sí mismo, es decir, del objeto consigo mismo, las funciones que desempeña, sus jerarquías internas y demás componentes que sirvan para entenderlo dentro de todo. Domínguez Hidalgo, Antonio, *Iniciación a las estructuras lingüísticas*, p.29



I. LA NOCIÓN DE CONCEPTO

Podríamos iniciar con algunas posturas acerca del concepto, recopiladas de las lecturas de varios autores, y por medio de estas, tener la posibilidad de aproximarse al conocimiento del problema.

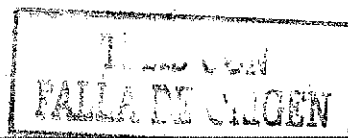
Es importante mencionar que existen un sinfín de posturas en cuanto a la definición de concepto, y que sería casi imposible citarlas todas, pero lo que sí se puede hacer, es el tomar un marco de referencia, es decir, partir desde unos puntos de vista, ó posturas que concuerden con la propia.

En este sentido, citaremos algunas posturas que nos permitan conocer, entender y dilucidar que es el “concepto”, para de ahí, trasladar la investigación al campo de la arquitectura, pero es necesario identificar, en primera instancia, que es “concepto” desde el campo epistemológico, y lingüístico.

Hugo Hiriart, nos habla de notas muy elementales sobre “el concepto de concepto”, donde refiere: “*que todo concepto tiene cierta generalidad, es decir, que se aplica a mas de un individuo y por eso es concepto. Pero no es tan elemental*”¹⁶, es decir, fácil de entender, o que no tenga supuestamente información previa.

Hiriart dice que la palabra concepto se parece a la vieja palabra “idea” de los empiristas, en donde hay palabras que tienen en sí mismas “ideas generales”, es decir, que para entender esa palabra necesitamos tener la “idea general” de esa palabra, pero según él, la palabra “idea” tiene problemáticas asociaciones (porque los empiristas

¹⁶ Hugo Hiriart: artículo semanal “Configuraciones”, documento aportado por el Mtro Hector García Olivera.





las usaban para todo lo habido y por haber); *“por lo cual se le sustituyo por la palabra CONCEPTO que esta más ceñida a las palabras.”*¹⁷

Este escritor, habla también de que los conceptos son predicables es decir, que se puede afirmar o decir algo de un concepto, aunado a esto, esta lo que el llama “la intención” del concepto, y se refiere a las características que lo definen, además de “la extensión”, es decir, los sujetos a los que se puedan aplicar estas características definitorias.

Todo esto es por demás interesante, pues la gran mayoría de los arquitectos y diseñadores hablamos del “concepto” como algo que conocemos, como algo “elemental”, y ya vimos que es “elemental”, según Hiriart, y esto nos remite directamente a Bertrand Russell, que habla de que *“no es posible crear una frase sin emplear por lo menos una palabra que designe un concepto”*¹⁸.

En resumen, Russell; *“menciona que todo conocimiento de verdades requiere el conocimiento de conceptos.”*¹⁹ A la operación de captar ideas se le llama concebir y a lo concebido concepto.

En un claro intento de esclarecer el concepto, desde el marco de referencia de la arquitectura, citaremos lo siguiente: Herbert Read, menciona que; *“la conciencia misma del hombre es formal, es decir, que la experiencia, - de una vivencia cualquiera -, es entendida sólo en la medida en que ésta se presenta a la conciencia como forma”*.²⁰

Esto nos refiere a la noción de que en nuestra disciplina trabajamos con imágenes que están relacionadas con conceptos, en

¹⁷ ibídem

¹⁸ Bertrand Russell: Introducción al libro “Los Problemas de la Filosofía”

¹⁹ op. cit. pág 14

²⁰ Herbert Read: “Orígenes de la forma en el arte” Capítulo de las Artes Plásticas.



ese sentido, Kant señala que; *“la conciencia del hombre tiene una actividad simbolizadora. De ahí que nunca encontraremos en ella nada que no sea simplemente dado, es decir, sin significado y referencia más allá de sí. No existe contenido que no sea interpretado de acuerdo con alguna forma”*.²¹

Por lo tanto, podemos establecer el concepto de una generalidad, y a partir de ello, encontrar la imagen que se le relacione, y con ello, reforzar al concepto mismo. Si esto es cierto, entonces el construir el concepto de la generalidad, le conferirá su factibilidad.

²¹ Tomado de la tesis de maestría del Mtro. Miguel Hierro G. pág. 64



1.1. IDENTIFICACIÓN EPISTEMOLÓGICA

Podríamos iniciar por dar una definición de Epistemología²² (del griego, *episteme*, “conocimiento”; *logos*, “teoría”), rama de la filosofía que trata de los problemas filosóficos que rodean la teoría del conocimiento.

La epistemología se ocupa de la definición del saber y de los conceptos relacionados, de las fuentes, los criterios, los tipos de conocimiento posible y el grado con el que cada uno resulta cierto; así como la relación exacta entre el que conoce y el objeto conocido.

Platón, siguiendo a su ilustre maestro Sócrates, dió por sentado la existencia de un mundo de *formas o ideas*, invariables e invisibles, sobre las que es posible adquirir un conocimiento exacto y certero. Mantenía que las cosas que uno ve y palpa son copias imperfectas de las formas puras estudiadas en matemáticas y filosofía. Por consiguiente, sólo el razonamiento abstracto de esas disciplinas proporciona un conocimiento verdadero, mientras que la percepción facilita opiniones vagas e inconsistentes. Concluyó que la contemplación filosófica del mundo oculto de las ideas es el fin más elevado de la existencia humana.

En ese sentido podríamos decir -retomando a Platón- que ese mundo de *formas o ideas*, son ni más ni menos que la conceptualización misma, pues a partir de conocer este mundo de “conceptos” tenemos la capacidad de generar o formular nuevas formas e ideas, siempre con un carácter evolutivo a partir de un antecedente perceptivo, estamos refiriéndonos al estadio de la conceptualización como un proceso de conocimiento y por ende, epistemológico.

²² Epistemología o gnoseología (análisis del origen, estructura y alcance del conocimiento)



Así mismo, Aristóteles siguió a Platón al considerar el conocimiento abstracto superior a cualquier otro, pero discrepó de su juicio en cuanto al método apropiado para alcanzarlo. Aristóteles mantenía que casi todo el conocimiento se deriva de la experiencia. El conocimiento se adquiere ya sea por vía directa, con la abstracción de los rasgos que definen a una especie, o de forma indirecta, deduciendo nuevos datos de aquellos ya sabidos, de acuerdo con las reglas de la lógica.

La observación cuidadosa y la adhesión estricta a las reglas de la lógica, que por primera vez fueron expuestas de forma sistemática por Aristóteles, ayudarían a superar las trampas teóricas que los sofistas habían expuesto. Las escuelas estoica y epicúrea coincidieron con Aristóteles en que el conocimiento nace de la percepción pero, al contrario que Aristóteles y Platón, mantenían que la filosofía había de ser considerada como una guía práctica para la vida y no como un fin en sí misma.

En ese sentido, la conceptualización está basada, en gran medida, en la experiencia -como lo cita Aristóteles- es decir, la generación de imágenes es posible por la vivencia directa que se haya tenido de ello, así el acervo de estas imágenes nos permitirán entender y llegar al conocimiento de ellas, esto plasmado en las esquematizaciones derivadas de la conceptualización, que nos permitirán tener ese punto de partida necesario para el planteamiento de hipótesis de diseño que nos darán un enfoque de como llevar a cabo el proyecto.

Por otra parte, si logramos entender el paralelismo existente entre el proceso del diseño y el proceso de conocimiento, estaríamos en la posibilidad de ver que tienen un punto de unión en la conceptualización, es decir, las bases del conocimiento se dan en la conceptualización, es en sí una fase cognoscitiva dentro de este proceso que incluye a la percepción como la liga entre los objetos



externos y su aprehensión de manera mental, hablamos de que la concepción está formada por conceptos, y la percepción por perceptos -interior; cuerpo y pensamientos-.

Hablando entonces dentro del campo epistemológico, -la teoría del conocimiento- es importante referirnos a la vinculación de éste, con el campo de las teorías del diseño o como dice Fernando Tudela, “*más específicamente en las formas de concebir los procesos del diseño*”²³, aunque podríamos cuestionar aquí la existencia de varios procesos del diseño, porque la mayoría de los teóricos del diseño coinciden en señalar que solo hay uno.

Estamos hablando de que el fundamento teórico es por demás necesario para comprender la práctica y viceversa, pero ejemplifiquemos lo anterior con un caso descrito por Tudela: “*como se recordará, Leverrier era un científico interesado por nuestro sistema solar, que en vez de treparse a un -entonces inexistente- vehículo espacial para “tener un conocimiento directo de los problemas”, en vez de recurrir al menos a la experiencia directa de mirar por alguno de los telescopios astronómicos -que esos si existían en su época, y muy buenos-, prefirió dejarse picar primero por el virus teórico y pasar el tiempo en su escritorio armado de mucha paciencia. Lápiz y papel, realizando interminables cálculos hasta estar en condiciones de redactar una carta para un amigo, reputado astrónomo, que en versión mas que libre rezaba así: “tenga la amabilidad de enfocar su telescopio en tal dirección precisa, tal día y a tal hora, y dígame si eso que sin duda vera no tiene todo el aspecto de ser un planeta hasta ahora desconocido”*. Así fue como Leverrier descubrió Neptuno desde su escritorio”²⁴. Esto nos lleva a la reflexión de que una teoría que funcione es por demás útil y práctica, aunque no siempre suceda la

²³ Fernando Tudela. “Conocimiento y Diseño” pág. 11

²⁴ *ibidem* pág. 10



comprobación de dicha teoría, y citaría lo siguiente: “*hay veces en que la fuerza de la lógica de un razonamiento vuelve redundante una verificación experimental*”. “*Cuando la secretaria de Einstein, muy emocionada, le comunico que se había comprobado mediante observación directa durante un eclipse su teoría de la desviación de la luz por las grandes masas, el maestro se encogió de hombros (“a que viene tanto alboroto? Yo ya lo sabía...”)* su actitud no debe confundirse con la del científico que, confrontado con una observación de hechos que no tienen la decencia de comportarse como su teoría manda, se encoge también de hombros y masculla: “*tanto peor para los hechos*”.²⁵

El filósofo escocés David Hume siguió con la tradición empirista, pero no aceptó la conclusión de Berkeley de que el conocimiento consistía tan sólo en ideas o conceptos. Dividió todo el conocimiento en dos clases: el conocimiento de la relación de las ideas —es decir, el conocimiento hallado en las matemáticas y la lógica, que es exacto y certero pero no aporta información sobre el mundo— y el conocimiento de la realidad —es decir, el que se deriva de la percepción. Hume afirmó que la mayor parte del conocimiento de la realidad descansa en la relación causa-efecto, que finalmente nos lleva a la construcción de conceptos, y al no existir ninguna conexión lógica entre una causa dada y su efecto, no se puede esperar conocer ninguna realidad futura con certeza, es decir, no podemos conceptualizar. Así, las leyes de la ciencia más certeras podrían no seguir siendo verdad: una conclusión que tuvo un impacto revolucionario en la filosofía.

Si siguiendo con los conceptos del empirista Hume citaremos una máxima de él: “*la experiencia como fuente única de todo conocimiento*”, pero esto no es válido si analizamos que la experiencia sensible o lenguaje observacional no puede sostener su autonomía porque lo

²⁵ ibidem



“observable” es lo resultante de alguna actividad conocida anteriormente y caemos a que son las teorías -precisamente- las que nos permiten observar los hechos y por supuesto entenderlos.

Hume dió un paso revolucionario en la historia de la filosofía occidental al rechazar la idea de causalidad, argumentando que *“la razón nunca podrá mostrarnos la conexión entre un objeto y otro si no es ayudada por la experiencia y por la observación de su relación con situaciones del pasado, -fase cognoscitiva-²⁶ de la conceptualización como un proceso. Cuando la mente, por tanto, pasa de la idea o concepto o la impresión de un objeto, a la idea o creencia en otro, no se guía por la razón, sino por ciertos principios que asocian juntas las ideas de esos objetos y los relaciona en la imaginación”*.

El rechazo de la causalidad implica también un rechazo de las leyes científicas, que se basan en la premisa de que un hecho provoca otro de forma necesaria y, como resulta predecible, siempre lo hará. Según la filosofía de Hume, por tanto, el conocimiento de los hechos es imposible, aunque admitía que en la práctica las personas tienen que pensar en términos de causa y efecto. También admitía la posibilidad de conocimiento sobre las relaciones entre las ideas o conceptos.

En un intento de ir más allá, Hume negaba la existencia de una identidad del yo, argumentando que como las personas no tienen una percepción constante de sí mismas como entidades diferentes, no son más que *“un conjunto o colección de diferentes percepciones”*.

²⁶ Gnoseología (del griego *gnosis*, 'conocimiento', y *logos*, 'teoría'), rama de la filosofía que tiene como pretensión analizar la naturaleza, posibilidad y límites del conocimiento. Asimismo, analiza el problema del origen del conocimiento y de sus formas. La gnoseología estudia los distintos tipos de conocimiento que pueden alcanzarse y el problema de la fundamentación de los mismos. En muchas ocasiones, se identifica con los conceptos, teoría del conocimiento o epistemología.



El filósofo alemán Emmanuel Kant intentó resolver la crisis provocada por Locke y llevada a su punto más alto por las teorías de Hume; propuso una solución en la que combinaba elementos del racionalismo con algunas tesis procedentes del empirismo. Coincidió con los racionalistas en que se puede tener conocimiento exacto y certero, pero siguió a los empiristas en mantener que dicho conocimiento es más informativo sobre la estructura del pensamiento conceptual que sobre el mundo que se halla al margen del mismo.

El filósofo irlandés George Berkeley estaba de acuerdo con Locke en que el conocimiento se adquiere a través de las ideas, pero rechazó la creencia de Locke de que es posible distinguir entre ideas y objetos.

Distinguió tres tipos de conocimiento: *analítico a priori*, que es exacto y certero pero no informativo, porque sólo aclara lo que está contenido en las definiciones; *sintético a posteriori*²⁷, que transmite información sobre el mundo aprendido a partir de la experiencia, pero está sujeto a los errores de los sentidos, y *sintético a priori*²⁸, que se descubre por la intuición y es a la vez exacto y certero, ya que expresa las condiciones necesarias que la mente impone a todos los objetos de la experiencia.

Las matemáticas y la filosofía, de acuerdo con Kant, aportan este último tipo de conocimiento. Desde los tiempos de Kant, una de las cuestiones sobre las que más se ha debatido en filosofía ha sido si existe o no el conocimiento sintético a priori.

²⁷ "A Posteriori": latín, posteriormente a la experiencia. Se aplica a los razonamientos que se basan en la experiencia. Diccionario Enciclopédico.

²⁸ "A Priori": latín, lo que viene antes de, en Filosofía hace referencia al conocimiento adquirido sin contar con la experiencia, es decir, aquel que se adquiere mediante el razonamiento deductivo. Diccionario Enciclopédico.



Se prestó especial atención a la relación entre el acto de percibir algo, el objeto percibido de una forma directa y la cosa que se puede decir que se conoce como resultado de la propia percepción. Los autores fenomenológicos afirmaron que los objetos de conocimiento son los mismos que los objetos percibidos.

Los neorrealistas sostuvieron que se tienen percepciones directas de los objetos físicos o partes de los objetos físicos en vez de los estados mentales personales de cada uno. Los realistas críticos adoptaron una posición intermedia, manteniendo que aunque se perciben sólo datos sensoriales, como los colores y los sonidos, éstos representan objetos físicos sobre los cuales aportan conocimiento o conceptos, necesarios para lograr la generación de nuevo conocimiento, y así mismo nuevos conceptos. Además de las intuiciones, afirma Kant, el sujeto conocedor dispone, pues, de los conceptos como herramientas de unión entre aquéllas y las categorías: por tanto, conocer no es más que aplicar el concepto en la materia de la intuición.

Un método para enfrentarse al problema de clarificar la relación entre el acto de conocer y el objeto conocido fue elaborado por el filósofo alemán Edmund Husserl. Perfiló un procedimiento elaborado, al que llamó fenomenología, por medio del cual se puede distinguir cómo son las cosas a partir de cómo uno piensa que son en realidad, alcanzando así una comprensión más precisa de las bases conceptuales del conocimiento.

Finalmente, queda entendido que los conceptos son parte importante e indisoluble de la aprehensión del conocimiento, por lo que los conceptos - y su acción, la conceptualización- están ligados directamente a la epistemología a través del estudio crítico del desarrollo, métodos y resultados del conocimiento, y más



específicamente en torno a esta investigación, del campo del diseño y su proceso.

Concluyendo, epistemológicamente, los conceptos son una mera representación intelectual de los objetos cognoscibles, estando exentos de toda afirmación o negación de los mismos, por un lado, pero nos puede referir también a una formulación inicial, arquitectónicamente hablando, de una idea prefigurada en la mente, que necesitará de un “registro gráfico-esquemático del concepto en sí” -²⁹, hablamos aquí de plasmar esta idea abstracta por medio de un lenguaje gráfico, -que no necesariamente tiene que ser arquitectónico-, para facilitar el manejo y la comprensión de este concepto, y de esta manera poder desarrollarlo, trabajarlo, pero esta esquematización o imagen conceptual, por un lado, no necesariamente tiene que ser de fácil comprensión para otros, porque estos apuntes son solo para el creador de ellos mismos, con la función de aproximarlos al entendimiento de “su” o sus ideas o conceptos, con referencia directa a la aprehensión de la realidad, y consecuentemente al conocimiento de ella para poder explicitarla.

El concepto es entonces una construcción mental previsoras de lo que aún no existe, es según Platón “la naturaleza y esencia de las cosas, aquello que hace ser a la cosa por sí misma”, - noción ontológica -, es aquello que todo ser, no puede ser diferente a lo que es, es una cualidad que revela la esencia de las cosas, puede ser descriptiva o referencial.

Finalmente, desde el punto de vista de la epistemología, que se ocupa de la definición del saber y de los conceptos relacionados, de las fuentes, los criterios, los tipos de conocimiento posible y el grado

²⁹ Término tomado del curso: “Experiencia del Diseño” impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez en el CIEP de Arquitectura, Cd. Universitaria, 1997



con el que cada uno resulta cierto; así como la relación exacta entre el que conoce y el objeto conocido, es que podríamos reiterar - retomando a Platón- que; *ese mundo de formas o ideas, son ni más ni menos que la conceptualización misma.*



1.2. IDENTIFICACIÓN LINGÜÍSTICA

Es el momento de agregar aquí algunas anotaciones, que de alguna manera apoyan, aun más, la postura escrita líneas atrás en el sentido de que el concepto puede incluir un procedimiento semántico, y estamos refiriéndonos a que ya en esta instancia, interviene la lingüística como una ciencia que participa de manera directa y fundamental en el entendimiento de los conceptos, y consecuentemente en el proceso de conceptualización, en donde Ferdinand de Saussure dijo: “*se llama signo, al total resultante de la asociación de un significante (equivalente a una imagen) y de un significado, que equivale a un concepto*”.³⁰

“*Ahora bien, esto es lo esencial, se entiende por significado el concepto. Declara en términos propios que el signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen*”.³¹

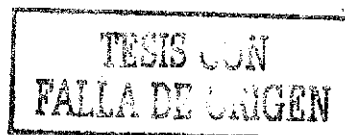
Pero asegura, acto seguido, que la naturaleza del signo es arbitraria porque no tiene con el significado -concepto-, “*nexo ninguno natural en la realidad*”. “*Es claro que el razonamiento esta falseado por el recurso inconsciente y subrepticio a un tercer término, que no estaba comprendido en la definición inicial, este tercer término es la cosa misma, la realidad*”.³²

El significante y el significado, la representación mental y la imagen, son pues en realidad las dos caras de una misma noción, y se componen como incorporante e incorporado. El significante es la traducción fónica de un concepto; el significado es el correlato mental

³⁰ Emile Benveniste: “Problemas de la Lingüística” págs 49-52

³¹ ibidem

³² ibidem





del significante. *“Esta consustancialidad del significante y el significado, asegura la unidad estructural del signo lingüístico”*.³³

En este mismo sentido; *“la lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; igualmente en la lengua no podría aislarse el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; habría que hacer una abstracción cuyo resultado, sería hacer psicología pura”*.³⁴ Ferdinand de Saussure.

Podríamos citar aquí, que la elaboración de un lenguaje gráfico “personalizado”, como el descrito anteriormente, se convierte en un excelente medio para lograr una mejor comprensión en el proceso del diseño, es decir, para hacer más cognoscible el proyecto arquitectónico en ciernes, aunque vale la pena anotar aquí lo escrito por Gregotti; *“no podemos olvidar que el proyecto arquitectónico no es aún arquitectura, sino solo un conjunto de símbolos que nos sirven para fijar y comunicar nuestra idea o concepto arquitectónico”*,³⁵ estamos hablando de que esos símbolos a los que se refiere Gregotti, son elementos de un lenguaje que permitirán comunicar en un sentido gráfico, aquello que aún no tiene materialidad.

Por otra parte, no solo al generador de esta imagen le servirá la construcción de este lenguaje “simbólico”, sino que también servirá como una valiosa ayuda en la comprensión y conocimiento del demandante del objeto arquitectónico en su etapa inicial de diseño, más específicamente, en el estadio de la conceptualización.

Este razonamiento viene del ejercicio cotidiano del acto proyectual, donde la intervención del “cliente”, por así nombrarlo, propone en primera instancia un concepto a desarrollar, -originado por

³³ op. cit. pág. 24

³⁴ ibidem

³⁵ Vittorio Gregotti. “El Territorio de la Arquitectura” pág. 15



un deseo específico, "La historia se hace, mas allá de nuestra voluntad, no por la "astucia de la razón" sino por la "astucia del deseo"-³⁶, donde va ya, una primera propuesta verbal y figurativa, y donde además, si a esta idea original, le adicionamos las primeras imágenes formales del arquitecto en esta aproximación inicial, dan como resultado el confrontar estos dos puntos de vista entre el demandante y el diseñador, que ha sido en la experiencia de muchos arquitectos, sumamente enriquecedor pues retroalimenta el proceso creativo-conceptual de manera significativa al momento de sumar todo este acervo de imágenes -de ambas partes- en beneficio de una propuesta formal por demás sugerente y fortalecida en ese sentido.

Pero por otro lado, la realidad convencional es conocida por medio del lenguaje ordinario, estamos hablando de un conocimiento en relación directa con el lenguaje, es la base desde la cual surge el conocimiento. Es así que la lingüística da sentido al lenguaje en función del uso que de este se haga. Refiriéndonos de manera directa a la conceptualización y su producto, el concepto y el significado de este, estará determinado por el uso o los usos que se hayan dado a través del lenguaje utilizado.

"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 la dimensión semiántica como uso".³⁷

Si estamos hablando de lo conceptual desde el marco de referencia del diseño arquitectónico, entonces los modelos arriba citados se convierten en el factor de expresión ideal del diseño

³⁶ Vittorio Gregotti. "El Territorio de la Arquitectura" pág. 13. Es conveniente señalar que Gregotti afirma, en ese sentido: "No creo que se pueda hablar de proyectos sin hablar de deseo. El proyecto es la manera con la que intentamos satisfacer un deseo nuestro".

³⁷ Carlos I. Pasillas Valdéz "Arquitectura, Cultura, Lenguaje y Quehacer" pág. 60



arquitectónico, sin olvidar que funcionan como interpretación de un sistema formal.

Por lo tanto la conceptualización es la manera que tenemos de formar conceptos, entonces es a partir de plasmar en el papel ese constructo mental que comenzamos a utilizar un sistema lingüístico, que pueden ser las palabras que expresan las ideas o conceptos de lo que queremos, de ahí que las palabras se constituyen en el vehículo ideal que posibilita la materialización, de manera lingüística, de la conceptualización, pero por otro lado, también podemos referirnos a la elaboración de croquis como un lenguaje para materializar esas ideas o conceptos, relacionados con imágenes, formados mentalmente, y más aún, es la extraordinaria posibilidad de un pensamiento que asocie los sonidos convencionales y las imágenes con los significados convencionales, lo que finalmente convierte todo esto en palabras y formas. Es, en resumen, la extraordinaria posibilidad de un pensamiento que asocia los sonidos con los significados convencionales, lo que al final convierte todo esto en palabras.

Así mismo, las palabras son el inicio para la acción y también símbolos de los objetos, es así que las palabras se convierten en el instrumento a través del cual podemos encontrar una gama casi interminable de significados y de imágenes formadas en la mente, que alimentan permanentemente nuestro mecanismo de conceptualización para encontrar ese inicio formal, la idea primigenia, el mítico y tan trillado: CONCEPTO.

Por esto, las ideas deben ser simples, su definición verbal debe corresponder con una forma gráfica en donde se exprese con claridad y síntesis el concepto verbal. Es así que el concepto contiene una definición lingüística que contiene palabras con significados relacionados al diseño, y estas palabras pueden tener múltiples interpretaciones, tanto formales como conceptuales.



Es así que la lingüística y su estudio, se revelan como un gran avance para los procesos de comprensión y entendimiento del diseño, pues a partir del pensamiento estructuralista y fenomenológico se ha posibilitado un conocimiento sustentable del proceso del diseño, y en específico de la construcción de conceptos arquitectónicos.

De ahí que el lenguaje intervenga en el concepto, desde lo verbal y desde lo gráfico, es así que se considera que la idea en el diseño, se debe expresar en estos dos tipos de lenguajes, la palabra escrita y el croquis, que finalmente expresan y comunican el CONCEPTO.



2. ARQUITECTURA: SIGNIFICACIÓN

Podemos iniciar dando una breve definición de arquitectura, no sin antes mencionar que es una postura más y en sincronía con el marco referencial e interdisciplinario de esta investigación en la cual, no necesariamente estarán todos de acuerdo, pues no esta desarrollada con una intención dogmática, sin embargo, es vital el poner sobre la mesa la información recabada del trabajo que esta desarrollándose en el más puro sentido de esclarecer la temática que nos ocupa, se hace referencia a varios autores, los cuales son lo mas cercano al enfoque que estamos tratando de construir, en ese sentido esta lo que a continuación se presenta:

“Como el mundo en su estado natural no es habitable, al hombre no le basta su condición individual para sobrevivir”³⁸, por necesidad tiene que reinventar el mundo. Inventa una segunda piel que lo proteja y le brinde un espacio habitable donde pueda producir y reproducir su vida. Una piel que le brinde la comodidad, la seguridad y el deleite que requiere para poder vivir plenamente. “A esa segunda piel le hemos dado el nombre de ARQUITECTURA”³⁹.

Resulta sugerente iniciar la exploración de este capítulo, con estos pensamientos que nos dan una visión metafórica de la Arquitectura, pero no por esto, menos valiosos y dignos de atención, en este sentido, la palabra Arquitectura es uno de tantos términos, que casi sin darnos cuenta, se ha ido llenando de distintos y en algunos casos, equívocos significados.

³⁸ Juan Jacobo Rousseau: “El Contrato Social”. Edit. Porrúa. pág. 9

³⁹ Waldo Leyva: “A lo lejos un barco inventa el mar.” Primera línea de un poema de este poeta cubano que dice así; “Si para navegar el barco imagina el mar / el hombre para sobrevivir / y habitar un mundo agreste y hostil, / bebe la amargura de la hiel / e inventa la Arquitectura, / su segunda piel ”



Es oportuno continuar con el origen de la palabra Arquitecto: proviene del griego arkhitékton compuesto de árkho “soy el primero” y tékton “obrero” derivado de tíkto “produzco”. Es decir, “*el primero de los obreros que producen*”.⁴⁰

Mencionaremos tres distintas acepciones de la palabra Arquitectura; la primera, “*como una disciplina concomitante de ciencia y arte de pensar, proyectar y construir espacios habitables*”.⁴¹

La segunda acepción habla de la Arquitectura como la actividad, el estilo o una manera de “hacer obras”, -“*el arquitecturar*”-⁴².

La tercera acepción, es aquella con la que designamos al producto de nuestra labor, tanto una obra arquitectónica, como un conjunto de ellas. La disciplina, la actividad y el producto.

Todas estas definiciones de Arquitectura, pueden servir como analogías encaminadas hacia una comprensión de nuestra disciplina, pero estas particulares formas de definir a la Arquitectura, empleadas por especialistas de esta misma profesión, serían insuficientes si tomamos en cuenta la interdisciplinariedad en la que nos encontramos inmersos, por ello, es indispensable mostrar otras posturas, con la idea de confrontarlas y poder ver que piensan los que están fuera de nuestro entorno. En particular, citaremos los pensamientos de algunos escritores, por llevar en su mensaje, reflexiones a considerar en nuestro quehacer arquitectónico y como un acercamiento de nuestra disciplina a las humanidades, permitiendo aproximarnos a un significado, es decir, ser la representación, frase o expresión que distinga lo que

⁴⁰ Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana Joan Corominas. Edit. Gredos. pág. 63

⁴¹ Hipótesis de definición del Arq. Alfonso Ramírez Ponce

⁴² Neologismo de la palabra Arquitectura Si la actividad del pintor es pintar y la del escultor, esculpir; la del arquitecto es “arquitecturar”. Mtro Miguel Hierro G : “*La diferencia entre ellos, radica en su relación con el objeto o producto final*” .



es la arquitectura desde estos anteojos conceptuales. para esto, tomaremos algunos ejemplos que a continuación se mencionan:

*"...el mundo lo hemos soñado... ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su Arquitectura, tenues y eternos intersticios de sin razón y sin sentido..."*⁴³

...y en este mismo sentido:

*"Arquitecturas instantáneas / sobre una pausa suspendidas / apariciones no llamadas, ni pensadas / formas de viento insustanciales como tiempo / y como tiempo disipadas. / Hechas de tiempo no son tiempo / son la hendedura, el intersticio / el breve vértigo del entre / donde se abre la flor diáfana / alta en el tallo de un reflejo / se desvanece mientras gira."*⁴⁴

Estos dos pensamientos, reflejan lo que otros perciben de la Arquitectura y lo que significa para ellos, una Arquitectura, no solo material, sino inmaterial también, donde la concepción de esta, va mas allá de lo tangible y se convierte en "pequeños espacios", casi imperceptibles, que de alguna manera, conforman el espacio construido.

Es conveniente escribir aquí, un pensamiento más del Arq. Alfonso Ramírez Ponce y que dice así:

"Esta propuesta del concepto de Arquitectura, (en referencia directa a las acepciones anteriores) nos enfrenta a la insoslayable relación entre el espacio contenido y el espacio continente, ambos materias primas del quehacer arquitectónico." Tras lo cual,

⁴³ José Luis Borges: "Otras Inquisiciones"

⁴⁴ Octavio Paz: "Arbol Adentro". Edit. Seix Barral. 1987. pág. 34



descubrimos otro elemento más de la tríada⁴⁵ que conforma, en gran medida, el estudio del diseño y de la arquitectura, y que como lo intuimos desde el inicio, esta estrechamente ligado a esta investigación, EL ESPACIO, y que será motivo de una constante intervención en diversos pasajes de este trabajo.

Es importante anotar aquí la idea de arquitectura y lo que representa para un exponente que de alguna manera ha sido paradigma para muchas de las actuales manifestaciones arquitectónicas que están emplazadas en nuestro país, e incluso fuera de él, nos referimos al Arq. Teodoro González de León que cita al respecto:

*“La Arquitectura tiene tres facetas. Por un lado, la configuración de espacios, por otra parte, la construcción de esos espacios, y la tercera, la mas compleja, es lo que la arquitectura representa; refleja nuestra época y el lenguaje de la plástica no es escrito, hay que interpretarlo, pero siempre representa. El material es la envolvente del espacio y es también la forma de construir”.*⁴⁶

Se podría decir, a partir de estos enfoques, que la arquitectura, como práctica, ha sido motivo de una constante y al parecer interminable manipulación en el común de la gente, ha estado sometida permanentemente por “la academia”, “órdenes” o posturas pseudo teóricas y filosóficas.

Sin embargo, siempre se ha ocupado de singularidades y particularidades, es así que la herramienta del arquitecto es la tecnología pragmática porque responde a demandas multidisciplinarias.

⁴⁵ tríada que da título al taller de investigación del CIEP de la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M : “La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño”

⁴⁶ Arq. Teodoro González de León. Entrevista para la Revista “La Cuarta Pared”, editada por la UIA. pág. 15



Lo anterior desecha los enfoques referentes sobre una teoría de la arquitectura - y estamos de acuerdo con ello -, porque si la teoría genera arquitectura, ¿donde ubicamos la arquitectura realizada por el pueblo o por aquellos que no son arquitectos?.

Entonces la reflexión sobre la liga entre arquitectura y razones sociales, la habitabilidad y el conocimiento de la tarea propia de la disciplina como acción productiva, nos lleva directamente al diseño, su entendimiento y su consecuente explicación como una labor creativa está inmersa en la teoría del diseño.

Marina Waisman escribe sobre la significación de la arquitectura lo siguiente: *“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”,* así 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 y sus circunstancias constituyen elementos básicos para la conformación del programa y para el desarrollo posterior de la obra”*.⁴⁷

Esta condición contextual en el diseño arquitectónico, reduce a tan solo una parte la intervención estética, es así que la libertad creativa en el diseño está condicionada por múltiples factores en todo el recorrido proyectual y en el proceso constructivo, interrumpiendo o cortando, literalmente, los impulsos estéticos.

Queda claro que el enfoque de la arquitectura, es el enfoque de la circunstancia, y con ésta, la arquitectura no ha dejado de ser

⁴⁷ Marina Waisman, “La estructura histórica del entorno”, pág. 114-115



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*”.

La condición que interesa analizar aquí, es la del significado o sentido que adquiere y representa la arquitectura para unos y otros, aunque específicamente, el asunto del concepto arquitectónico está necesariamente ligado a esta condición, para comprender y explicar el estadio de la conceptualización, pues tiene la arquitectura, en la “*figura*” e imágenes precedentes, gran parte de su determinación formal, de su construcción y como resultado de todo esto, un sentido semántico.

Esto da a la investigación, un interesantísimo matiz, en el sentido de poder resolverlo por medio de un camino lleno de conocimiento nuevo y fascinante, ya que muestra diversas posturas, sin dar por válida a una, o negando a otra, pero lleva implícito, además, la constante asociación con lo arquitectónico.



3. LA PRESENCIA DEL CONCEPTO EN LOS PROCESOS CREATIVOS

Es el momento de ligar al “mítico” concepto con la arquitectura y el diseño, para lo cual mencionaremos algunas ideas ó posturas sobre el concepto, y su presencia en los procesos creativos, más específicamente, en el campo del diseño arquitectónico, para tener así, un espectro más amplio sobre el conocimiento de esta investigación y su relación con las disciplinas citadas líneas arriba.

Bien, hablaremos de la primera postura, que no significa de ninguna manera que sea la más importante;

Gaston Bachelard propone: *“El estudio de imagenes de un espacio concebido no solo teóricamente, sino también a mirar por medio del alma para crear espacios de ensoñación. Esto con el propósito de cumplir con una función histórica, social y humanística de la Arquitectura, que ha sido, la concepción de un espacio humanizado, un espacio concebido a imagen y semejanza del hombre”*.⁴⁸

Esta posición, a pesar de ser humanista, no deja de tener su validéz en el sentido de proponer un punto de vista más, una opción, un camino diferente para ser confrontado con todos los demás, y por otro lado, nos habla también de otro de los elementos sujeto de estudio en esta investigación, el espacio, y ligado también -por supuesto- a la arquitectura.

Francisco García Olvera menciona que: *“La “forma” puede ser pensada o concebida, tener una existencia mental o intencional, que es el resultado de la abstracción e integración de los elementos o notas*

⁴⁸ Gaston Bachelard: “La Poética del Espacio” F.C.E México, 1965, pág 14



características que la constituyen. Proveniente del ejercicio intelectual y mental, de abstraer de la realidad solo las partes mas características para representar esa realidad. Todo esto integrado y que nos remite hacia el exterior de nosotros, ES EL CONCEPTO".⁴⁹

Esta postura de García Olvera, podría ser cuestionada en función del referente que utiliza, en esencia, del uso de la metáfora como elemento de partida para lograr entender el concepto, y esto es refutable por no tener un sustento más firme, y porque, como lo cita la Maestra en Psicología María de Lourdes Rodríguez C.; "*las metáforas finalmente lo que producen son metáforas*".⁵⁰

Es así que 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, a través del predicado de: "*es como si fuera*".

Debe quedar claro para quién use 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*"⁵¹

Hablamos ya, en el capítulo referente a la noción de concepto, de las ideas de Hugo Hiriart,⁵² donde nos menciona que el concepto tiene cierta intención, y se refiere a las características que lo definen, además de señalar a que sujetos u objetos se pueden aplicar estas características.

⁴⁹ Francisco García Olvera: "Reflexiones sobre el Diseño" CYAD, México, 1996, pág.22

⁵⁰ Tomado de la tesis de Maestría de Carlos I. Pasillas Valdéz pág. 63

⁵¹ Turbayne, C. "El mito de la metáfora", F.C.E., México

⁵² op cit. pág. 14



Esto es por demás sugerente, ya que nos remite de manera directa a la prefiguración de objetos, -en relación directa con la disciplina arquitectónica-, las características de las que habla Hiriart, podríamos traspolarlas a las del objeto arquitectónico, es decir, al lenguaje arquitectónico que cada diseñador tiene en su acervo de imágenes, y al cual recurre para prever esa primera idea-imagen, que tendrá ya, aunque de manera incipiente, los rasgos característicos del objeto y un primer propósito de como llevar a cabo el proyecto.

Russell menciona que *“todo conocimiento de verdades requiere el conocimiento de conceptos.”*⁵³ A la operación de captar ideas se le llama “concebir” y a lo concebido “concepto”, aunque en la fase proyectual, a esta acción de captar “ideas”, le llamaremos conceptualización, porque esas ideas son conceptos que están relacionados con imágenes que nos permitirán prefigurar, en una primerísima aproximación, el objeto arquitectónico.

Gregotti nos dice al respecto: *“Con todo, no podemos olvidar que el proyecto arquitectónico no es aún arquitectura, sino solo un conjunto de símbolos que nos sirven para fijar y comunicar nuestras ideas -conceptos- arquitectónicas. Pero la función del diseño en el conjunto del proyecto es naturalmente con abstracciones parciales y no autónomas de la imagen preconcebida”*.⁵⁴

Todas estas posturas sobre el concepto y su intervención en los procesos creativos, nos permiten entender de una manera más clara, el significado de este producto de la conceptualización, y nos han remitido, en algunos casos, a la unión lógica e indisoluble entre la arquitectura y el concepto, aunque al parecer, no necesaria.

⁵³ op. cit. pág. 14

⁵⁴ Vittorio Gregotti: “El Territorio de la Arquitectura” pág. 15



Después de este recorrido por las distintas posturas en cuanto al concepto se refiere, es el momento de tomar la decisión en relación al sentido desde el cual se va a partir, es decir, cual va a ser el marco de referencia desde donde se fundamentará la investigación.

De acuerdo a esto, y en función de tomar la línea más acorde con lo que se pretende, es que nos inclinaremos por la posición de Emmanuel Kant y complementada con el pensamiento de Herbert Read, y que sintetizadamente dicen lo siguiente:

a) Kant señala que el hombre desde un inicio tiene una conciencia creadora de símbolos, por lo cual, no encontraremos en ella nada que no sea sin significado, ni referencias. Esto nos conduce a que todo acto cultural, tiene como inicio el factor "propósito", como necesidad en cualquier acto creativo.⁵⁵

b) Para Herbert Read, la voluntad de una forma independiente, sobrepasa la función utilitaria del objeto, para constituir así su condición simbólica. Él sustenta esta teoría, afirmando que la conciencia misma del hombre es formal, es decir, que la experiencia -de una vivencia cualquiera- es entendida solo en la medida que esta se presenta a la conciencia como forma.⁵⁶

Más adelante profundizaremos sobre las ideas de Kant, ya que su pensamiento acerca del concepto y la conceptualización son, desde la visión con la cual se ha decidido llevar a cabo la investigación, las que más se acercan al propósito que perseguimos, en fin, será en el apartado de la conceptualización, que se mencione de manera más amplia esta interesante y sugerente propuesta de Kant.

⁵⁵ Emmanuel Kant: "Crítica de la Razón Pura" Tomado de la tesis del Mtro. Miguel Hierro G. pág. 64

⁵⁶ Herbert Read: "Imagen e Idea" Tomado de la tesis del Mtro. Miguel Hierro G. pág. 64



4. LA CONCEPTUALIZACIÓN Y SU INTERVENCIÓN EN EL PROCESO DEL DISEÑO

Es este punto, nodal en esta investigación, por ser aquí donde se generan la mayor parte de las interrogantes que “mueven” toda la indagación, es además parte fundamental -así se ha percibido hasta ahora- del proceso del diseño, y más específicamente de la fase proyectual, aunque aún flotan algunas dudas acerca de la exacta aparición del concepto, y claro del desarrollo y evolución de éste, conformando así el proceso de conceptualización.

Es importante definir aquí algunas cuestiones, no es lo mismo concepto y conceptualización, tampoco es igual el concebir y la concepción, aunque todas estas palabras o “conceptos” giran en una misma órbita, pero es necesario anotar las diferencias entre cada una de ellas; en cuanto al concepto se dio ya, un apartado en su definición, de la conceptualización hablaremos en este capítulo de manera amplia y tratando de dar toda la información referente a ello para su comprensión y entendimiento, y como consecuencia, el poder explicar este proceso tan importante en la fase proyectual, y perdón por volver a calificar de vital este proceso, pero en las siguientes líneas se intentará demostrar que esto es así.

Hablamos ya de que el proceso del diseño contiene al estadio de la conceptualización, y este a su vez está dentro de la estructura de la fase proyectual, ahora bien, por ser aquí donde se ubica el tema toral de este trabajo, es que surge el interés de profundizar hasta donde sea necesario, para encontrar toda la información que ayude a responder parte de los cuestionamientos formulados inicialmente.

Para iniciar, tomaremos el trabajo del Maestro en Arquitectura Miguel Hierro Gómez como marco de referencia para adentrarnos en el



estadio de la conceptualización, y aunque no profundiza, -como se quisiera- sobre este tema en la forma y términos que se tienen planeados para este trabajo, si da unas valiosas pautas a seguir, aunque de alguna manera, esto del inicio de la conceptualización, se plantea desde que principia el proceso productivo, es decir, cuando surge ese “deseo” de materializar o construir un objeto arquitectónico, Gregotti nos aporta una valiosa referencia: *“La historia se hace, más allá de nuestra voluntad, no por la astucia de la razón sino por la astucia del deseo. No creo que se pueda hablar de proyectos sin hablar de deseo. El proyecto es la manera con la que intentamos satisfacer un deseo nuestro”*,⁵⁷ es ahí donde se da “la punta de lanza” de este estadio, que intuimos, también se da en todo el proceso productivo, y como tal, modifica cada una de las etapas presentes en él.

En referencia a lo anterior, citaremos a Paul Valery: *“los hombres, deseosos de inquietud o de perfección, nunca consideran sus obras como acabadas, palabra que para ellos no tiene sentido alguno, sino abandonadas, y este abandono, que las entrega al público o a las llamas, es para ellos una especie de accidente comparable a la ruptura de una reflexión cuando la fatiga, la molestia o alguna sensación, la anulan. En todo esto, la elaboración de la obra, es una elaboración de ellos mismos, más que una preparación con vistas al público”*.⁵⁸

Están en estas líneas parte de lo que es la conceptualización, ese idear, ese concebir -entendemos por concebir al proceso de formar en la mente ideas o conceptos de algo- de manera permanente, en todo momento y en todo el proceso productivo, ese cúmulo de previsiones para materializar lo idealizado, volver tangible lo pensado, convirtiendo todo este devenir en un proceso imperfecto, pues nunca terminamos de construir esa obra en la mente, es por todo esto, que nos

⁵⁷ Vittorio Gregotti: “El Territorio de la Arquitectura” pág. 13

⁵⁸ Tomado de la Antología del Seminario “Arquitectura y Humanidades” del CIEP de la Facultad de Arquitectura de la U N A M., impartido por la Dra. En Arq. Ma. Elena Hernández A.



atrevernos a decir que la conceptualización se presenta en todo el proceso, en un ir y venir constante.

Podríamos hacer aquí varios cuestionamientos; ¿se deja de pensar en algún momento durante el ejercicio del proceso, que el objeto propuesto en forma esquemática, se pueda mejorar por la aplicación de esas ideas concebidas después de la elaboración de estos esquemas?, o más aun, ¿el tratar de perfeccionar el objeto es posible solo en el papel y no en la materialización de éste?, ¿que acaso estas dos interrogantes no requieren del surgimiento o generación de ideas -también llamadas conceptos- para ser perfeccionados?, pues bien, la respuesta a estas preguntas estará contenida en el desarrollo de los capítulos posteriores, conformando el sustento que avale estas respuestas, pero si podemos decir que existe una intuición, por la experiencia en la práctica profesional y docente, es decir, desde una base empírica, y por algunas posturas teóricas consultadas, que confirman afirmativamente que lo que se presenta aquí, de manera aún provisional, que esto es posible.

Se dice que todo el proceso productivo nace en cuanto se da el “deseo” de obtener un objeto arquitectónico, por supuesto que influye que ese deseo vaya acompañado de la factibilidad económica, es decir, que existan los medios de producción que permitan la concreción del objeto, pero ya en la demanda verbal, estamos atrás de la concepción que tuvo que darse para llegar a ese momento de “solicitar” un producto, en este caso, arquitectónico.

Nos referimos a que en ese deseo inicial, va ya un concepto formal, expresado en términos lingüísticos, -es aquí donde le corresponde al arquitecto “traducir” en esquemas o croquis esa demanda verbal-, de parte de quien lo exterioriza y lo entrega al arquitecto, y ese primer concepto o conceptos, se originan antes de la demanda verbal del objeto, dentro de un proceso mental y natural que



ocurre en cada persona, en este caso, aquel que cuenta con los medios de producción y el necesario deseo para conseguirlo.

En ese sentido, podríamos hablar del filósofo Emmanuel Kant que cita en su libro "*Crítica de la razón pura*" una teoría de la sensibilidad intuitiva llamada *estética trascendental*. ¿En qué condiciones accede el ser humano a los datos empíricos? Se observa en este caso que el doble sentido, externo (el espacio) e interno (el tiempo) no supone una representación discursiva o *a posteriori*⁵⁹; en cambio, hace posible todas nuestras representaciones espaciales o temporales, empíricas o abstractas.

De ello se deduce que "*todas las cosas que intuimos en el espacio o en el tiempo (...) no son más que fenómenos, es decir, puras representaciones*".⁶⁰ Puesto que las formas *a priori*⁶¹ de la sensibilidad, que son el espacio y el tiempo, están en el origen de nuestras percepciones como nuestras concepciones, estas representaciones, para ser sensibles, implican una idealidad que les da una pureza, es decir, su cualidad *trascendental*. No son ni propiedades de las cosas de las que tendríamos una percepción previamente confusa (que el conocimiento dilucida *a posteriori*), ni conceptos formados por abstracción: son intuiciones puras que, por el contrario, fundamentan a la vez construcciones de conceptos (por ejemplo matemáticos) y su verificación o aplicación en la física.

En resumen, hay un conocimiento (formal o *sine qua non*)⁶² que precede a toda impresión empírica como todo conocimiento objetivo.

⁵⁹ "A Posteriori": latín, posteriormente a la experiencia. Se aplica a los razonamientos que se basan en la experiencia. Diccionario Enciclopédico.

⁶⁰ Emmanuel Kant. "Crítica de la Razón Pura" págs. 85-99

⁶¹ "A Priori": latín, partiendo de lo anterior. Se refiere a lo que se admite fundándolo en datos anteriores a la experiencia o que no provienen de ella. Anterior a cualquier conocimiento profundizado; al primer contacto. Diccionario Enciclopédico.

⁶² Latín, « sin lo cual no ». condición indispensable, necesaria. Diccionario Enciclopédico Larousse, 1998. p. 925



Por ello, el *fenómeno* no es ni la percepción inmediata de un objeto, ni su concepción *a posteriori*.

En consecuencia, en el proceso cognoscitivo son los objetos los que se determinan en el sujeto y no al contrario, puesto que el sentimiento del tiempo y del espacio, a la vez receptivo (empírico) y susceptible (trascendental), como facultad en principio estética, precede a toda verificación, empírica o científica.

De estas formas *a priori* u originarias y subjetivas, se puede proceder a la doble *deducción trascendental* de las formas *a priori* del entendimiento, llamadas categorías. Este es el cometido de la *analítica de los conceptos*, que se pregunta acerca de la posibilidad de los juicios. La facultad de juzgar (el entendimiento) subsume lo diverso representado en la intuición gracias a los conceptos puros o *a priori*, es decir, funciones que permiten sintetizar los datos sensibles o unificarlos en objetos susceptibles de ser conocidos.

Además de las intuiciones, el sujeto conocedor dispone, pues, de los conceptos como herramientas de unión entre aquéllas y las categorías: por tanto, conocer no es más que aplicar el concepto en la materia de la intuición.

Tras haber delimitado el campo pasivo de la receptividad, queda pues averiguar los recursos activos de que dispone el entendimiento. O lo que es lo mismo, analizar cuáles son las condiciones que todo conocimiento objetivo requiere. Esta cuestión implica estudiar las reglas a las que el entendimiento debe someterse para usar conceptos acertadamente. Sin embargo, la facultad de juzgar es esa instancia de jurisdicción, es decir de *subsunción* de los datos (empíricos) a los conceptos generales (entendimiento), como trata de demostrar la *Analítica de los principios*. Por un lado, los datos sensibles, y por otro, el concepto puro del entendimiento: se pasará de un término al



otro de esta polarización del campo delimitado por la estética trascendental, gracias al término medio que es el esquema trascendental: *“esta representación intermedia ha de ser pura (sin ningún elemento empírico), y sin embargo es necesario que sea, por un lado intelectual y, por el otro, sensible”*⁶³ escribía Kant. El *esquematismo* es la transposición sensible (pero no empírica) de los conceptos (no determinados) que originariamente se efectúa en la imaginación.

Así, el concepto de “perro”, antes de ser la experiencia actual del susodicho animal o la enumeración de sus caracteres propios, significa primeramente “una regla según la cual mi imaginación puede experimentar, en general, la figura de un cuadrúpedo”; en resumen, es una imagen (un esquema) al que el concepto se refiere inmediatamente: ésta no es ni reducible al contenido concreto de una intuición, ni a la pura y simple reproducción mental de un objeto cualquiera.

Esta (pre) visión, anterior a toda experiencia, tiene por origen, según Kant, el tiempo, como “imagen pura de todos los sentidos en general”.

Sigue así un *sistema de principios* que establece que las condiciones de la experiencia son igualmente las condiciones *a priori* de los objetos (físicos) de la experiencia; se articula como sigue:

- 1) *Los axiomas de la intuición, en virtud de los cuales todo fenómeno comporta una magnitud espacio-temporal extensiva;*
- 2) *según la intención, las anticipaciones de la percepción suponen obligatoriamente “un grado de influencia sobre los sentidos” o contenido material de toda percepción futura;*

⁶³ Emmanuel Kant. op. cit. p. 41



3) *analogías de la experiencia, que regulan las uniones entre los fenómenos, ya que todo fenómeno es, según la permanencia, la sucesión o la simultaneidad, relativa al tiempo; esta relatividad supone el principio de la sustancia que hace posible la diferencia entre sucesión y simultaneidad; además, si el principio de causalidad explica la sucesión, entonces la reciprocidad (o reversibilidad de la causa y del efecto) implica la simultaneidad;*

4) *Por último, los postulados del pensamiento empírico en general, que son lo posible (satisfaciendo a las “condiciones formales de la experiencia”), lo real (satisfaciendo a las “condiciones materiales” de la experiencia) y lo necesario (satisfaciendo a las “condiciones generales de la experiencia”).*⁶⁴

Para aumentar la modalidad, se observa que estos postulados no intervienen más que indirectamente en la constitución de un objeto de conocimiento: relacionan los objetos dados a nuestras facultades.

Estos principios que fundamentan la experiencia de un objeto, concluye Kant, son las leyes universales de la naturaleza. Acotan el campo de la experiencia posible, fuera del cual ningún conocimiento objetivo es posible, ya que excede nuestro poder cognoscitivo.

El entendimiento no se ocupa, pues, más que de los *fenómenos*, sean las cosas tal como nos parecen y no tal como son. Fuera de la esfera fenomenal las cosas residen en sí, inaccesibles de hecho a la experiencia. Por este motivo los poderes de la propia razón están limitados, porque *“nuestro conocimiento proviene de dos fuentes fundamentales (...): la receptividad de las impresiones y la espontaneidad de los conceptos”*.⁶⁵

⁶⁴ Emmanuel Kant op. cit. p 41

⁶⁵ Emmanuel Kant op. cit. p 41



A partir de esta conceptualización de Kant, podemos apreciar que está presente en todo el proceso productivo de manera lingüística, y formal en todas y cada una de las fases de producción, desde la promoción del objeto, el proyecto, la edificación y el consumo del mismo, por ésto, recordemos el pensamiento de Paul Valery que habla de que ninguna obra se concluye al 100%, siempre queda esa "piedrita en el zapato" en el sentido de que se pudo haber hecho algo más, y en consecuencia, mejorar el objeto, claro en base a la generación de conceptos, y dentro de ese proceso de conceptualización, la renovación constante del mismo proceso del diseño, y en relación directa a todo ésto, va de nueva cuenta la pregunta ¿no se piensa todo ésto, no existe una voluntad formal en ello, no son conceptos tanto en el que los demanda, y en el que los traduce a formas ideales o gráficas, así como en el consumidor final?, las respuestas ya están implícitas en la explicación anterior.

Hay aquí algo digno de señalar, es la existencia de un paralelismo entre el proceso del diseño y el proceso del conocimiento, y encuentran el punto que los une, en la CONCEPTUALIZACIÓN, estamos hablando de que las bases del conocimiento se dan en la conceptualización, dicho de otra manera, "*si no hay construcción de conceptos, no hay conocimiento*".⁶⁶

Cabría aquí preguntarse también lo siguiente; al momento de darse la relación entre el sujeto y el objeto, y que se dé como resultado de ello la habitabilidad, para que esta se lleve a cabo de la mejor manera; se agrega, modifica o sustrae algo al objeto, y ésto, es apropiarse del mismo, luego entonces ¿no se piensan estos cambios?, ¿no se conceptualizan?, o no los consideramos porque ellos, los habitantes comunes, no conocen nuestro lenguaje disciplinar, y como resultado no pueden identificar el término de CONCEPTO

⁶⁶ Emmanuel Kant: op cit. p. 41



ARQUITECTÓNICO, claro que no se trata de decir que el solo pensar es conceptualizar, pero, si lo hacemos con una intención simbólica, entonces sí lo es.

Es conveniente aclarar que cuando el habitador no exige, es decir, no comunica verbalmente sus deseos o necesidades, y con ello ciertas condiciones de calidad que deberá tener el objeto, el arquitecto no podrá "adivinar" esto, y como consecuencia de ello, el proyecto, no las tendrá, ni el arquitecto tendrá la intencionalidad de aportarlas.

Algo de lo que ya podemos concluir, es que en un primer momento se da la concepción de la imagen del objeto y en un segundo momento estará la realización del mismo, y en ambos casos estará implícita la finalidad de ser habitables,- de hecho, no podría ser de otra manera-.

Es en este estadio, el de la conceptualización, donde se dará la evolución de la forma del objeto, hasta lograr una expresión figurativa, desde lo ideal, hasta la condición que permita su realización, claro después de pasar por una etapa de esquematización.

Resumiendo, ya en el campo del diseño arquitectónico, la conceptualización se va generando desde la definición de la demanda, pero se cristaliza cuando se vuelve comunicable, es decir, a través de un código que son los esquemas, los cuales podemos visualizar gráficamente de manera interpretativa, con otras palabras, de una expresión verbal, pasamos a la traducción de esta expresión a un lenguaje arquitectónico que permita definir la forma -proceso de transformación de la idea de la forma, EL PROYECTO- y ya definida esta forma, se puede materializar en un objeto que a partir de su existencia tangible y espacial, tenga la característica de comunicar.



No debemos perder de vista, que primero es el problema, y después, por medio del conocimiento de éste, es que podemos interpretarlo, una manera de ejemplificar esto, es que podemos conceptualizar a través de una voluntad de forma externa, como una metáfora, pero no es lo más adecuado, por carecer de un sustento firme que le de validéz, y aunque la voluntad de forma es autosignificante, -Kant: "la conciencia humana es formal"-, la conceptualización no solo es la voluntad de forma, ya que tiene una serie de elementos que a través de su estudio, conocimiento y razonamiento nos determinarían su forma.

El "concepto arquitectónico" esta condicionado, principalmente, por dos aspectos vitales; que tenga la posibilidad de ser habitable y el poder ser construible, se dijo ya que el fin primordial de la arquitectura es el producir objetos habitables y con intención estética.

Y si lo que nos toca, como arquitectos, es proponer una forma arquitectónica, tenemos que encontrar el "pretexto" que nos genere esa voluntad de forma, así, a medida que se va precisando la forma, en un ir y venir constante por la integración de mas información, se irá al mismo tiempo, definiendo el concepto, es decir, se genera la idea-imagen para tener la posibilidad de materializarse, estamos hablando de una relación dialéctica que lleva en ella el factor propósito, con lo cual deducimos que este acto creativo, no se puede dar como algo instintivo o involuntario.⁶⁷

Se puede decir que la conceptualización es el estadio donde se generan los primeros esbozos formales del objeto, estamos entendiendo que es aquí donde empezamos a entender el problema, y como consecuencia de ello, tenemos ya una posibilidad inicial de como desarrollar el proyecto, con la integración de toda la información que

⁶⁷ Emmanuel Kant: op cit p. 41



intervenga en el diseño, y que nos mostraran el camino a seguir, a partir de considerar tres elementos muy importantes en la realización del proyecto, estos son:

- a) *"USO: como se entiende que se usa el objeto, la relación, como requisito indispensable, del significado del habitar con el uso al que se destina.*
- b) *SITIO: el análisis del contexto y la relación del objeto con este, su ubicación.*
- c) *LENGUAJE: vocabulario arquitectónico a emplear, es decir, la base lingüística".⁶⁸*

El manejo adecuado de estos tres elementos, nos pueden dar un amplio espectro de posibilidades a elegir, y es a partir de esto, que se inicia también, la toma de decisiones, después de una selección y síntesis para comenzar ya, con una propuesta a desarrollar, y no se está diciendo que ésta imagen conceptual sea ya una solución arquitectónica -porque además, no solucionamos, proponemos- pero sí tenemos un punto de inicio para dar sustento sólido a lo que posteriormente será el objeto arquitectónico, formalmente hablando.

Juega aquí un importante papel el concepto de "gestaltung", concepción + plasmación como condición imperativa para llevar a cabo el proyecto, es decir, continuar con la esquematización que tenga una base tipológica-lingüística, aunque es importante señalar, que la condición lingüística, está determinada por las características estructurales del objeto, cuando la condición constructiva es evidente y se vuelve, así mismo, en una condición expresiva.

Desde aquí, podemos iniciar con nuevos planteamientos, partiendo de este origen, pues la relación entre la conceptualización y

⁶⁸ Estos términos están tomados de la tesis del Mtro. Miguel Hierro G. "La Experiencia del Diseño", pág. 64



las condicionantes de uso, sitio y lenguaje, determinaran su valor posterior, además de que ya con un lenguaje más formal se dará al objeto en cuestión, ciertos rasgos que lo caracterizaran y le darán una expresividad intrínseca, aunado a esto, un valor significativo desde el punto de vista arquitectónico.

Aun así, teniendo hasta aquí una aproximación real y de alguna manera con cierta certeza interpretativa, no quiere decir que exista ya una propuesta definitiva de proyecto, aunque si contamos ya con una posición que puede ser fundamental en el proceso del diseño.

Vemos pues, que la actividad intelectual y práctica del concepto, a pesar de generar este mismo diversas posturas ó hipótesis de diseño, es el que "conecta" lo conceptual con la expresión gráfica de un proyecto. El hombre en lugar de emplear sus manos como lo hacía en la antigüedad, a través de la inteligencia y del razonamiento, aprehende maneras de operar, mecanismos mentales que le permiten anticipar en la imaginación lo que será en la realidad. Estamos diciendo que en vez de hacer, es un pensar cómo hacer, estas ideas o conceptos, son imágenes o símbolos que nos permiten adelantar las acciones que se habrán de tomar. En la arquitectura trabajamos con conceptos e imágenes que se relacionan, y son, así mismo, el génesis del diseño, la parte primigenia del proyecto.

Mas aún, la generación de conceptos -conceptualización-, la utilizamos para organizar nuestros pensamientos, para establecer el origen del proyecto, de lo que todavía no es, la idea en arquitectura es el concepto inicial, punto de origen que a partir de una manera de comunicarla verbalmente, pasa a ser un gráfico que expresa la idea, la imagen preformal en el diseño, en donde sin la esquematización es muy difícil de entender e interpretar, incluso para su creador, el concepto es expresado entonces con estos dos elementos; la palabra articulada



en frase, y el trazo sutil y humano del dibujo, estamos hablando ya de esa concepción primera, LA CONCEPTUALIZACIÓN.

Es por esto que el proceso creativo de los arquitectos está relacionado al diálogo que sostenemos a manera de introspección, es decir, ese charlar consigo mismo, es en esta sincronía conceptual donde pasamos de lo ideal a congelar en el papel ese cúmulo de ideas, por ésto es que se afirma que el pensamiento proyectual -conceptualización en diseño-, es necesariamente gráfico, pues es a partir de este medio, que puede ser entendido y comunicable para tener en primera instancia, un grado de materialidad, por esto es que resulta imposible afirmar que *“ya tenemos el proyecto totalmente resuelto en la cabeza”*, porque necesitamos plasmar en el papel ese conjunto de conceptos e imágenes, Gregotti es muy claro en ese sentido al decir que; *“se requiere de la manualidad para pasar de la idea al croquis necesariamente para de ahí poder contar con un inicio proyectual, con un punto de partida para generar mas adelante varias hipótesis de diseño”*.

Habría que mencionar que en todo este camino, el arquitecto adiciona al proceso de diseño todas sus características, tanto de carácter personal, así como del repertorio de imágenes que tenga almacenado en su mente, y claro su experiencia profesional, teórica y formas arquitectónicas desarrolladas con el tiempo, y que de alguna manera representan una ideología, y su muy particular forma de ver, interpretar y proyectar los objetos arquitectónicos, todo partiendo de la conceptualización descrita.

También, mencionamos ya que el concepto debe incluir una condición de certeza interpretativa, como saber el sentido del objeto, lo que pensamos que es, en relación con el sitio, el uso y el lenguaje, es por todo lo hasta aquí descrito, que se piensa que este proceso de



conceptualización, es el más difícil y neurálgico del proceso del diseño, porque es el detonador de como entendemos lo que es el proyectar.

La conceptualización estará entendida, entonces, como la relación entre las imágenes y los conceptos, podríamos decir que no trabajamos -en el diseño- directamente con los conceptos, sino con las imágenes. Aristóteles habla de: *“la capacidad del diseño lógico -logos- como un trabajo mental estructurado, ordenado que permite su comprensión”*.

Podríamos referirlo como un medio anticipatorio, proyectivo, -con dirección-, a un constructo mental yectivo, es decir, que se lanza con un destino, con su CONCEPTO. John Dewey nos dice que *“el concepto anticipa o proyecta la solución de un problema formulado”*,⁶⁹ en este caso, un problema de diseño.

Es la conceptualización, la aprehensión de la realidad - identificando las características de esta - y el manejo de ello. Está en la construcción de conceptos, la posibilidad que nos permite explicar y comprender los diferentes conceptos generadores que componen un objeto arquitectónico, y que nos permitirán entenderlo y realizar una lectura de el, tales como; *“la habitabilidad, la espacialidad, la contextualidad, la constructibilidad, la ambientabilidad y la expresividad”*⁷⁰.

Por otro lado, existe una condición significativa en la conceptualización, que habla de que a partir de conceptualizar un caso particular de la realidad, podemos generar un nuevo concepto de ello, me refiero a que al establecer el concepto de la particularidad y a

⁶⁹ Diccionario Filosófico: Nicola Abagnano.

⁷⁰ Términos tomados del curso “La Estructura de la Fase Proyectual” impartido en el CIEP de la Fac. De Arquitectura de la U N.A.M por el Mtro. Miguel Hierro G.



partir de ello proponer la imagen, al mismo tiempo estoy reforzando el concepto mismo.

Es un tanto cuanto, el tratar de explicar este estadio de la proyectación para volverlo transparente y quitarle, hasta donde el conocimiento lo permita, el término usado por Christopher Alexander de "caja oscura", -Alexander lo utiliza para todo el proceso, pero vale la pena la analogía para lograr un mejor entendimiento-, y así darle un sentido mas funcional, práctico y real.

Entonces, si partimos de la premisa de que el arquitecto tiene como principio rector el análisis crítico de la forma, podemos empezar por analizar la generación de ésta, que se inicia de manera comunicable en un sentido mas cercano al diseño, por así decirlo, en el estadio de la conceptualización, pues ya desde la demanda del objeto por parte de quien lo desee, requiera o demande, va ya en esa petición, una prefiguración del objeto, y que nos tocará a nosotros interpretar por medio de un croquis, que ya plasmado en el papel, es el producto de ese constructo mental yectivo y anticipatorio de la forma que tendrá el objeto demandado, con su infaltable condición de unicidad o individualidad, es decir, es la representación del concepto para hacerlo comunicable o comprensible al creador de el, para posteriormente volverlo tangible a través del hecho arquitectónico.

Finalmente, estamos hablando de dar una propuesta formal que cumpla con las expectativas del demandante, tanto en lo estético como en lo funcional. Nos referimos a que el sentido de esto, es el de explicar el estadio de la conceptualización, dentro del proceso del diseño, y de esta manera poder aproximarnos a su conocimiento y su lógico entendimiento.

Por otro lado, habrá que anotar que las formas propuestas por esta acción proyectiva -la conceptualización-, son parte del desarrollo



y la evolución de la civilización, es decir, de la sociedad que demanda el ejercicio proyectual, y tendrá una influencia directa en la síntesis lograda, ya que está ligada la respuesta formal, al desarrollo creativo que la cultura -en particular- tenga al momento de la concepción del diseño, y aunado a esto, la consumación en un hecho arquitectónico, con todo y su propuesta formal, tendrá valor si su resultado material - el objeto arquitectónico - tiene éxito en el ámbito social.

Aunque no debemos perdernos en el camino, en el sentido de que al conocer y entender la conceptualización, nos garantizará que la forma propuesta en el proceso del diseño para el objeto por materializar, sea valorada con éxito, sobre todo en su grado de habitabilidad, pues esta no depende ni del diseño, ni de la arquitectura, serán otros los factores que influyan en la consecución de una óptima relación entre el objeto arquitectónico y el usuario.

Y reiteramos, el aproximarnos al conocimiento de la conceptualización, nos permitirá su explicación y su intervención en el proceso de proyectación, desde donde se llega a la construcción formal del objeto y por ende, a su definición, estamos hablando de la prefiguración de este objeto que en conjunto, conforma el entorno humano habitable.

Concluyendo, se ha dicho que a través de la propuesta formal, producto del proceso del diseño, estamos dando también una propuesta de habitar, lo interesante de esta reflexión, es que también en el estadio de la conceptualización se dan de manera incipiente y como intención del arquitecto, las características que le permitirán al objeto tener la cualidad de ser habitable, o dicho de otra manera, que la espacialidad propuesta tenga la posibilidad de ser habitable.



5. INTERPRETACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO

En los capítulos anteriores hemos tratado de explicar a la conceptualización y su labor en el diseño, dentro de un marco de referencia que nos permita conocer y entender este estadio, pero todavía desde el punto de vista teórico, habría que empezar entonces, a trabajar en la parte de la investigación que ejemplifique, y con esto, apoye y de sustento a la parte teórica.

Estamos hablando de poder realizar la lectura de un objeto arquitectónico, donde podamos aplicar toda la información recabada en los capítulos hasta aquí desarrollados, de tal suerte que estamos en la necesidad de implementar un instrumento que nos permita realizar esta acción y en la cual estaremos en la condición de interpretar -porque nuestra lectura solamente podrá ser así, interpretativa- la historia conceptual de ese objeto analizado, ya que el proceso original de su concepción proyectual solo podrá ser explicado, -no en todos los casos, desgraciadamente- por el autor de dicho diseño.

Para lograr lo anterior, debemos tener muy en claro lo que es la crítica, la valoración y la interpretación que hagamos del objeto de estudio, analizarlo desde una óptica analítica, racional y reflexiva, pero sin olvidar que para ello, necesariamente debemos contar con toda la información que nos permita realizar adecuadamente este estudio.

Es así que el trabajo inicial de la crítica debe ser el de cuestionar -de manera constructiva y positiva-, de hacer aparentes las intenciones, los logros y los fracasos de una obra -en este caso, arquitectónica- ; y su utilidad dependerá de la calidad y objetividad que alcance. En la mayoría de los casos, solo se pueden discutir gustos, preferencias y caprichos, subjetividades; pero cuando se señalan errores y éstos se pueden demostrar, solo queda lugar para las disculpas, o los enojos.



El rigor al que debe aspirar todo juicio crítico y valorativo, obliga a conocer una obra con profundidad y cuidado, y esto permite hacer evidente su valor y limitaciones. Para lograr una mejor y más productiva actividad, el análisis, la crítica, la interpretación y la valoración de la arquitectura tendría que cubrir por lo menos los siguientes aspectos:

1º.- *“Dar a conocer la evolución de la práctica, analizándola y evaluándola; esto es, informar sobre el desarrollo de las obras y movimientos de los autores que han sido seleccionados para este estudio crítico e interpretativo.*

2º.- *Relacionar los aspectos anteriores con las características sociales, económicas y políticas de su época, para ayudar a comprender mejor su valor y pertinencia dentro de la evolución de la arquitectura y de la ciudad.*

3º.- *Señalar, con claridad, los aciertos y errores que el análisis, la interpretación y la evaluación han ayudado a revelar, relacionando la obra dentro de su contexto, haciendo aparente, tanto su valor como su pertinencia”⁷¹.*

La reflexión debería acompañar y esclarecer a cualquier actividad, sin embargo, es común despreciar esta tarea calificándola de improductiva, ya que no reporta, aparentemente, ningún beneficio. La crítica es menospreciada porque se considera inútil y temida porque hace evidente, los aciertos y los errores, no conviene, por tanto, que se critique, ya que esto equivale a cuestionar lo establecido. La crítica no es inútil, es molesta, criticar sin fundamentos puede ser fácil, lo difícil es hacerlo con objetividad y claridad. En la reseña de la arquitectura, ha resultado más vistoso o menos comprometido publicar

⁷¹ Antonio Toca Fernández: “Arquitectura en México” pág. 80



fotografías y crónicas que resalten los aspectos más atractivos de una obra, así no se inquieta al público y se consigue la gratitud del promotor y la del arquitecto.

La utilidad de la crítica queda evidenciada por la importancia que tiene y ha tenido para modificar la práctica vigente, esto desde un punto de vista histórico-evolutivo, pues al realizar el juicio de un hecho arquitectónico, estamos adicionando a nuestro acervo de imágenes y propuestas proyectuales, toda la experiencia adquirida a partir de esa crítica.

En ese sentido, la reinterpretación de toda esa información enriquecerá la práctica desde un marco de referencia evolutivo, pues a partir de aplicar los aspectos positivos de ese análisis, los siguientes ejercicios proyectuales y sus respectivas materializaciones, consumadas en hechos arquitectónicos, tendrán toda esa aportación derivada de la crítica arquitectónica.

Antonio Toca, señala al respecto: *“Los cinco puntos para una nueva arquitectura de Le Corbusier ayudaron a que el racionalismo fuese aceptado en Europa, las críticas de Villagrán y de O’Gorman cuestionaron a principios de los años cincuenta al “manierismo” que había introducido la arquitectura internacional en México, la less is more (menos es más) del funcionalismo, Robert Venturi contrapuso el less is bore (menos es aburrido) promoviendo el fin de la hegemonía, el controvertido libro de Tom Wolfe sobre la mitificada Bauhaus cuestionó la adoctrinación de toda una generación de arquitectos en Norteamérica, y Philip Johnson encabezó el ambiguo posmodernismo con el lema: la forma sigue a la forma. Si la práctica es poderosa para conformar a la arquitectura, no es menos importante y útil la crítica que la explica, cuestiona y evalúa”*.⁷²

⁷² Antonio Toca Fernández: “Arquitectura en México”. pág. 81



En México, la falta de una actividad crítica más amplia y de mayor calidad, que ayude a conocer, analizar y juzgar a la arquitectura contemporánea, ha resultado muy negativa para su evolución, pues no se ha realizado con suficiente regularidad y objetividad. Salvo notables excepciones, no se tiene un adecuado conocimiento sobre su desarrollo, y a esto debería unirse un análisis que posibilitara diversas evaluaciones. Esto ha permitido que en numerosos casos, obras, o figuras de valor muy discutible hayan logrado reconocimiento, ante la falta de una adecuada crítica, y la abundancia de publicidad. Como un gremio integrado, no se tiene la costumbre de discutir, analizar o proponer, lo cual traería una nueva forma de concebir y hacer arquitectura.

Resulta curioso que, aunque la arquitectura es una actividad creativa y dinámica, el conservadurismo del gremio sea tan reacio a la discusión y confrontación de las ideas, es por eso que la mayoría de las veces las figuras, los modelos, y las decisiones son impuestas. Ante las "mitificaciones" que se han hecho en torno a figuras y movimientos, es preciso insistir, y por eso es valiosa y útil la crítica en que, *ni son todos los que están...ni están todos los que son*. Además, desafortunadamente, al público en general no le interesa demasiado si la arquitectura que ve y podría disfrutar, es de buena calidad, así, ante la ausencia de una adecuada orientación, resulta fácil que otros decidan por él.

Los arquitectos no hemos logrado, aunque lo hemos intentado, el reconocimiento social que sí tienen los pintores y escritores. Es un hecho que la mayoría de los trabajos de análisis y de crítica de la cultura se circunscriben a la actividad literaria y a las artes plásticas, y resulta muy raro que se publiquen, con frecuencia, trabajos sobre crítica de arquitectura, pues se prefieren las fotografías -con poco texto-.



“Nuestra cultura está evolucionando con una gran rapidez hacia la dictadura de las imágenes, como lo advirtió Macluhan; no se lee...ya que es más fácil ver. Se deduce con imágenes y con textos que no inquietan, no se piensa, solo se consume.”⁷³

“Durante mucho tiempo los arquitectos se han ocupado de construir sin pensar demasiado en porqué o cómo lo han hecho. No se ha tenido la costumbre salvo raras excepciones de analizar lo que se hacía, de hacer una crítica a la actividad constructiva, y los raros casos en los que se intentó en México fueron verdaderas excepciones. Casos meritorios no han faltado; Mariscal, Rivas Mercado, Pallares, Villagrán, O’Gorman, del Moral, Yañez y Katzman publicaron con cierta regularidad sus juicios y críticas”.⁷⁴

Como gremio no se ha reflexionado sobre la práctica, y no se sabe ni que se tiene, ni como, ni peor aún porqué se hicieron la mayoría de las obras. Aunque se han publicado algunas monografías, con criterios de selección bastante cuestionables, hay muy pocos trabajos de verdadero análisis. Existen figuras y obras de gran calidad que han sido totalmente ignoradas, y áreas completas en el desarrollo de la arquitectura mexicana que permanecen casi en el olvido.

A pesar de que México cuenta con una gran calidad en su producción arquitectónica, no se ha contado con una amplia actividad crítica que ayude a conocerla, juzgarla y valorarla e interpretarla debidamente para hacerla evolucionar, y es necesario admitir que es aún insuficiente el conocimiento que la mayoría de los arquitectos tienen sobre estos temas que, se supone, deberían interesarles. Resulta preocupante el clima de incertidumbre y de confusión de numerosos arquitectos que, ante la escasa actividad crítica que los

⁷³ Antonio Toca Fernández: “Arquitectura en México” pág. 83

⁷⁴ Ibidem



podría ayudar a orientar y enriquecer su trabajo, son seducidos por cualesquiera de las banalidades que ven en las revistas de modas arquitectónicas, lo cual se hace evidente en sus obras, que se convierten así en un repertorio de fragmentos escenográficos.

Esta falta de una valoración y una crítica, ha ocasionado que, algunas veces, el juicio que se haga sobre un autor o sobre sus obras, se tome como un ataque injusto, debido a que no se tiene la costumbre de juzgar con la mínima imparcialidad, pues se considera que señalar un error o alguna incoherencia equivale a un insulto personal o una agresión. No se tiene tampoco la costumbre de someter a la crítica las obras, y se descalifica al que se atreve a hacer público un juicio con el fácil argumento de que es teórico. Además, las escasas autocríticas que algunos arquitectos han intentado no han pasado, en la mayoría de las ocasiones, de ser torpes justificaciones hechas sin un mínimo de modestia y objetividad. Un autor no es, obviamente, la persona mejor calificada para poder hacer una evaluación justa de su trabajo, si alguien ha tenido la desgracia de oír o leer las presuntuosas y confusas explicaciones que algunos arquitectos hacen sobre sus obras, sabrá a lo que nos referimos.

Por otro lado, no se cuenta aún, con un instrumento que permita realizar la lectura de la obra para poder interpretarla posteriormente, y con esto el juicio, la crítica y la valoración correspondiente quedan en el aire, por esto, es indispensable la construcción de ese instrumento que facilite esta acción. En todo esto, esta parte de la importancia y el valor de esta investigación, en el siguiente capítulo nos referiremos, en gran medida a este aspecto.

Finalmente, el propósito básico y fundamental de la crítica de la cultura, debe ser el de dar a conocer y valorar lo que se tiene, para poder estar en condiciones de crear lo que se quiere ser, sólo si se cumple con ese objetivo, será útil, positiva y creativa.



6. CONCEPTOS NECESARIOS PARA LA LECTURA DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO

La práctica arquitectónica tiene, como toda actividad, un sentido puro, es decir, una especificidad, lo cual nos permite explicarla y definirla, pero sin perder de vista que adicionado a este sentido puro, se dan visiones equívocas de la actividad y como resultado de ello la significación de su producto ó su expresión es también errada.

Por esto, estamos ante la necesidad de adoptar una postura, a partir de un marco de referencia, que nos permita entender la labor arquitectónica de manera clara como consecuencia de un conjunto de requisitos tales que dieron como resultante un objeto, a partir de la necesidad de un proceso productivo, que conlleva en su interior, un proceso de diseño, que a su vez esta circunstanciado a factores que lo delimitan como un desarrollo o evolución de estadios que nos permitan aproximarnos a su conocimiento y por ende a su explicación.

Es aquí, en el proceso del diseño, donde se ubica el punto principal de este trabajo, la Conceptualización y el Diseño, pero como este proceso, el del diseño, esta condicionado por un deseo específico, el de crear un objeto, tendremos que revisar cómo se llega a la determinación de ese producto, de una manera formal, y como resultado de esa conjunción de ideas o conceptos, entre todas las partes que intervienen en el proceso del diseño, cómo se cumple con el objetivo común y final de concebir la forma que tendrá el objeto. Pero visto así, queda entendido que la labor del arquitecto será como parte de un conjunto de sucesos, y no como una intervención dogmática o mesiánica.

El Maestro Miguel Hierro Gómez señala: *“El proceso del diseño surge porque alguien demanda la fabricación o construcción de un*



objeto y, promueve el que sea realizado. A consecuencia de ello, alguien define y organiza tanto los datos que identifican el propósito de su producción, así como los requerimientos que se demandan en el objeto; luego alguien analiza las condiciones y las posibilidades de hacerlo, y elabora la forma de acuerdo a tales enunciados".⁷⁵

Es aquí, en el análisis de las condicionantes, la existencia de los medios para que suceda, y la interpretación de todo lo anterior en una propuesta formal, donde interviene el arquitecto diseñador, como elemento vital de liga en este proceso definitorio de la forma del objeto con un código de representación que permita su interpretación por aquellos que tendrán a su cargo la materialización de este objeto, que contará, al final, con un uso por el habitador que pudo o no, haberlo demandado.

Por ello, se reitera que la labor proyectual del arquitecto, inmersa en un proceso productivo, tiene un apartado, una autonomía digna de estudiarse y, perfectamente identificada desde el campo de la proyectación sin confundirse con la intervención de los que construyen o edifican el objeto propuesto.

La idea por confirmar es que, siempre existirá el motivo para estudiar, desde el proceso del diseño, la actuación del arquitecto en el estadio de la conceptualización, independientemente de los juicios que se hagan del producto de este proceso, pero sin olvidar también, estas importantes intervenciones, como puntos de vista a considerar en la interpretación y crítica de la arquitectura, con referentes tales como; el lenguaje, los elementos y la tipología, ampliamente utilizados y conocidos por los arquitectos, aunque en ocasiones no razonados, por los demandantes de la arquitectura.

⁷⁵ "Experiencia del Diseño" Mtro. Miguel Hierro Gómez pág. 17



La manera en que fué creado un objeto arquitectónico, será el “pretexto” para conocer la historia de su diseño y cómo este proceso permitió su materialización a través de su previa representación gráfica, necesaria en el proyecto ejecutivo.

Es obvio aquí, que para “*analizar, entender, conocer y así, poder explicar el objeto arquitectónico como vestigio físico-formal-lingüístico, la lectura e interpretación que de él se haga será lo único que tenga sentido*”.⁷⁶ Es por esto que, a partir de esa lectura intentaremos conocer, -de una manera interpretativa- la conceptualización de un hecho arquitectónico, desde el muy particular punto de vista de quien hace la lectura, y sin tratar de adivinar el pensamiento del productor de esa concepción arquitectónica, sino más bien, tratar de encontrar el origen de esa necesidad de conceptualizar los objetos y como se entrelazan, esto es una realidad hasta hoy sin análisis, o de alguna manera, poco estudiada e intervenida en nuestra disciplina.

Es por esto que, la manera de enriquecer el ejercicio proyectual, será a través del conocimiento de la condición histórica y evolutiva de la generación del concepto arquitectónico, y una forma será por medio de la lectura que se realice del objeto arquitectónico ya materializado, hecho ya una realidad, para ello, el instrumento de lectura constará de seis elementos o conceptos que servirán para llegar finalmente a la interpretación de una conceptualización, reitero, desde el punto de vista del lector del objeto, es decir, al realizar este ejercicio estaremos construyendo una condición histórica en la generación del “concepto arquitectónico”, en el sentido evolutivo de la conceptualización.

Finalmente, esta condición histórica del concepto interpretado nos permitirá contar con un acervo más amplio, y con una experiencia

⁷⁶ “Arquitectura, Cultura, Lenguaje y Quehacer” Tesis de Maestría. Carlos I. Pasillas Valdéz. pág. 5



adquinda en ese sentido, que ayudará a entender a esta etapa, la de la proyectación y el estadio de la conceptualización en el proceso del diseño, en un sentido, digamos retroactivo, es decir, de atrás hacia adelante, como elementos centrales para su explicación y entendimiento a partir de un hecho arquitectónico.

Es así que, podríamos enriquecer la practica proyectual, gracias al análisis que del objeto materializado se realice, utilizando toda la información que por medio de la lectura dirigida y con el instrumento adecuado se logre recopilar, la suma de estos datos, convertidos en históricos, pues son hechos arquitectónicos ya realizados y consumados, permitirían, reinterpretando todo ese acervo conceptual, enriquecer la actividad proyectual en un nuevo enfrentamiento del ejercicio de diseño, aplicando toda esa evolución generada a través del tiempo, y plasmándolo en el nuevo e inédito proyecto.

No implica esta propuesta, un 100% de éxito y seguridad en cuanto al resultado final de la propuesta proyectual al utilizar el instrumento arriba señalado, pero sí una alternativa que permita adicionarle al diseño, y por supuesto, a la conceptualización una condición de racionalidad, que conlleve en ello una posibilidad de certidumbre, gracias al análisis y estudio de esta condición histórica-evolutiva, en resumen, nos permitiría reducir considerablemente la situación de incertidumbre que actualmente tiene este estadio del proceso del diseño.

Parte importante de ese análisis es el habitar, el cual está estrechamente ligado al concepto de identidad, entendiendo a ésta, como aquello que nos permite distinguir lo propio de lo ajeno, en el sentido de territorialidad, de características propias de un grupo específico, y por supuesto de toda aquella manifestación cultural de esa sociedad en particular.



Dentro de esa manifestación cultural, la forma que podemos ubicar con mayor liga a nuestra disciplina, es el habitar, pues es ahí, donde se expresa esta mencionada identidad de manera más clara.

El habitar implica entonces, el apropiarse de un sitio, y al mismo tiempo, el sitio nos da una identidad al utilizarlo, modificarlo y finalmente apropiarnos de él y su entorno, esta relación nos lleva a conformar el entorno habitable, en primer lugar con la construcción de un objeto arquitectónico, y en segundo lugar, con la suma de estos objetos, como elemento de intervención en el conjunto, en la totalidad, hablando ya de un ámbito urbano.

Es interesante observar cómo el concepto de habitar, nos permite de manera casi obligada, el ver la indisoluble relación entre esta idea y el sitio donde se desarrolla el habitar, hablamos de la relación contextual que condiciona en cierto grado la habitabilidad, aunque no solo el sitio interactúa en esto, nos referimos a que también la construcción del objeto arquitectónico, nos permitirá desarrollar y satisfacer la necesidad de habitar, y al hablar de la construcción del objeto, se está relacionándolo con las características de sustentabilidad, de su estructura, al utilizarla como un instrumento expresivo-formal, o simplemente mimetizándola, y en algunos casos, no hacerla evidente.

Aunque lo anteriormente tratado es por demás importante, no se debe perder de vista el sentido espacial del habitar, pues es ahí, en la espacialidad, donde conformamos el entorno habitable, interior o exterior, la organización o secuencia espacial de ese objeto arquitectónico como una cualidad del espacio compartimentado, jerarquizado, etc.

Y si hablamos de espacio, hablamos también de ambientes, generados en esta espacialidad para ser habitado, en concordancia con



la manera en que se habita ese espacio, es decir, como se dan las actividades desarrolladas en la interioridad o exterioridad espacial propuesta, como una medida expresiva de la apropiación del objeto arquitectónico, y por consecuencia, de esa espacialidad.

Esta apropiación, y en cierto sentido, modificación del ambiente construido, permite la aparición de la condición expresiva del habitar a través del objeto arquitectónico, como una de las más puras representaciones del entorno social y cultural que produce todas estas cualidades del habitar.

Ahora bien, estas cualidades estarán caracterizadas por la significación que demos a estas propuestas de espacio habitable, -interpretación semántica- y solo así serán susceptibles de ser identificadas y consecuentemente leídas.

En ese sentido, para comprender un espacio habitable, necesitaremos experimentarlo como una vivencia, es decir, leerlo desde la experiencia de habitar ese objeto de manera directa, traspasarlo, sentirlo, percibir esa espacialidad, y ante todo, saberlo ver, pues es esto último *“La llave de ingreso a la comprensión de los edificios”* según Bruno Zevi.

Si como se dijo anteriormente, el habitar es una manera de expresión sociocultural, el instrumento de comunicación será un lenguaje que transmita todo lo aquí descrito, y que nos permita identificar las cualidades de diseño del objeto arquitectónico, sus significados y la intencionalidad a través de las ideas o conceptos rectores, interpretados, que generaron el proyecto y que posteriormente permitieron su edificación, con el propósito primordial de nuestro quehacer arquitectónico, la posibilidad del objeto de ser habitado.



Pero esto no tendría ninguna importancia si no fuera con la intención de generar por medio de esta explicación, por lo menos una posibilidad de razonar la práctica proyectual, en un sentido evolutivo y positivo, y de reconocer, todos aquellos que ejercemos y giramos en torno al diseño arquitectónico, la necesidad de volver racional este proceso, para evitar hasta donde sea permisible, la condición actual de incertidumbre en el acto proyectual, realizado por muchos, de manera casual y sin ningún sustento, ni análisis del HABITAR.

En ese sentido, la interpretación que se haga de la arquitectura, es el medio por el cual podemos desarrollar las capacidades de valorar el diseño, estamos hablando, por un lado, *“de la relación entre un nuevo proyecto y la tradición arquitectónica, y por otra parte, del encuentro con la arquitectura desde la óptica proyectual”*.⁷⁷

Por otra parte, tenemos que hablar del análisis de los resultados, es decir, la valoración del objeto en sí, nos referimos a la aplicación de un método de experiencia del diseño para poder realizar la lectura arquitectónica del objeto, incluyendo por necesidad, la cualidad estética.

Después de esto, podríamos iniciar, ya metidos de lleno a lo que pretendemos que sea el instrumento de lectura, por denominar al proceso perceptual como *“una impresión hecha en los sentidos por alguna cosa exterior”*⁷⁸, y cuando hablamos de “cosa”, no hay que referirlo al estímulo, pues éste, puede despertar una percepción de manera latente, en uno o varios órganos de los sentidos, y lo que en realidad necesitamos, es conocer a las percepciones como entidades mentales, es decir, que estos conceptos, surjan de las percepciones mismas; podemos decir entonces, que no siempre se puede obtener

⁷⁷ Miguel Hierro G. “Experiencia del Diseño” pág. 27

⁷⁸ Suen Hesselgren, “El Hombre y su Percepción del Ambiente Urbano” págs. 11 - 15.



directamente de la percepción una comprensión inmediata y correcta del estímulo y viceversa: el conocimiento del estímulo no siempre da información de la percepción.

Las percepciones no pueden describirse nunca en términos tales como: volumen, masa, tiempo, etc. ; si no que tienen que describirse siempre en términos de sus propias categorías, y subrayamos describirse porque anteriormente se habló del tiempo y las dimensiones como componentes de una sensación espacial, pero que solo se da cuando el habitador o usuario del espacio se relaciona con el objeto arquitectónico. Aclarado esto, se hablará de la fenomenología, necesaria para lo que pretendemos, pues el color, forma, significado, emoción, reacción, son fases o componentes del proceso perceptual que nos refieren a este estudio de los fenómenos de manera descriptiva.

Es el momento entonces, de explicar los conceptos con los cuales realizaremos la lectura del objeto arquitectónico, y que son parte integrante del proceso de percepción en la arquitectura, son los siguientes:

habitabilidad, constructibilidad, espacialidad, ambientabilidad, contextualidad y expresividad, los cuales se definen de manera individual en el siguiente capítulo.



6.1. CONCEPTOS GENERADORES

Habitabilidad:

“La palabra “habitar” señala hacia algo que es ineludible para los seres humanos. No existe ninguna persona que no habite y no hay momento alguno en que no lo haga, habitamos todos y habitamos siempre”.⁷⁹

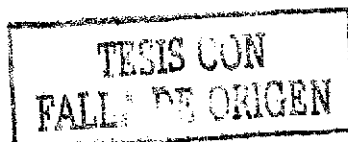
Así, inicia Roberto Doberti su reflexión sobre la noción del habitar y la necesidad de explicar y teorizar sobre ello.

Es cierto que todos habitamos, y habitamos siempre, aunque de distintas formas y maneras, y es aquí donde surge la necesidad de explicarlo para conocer su complejidad, su estructura y cómo se manifiesta, es decir, cómo se expresa.

Y es que, es tan común el habitar, que verdaderamente nos parece algo que no necesita o demanda una explicación, simplemente ocurre, y por esto, pareciera innecesario su estudio y análisis para llegar a su conocimiento y su explicación, pero no es así, es entonces imperativo el generar una teoría sobre el habitar y todo lo que esto conlleva.

Epistemológicamente, se relaciona al habitar con “hábito”; costumbre, uso, vivir, residir, aunque esto parece, en primera instancia, poco para todo lo que posibilita la acción de habitar, esto refuerza la necesidad de una teoría que transparente la naturaleza del habitar, y no tomarlo como un simple “hábito”.

⁷⁹ Roberto Doberti, “Lineamientos para una Teoría del Habitar”. Buenos Aires, Argentina | 1998 pág. 5





Para iniciar, será preciso buscar sus raíces ontológicas y epistemológicas, y la manera en que se relacionan ambas en el cuerpo teórico, en donde realidad y conocimiento, son elementos importantes en la construcción del discurso.

Es conveniente entonces, reconocer la ignorancia del concepto "habitar", a pesar de ejercerlo siempre y hacerlo todos, es decir, el habitar, aunque es cotidiano, requiere una amplia y clara explicación, para llegar a definir un concepto específico, y contar con la noción, lo mas perfecta posible, de habitar, pues es incluso, un componente en la formación de la sociedad, un elemento que expresara cómo vive tal o cual sociedad, sobra pues seguir insistiendo sobre la importancia de esto, que a todas luces es obvio e imperante dilucidar.

En ese mismo tenor, queda entendido que solo los humanos habitamos, y solo los humanos creamos sociedades, esto le confiere al habitar una especificidad, y si a esto, agregamos que solo los humanos hablamos, entonces acotamos, aún más, lo específico de esta explicación, ya que a partir de esto, el habitar y el hablar, producirán cultura e historia, y al mismo tiempo genera sociedad, pues a partir de un lenguaje común, hablado, la sociedad construye historia y permite su comunicación.

El hablar, nos da una noción de lo falso y lo verdadero, a partir de la realidad que se expresa, me refiero a que la disposición de las partes que forman un objeto arquitectónico, establecidas de antemano por la sociedad y su comportamiento específico, nos referirá directamente a la manera y las formas en cómo habita esa sociedad, es decir, el hablar (expresar conceptos e ideas) y el habitar, son al parecer, dialécticos, se complementan para generar un código expresivo y de comunicación de una determinada sociedad, inmersas en una cultura específica, por lo que Doberti señala: *"Se trata, en definitiva, de verificar que los comportamientos de cualquier orden -*



*comportamientos sexuales, laborales, pedagógicos, alimenticios, etc.- están indicados, posibilitados y delimitados por las conformaciones que les corresponden. Las conformaciones, son estructuras de formas - espacios y objetos - que realizan las nociones de alcoba, fábrica, oficina, aula, comedor, etc.- , estas conformaciones, compuestas por ámbitos, artefactos, utensilios, indumentarias, establecen, entre otras cosas, el grado de privacidad o de publicidad del comportamiento, la ubicación y relación jerárquica de los participantes y los grados de rigidez disciplinaria que se asigna a cada comportamiento en una determinada cultura”.*⁸⁰

Esto, que Doberti llama conformaciones, son maneras ya existentes en el comportamiento de la sociedad, y en ese sentido, tienen su razón de ser.

Finalmente, el habitar es una conjunción de normas y formalidades del comportamiento de una cultura, con una carga expresiva que se manifestara en el objeto y espacio habitado, y donde *“todo lo que el hombre haga, será a la vez, creación e inhibición de actividades, ya no mera exigencia biológica ni respuesta instintiva”.*⁸¹

Se hablo ya, del habitar y el hablar como elementos exclusivos de los humanos, y por lo tanto, como bases de la sociedad y su manera de actuar y estructurarse, o como lo llama Doberti, *“a la organización de actividades de una comunidad llamadas “prácticas sociales”.*

Éstas, responden a modos universalmente conocidos y aceptados de la realidad, que satisfacen las necesidades sociales planteadas, es decir, será la sociedad y sus prácticas, quienes califiquen, determinen y constituyan lo que para una comunidad será lo real, lo verdadero y lo

⁸⁰ Roberto Doberti, “Lineamientos para una Teoría del Habitar” Buenos Aires, Argentina | 1998 pág. 7

⁸¹ ibídem



útil, hablamos pues del contexto donde se desarrolla esa sociabilidad, y donde las practicas sociales están estructuradas por el habitar y el habla, lo que nos refiere a la inevitable dependencia y relación de que no se pueden realizar las prácticas sociales sin habitar, y sin la generación de conceptos que conforman discursos, además de que la tipificación de estos discursos, ya sean familiares, religiosos, científicos, académicos, etc., y sus actividades correspondientes, necesitarán del habitar y del habla para existir, y para generar las prácticas sociales.

Dentro de este mismo enfoque, existen dos elementos más - aparte del habitar y del habla -que conforman un esquema general de las prácticas sociales-, me refiero a la espacialidad o la relación entre voces y formas (hablar y habitar) que a su vez, desarrolla las maneras o modos del estar de los objetos arquitectónicos, es decir, la espacialidad propia de cada cultura, como elemento componente del habitar.

Estas formas, requieren de un nombre con el cual identificarlas, y así establecer su identidad, con lo cual es posible reconocerlo, desde un punto de vista perceptual, es así, que la relación entre palabra y forma ordena la espacialidad de las cosas, de los objetos.

Por otro lado, los comportamientos y conceptos, regulan el accionar de las actividades humanas, disímbolas y atípicas en muchos casos, lo que conlleva a la necesidad de ordenar y regular esto, es decir, llevar a la legalidad los comportamientos sociales, por medio de conceptos (obligaciones, prohibiciones, etc.) que delimiten el cómo actuar, es decir, la manera o maneras de habitar. La aplicación de una teoría del habitar tiene una concordancia directa con el diseñar, y por supuesto, con la arquitectura, la cual, como todas las disciplinas que trabajan con el diseño, tiene graves problemas por la falta de un



sustento conceptual, y que como menciona Doberti, frente a factores contemporáneos de nuestra sociedad, pone en crisis al diseño.

Siendo la arquitectura una disciplina social, no se puede abstraer de la problemática que esto conlleva, más aún, está regulada por la sociedad que le da vida y razón de ser, pero lo significativo de esto, es que el diseño tiene como responsabilidad la prefiguración y pre-escritura, o como nosotros la llamaríamos, la narrativa de las conformaciones y comportamientos sociales que maneja Doberti.

En resumen, esta reflexión nos traslada a la conclusión de que el habitar y el hablar, al relacionarse con el diseño producirán construcciones conceptuales que, finalmente, estarán cargadas de significación y valores de la sociedad responsable de su existencia, todo esto con un sentido histórico que permita prefigurar, y a su vez, dar una mejor propuesta, a futuro, del diseño para habitar.

En la especificidad del proceso del diseño podemos dirigir el estudio hacia la experiencia de la producción y lectura del uso del espacio arquitectónico, y que, en ese sentido, nos conduce de manera irremediable a la idea del hecho de habitar, y así a la cualidad que con ello se exige y que cuando se logra se expresa totalmente como la habitabilidad espacial.

¿Cómo podemos decir que un espacio es habitable?, ¿se da la habitabilidad en el ámbito exterior?, es decir, ¿en el espacio de "fuera"? o ¿solo existe en la interioridad de la casa o del objeto arquitectónico?. Pareciera en primera instancia, que la cualidad de ese o esos espacios, es lo que los hace habitables.

Esta cualidad nos da una noción de habitación o del ser de un objeto arquitectónico, aunque no del espacio exterior que también lo conforma, bueno, así parece ser.



Entonces, ¿qué es la habitabilidad?, ¿cual es la idea o el concepto de ello?, iniciaremos con decir que la referencia ira directamente a la calidad y condición del espacio habitable, la razón de ser del objeto arquitectónico. La palabra deriva de otra, habitación, que nos habla del sitio susceptible de ser habitado, se refiere a la casa, al lugar donde se vive, donde se habita, a tal grado que lo relacionamos como un espacio fundamental donde nos sentimos seguros, protegidos, a cubierto.

Esta concepción espacial es el resultado de la necesidad original de subsistir, para adicionarle posteriormente, toda una serie de satisfactores más ligados al deseo que a la necesidad, y que, en ese sentido, tendrá también un grado de habitabilidad.

Aunque este grado de habitabilidad, tendrá otras condiciones por contemplar, independientemente de las físicas o naturales, y me refiero a la cultura, a la producción humana y su consecuente evolución.

Ahora bien, este concepto de habitabilidad, no es privativo de la espacialidad, ni de la casa, es entonces del interior, pero también del espacio exterior, pues uno y otro, de manera separada, conforman el espacio o la espacialidad urbana.

Este espacio urbano, conforma el espacio exterior común, pero es parte indisoluble del espacio interior, del espacio privado, y ambos dan cohesión y coherencia al espacio total habitable.

Este concepto tiene una condición de uso con ciertos estándares de expresividad, y otra condición con respecto al objeto y sus características, además de cómo se expresa o se generan las actividades de habitabilidad en el objeto arquitectónico, tiene además la cualidad de confort por medio del clima, la ventilación, luminosidad, etc., que nos lleva consecuentemente al uso de los sentidos. Esta



La cualidad está ligada a la condición cultural del habitador y al lugar donde se realiza el objeto arquitectónico, cargado éste, con una expresión de las actividades de habitabilidad en este espacio arquitectónico.

Es este concepto, el más importante de todos, pues es, además, el fin primordial que persigue la arquitectura en la realización de sus objetos, al relacionarse el habitador con el objeto construido.

Constructibilidad:

Este concepto se refiere a la cualidad constructiva del objeto, o de su procedimiento constructivo, si lo hace evidente o lo oculta, y en este sentido, el objeto arquitectónico puede expresar o mimetizar las intenciones del diseño, se refiere también, a su factibilidad, a su posibilidad de materializarse, y en última instancia, a su nivel dimensional, más adelante hablaremos de esto de manera más detallada.

Es la estructura, el sostén de la edificación, es la manera en que el objeto arquitectónico está construido, tiene implícitos el o los sistemas y procedimientos constructivos, aquellos que le permitirán mantenerse en pie, y al mismo tiempo, permitir la materialización del proyecto concebido en forma y dimensión, en ese sentido, la constructibilidad tendrá la cualidad de poder ser un espacio habitable. Es también un hecho arquitectónico inédito, lleno de inventiva, en un sentido técnico, en resumen, será el medio por el cual la imagen proyectada tendrá corporeidad.

Marina Waisman señala: *“la creación estructural, si alcanza el valor necesario, se transforma de inmediato en una especie de instrumento al alcance de quien lo necesite. -Carácter instrumental por una parte, y*



*por otro lado su naturaleza misma, que involucra una simbiosis con medios y técnicas. - Toda elección ó decisión compromete al total del proceso*⁸², es así que, sistemas estructurales, materiales y técnicas constructivas existentes permitirán dar forma al objeto arquitectónico.

Continuando con las ideas de Marina Waisman citaremos lo siguiente: *"Los tipos estructurales, por tanto, pueden considerarse como elementos de una serie. A partir de un tipo, y a través de su crítica, su desarrollo o rechazo, se crean nuevas formas. El tipo estructural ha pasado de la imitación a la invención; - en el cual el organismo arquitectónico tradicional aparece cambiado de signo: su mensaje no es ya el peso sino la livianidad, no es ya la masa sino la transparencia, no es ya la superficie sino el esqueleto"*.⁸³

Estos serán los elementos que el arquitecto utilizara para dar identidad y naturaleza al objeto edificado. El poder identificar esa naturaleza será equivalente a lo que expresa Bruno Zevi: *"Es cuestión de sensibilidad, de familiarizarse con las diversas lenguas, con los múltiples lenguajes, las infinitas fisonomías de los edificios"*.⁸⁴

La constructibilidad es una respuesta a la primigenia necesidad de protección y abrigo del hombre, pero que conlleva también, la necesidad estética y de ambientabilidad, con una carga importante de expresividad en ella. Es por esto que el arquitecto, plasma en la construcción del objeto, todos estos aspectos, logra así, amalgamar todas sus ambiciones proyectuales de forma material, además de redescubrir la bondad de los materiales para lograr una espacialidad de formas plásticas a través de técnicas constructivas, aportando así, una nueva propuesta arquitectónica.

⁸² Marina Waisman: "La Estructura Histórica del Entorno" pág. 70

⁸³ ibídem. págs. 70 y 73

⁸⁴ Bruno Zevi: "Saber ver la Arquitectura" cap. I



Renzo Piano dice al respecto: *“La verdadera modernidad puede quedar en el más viejo de los materiales, en las técnicas de construcción e ideas.”*

*“Construyendo, he descubierto otra faceta del barro cocido, la madera y la piedra, elementos que se encuentran en los trabajos más antiguos de la arquitectura y he intentado de alguna manera reinventar su uso. Algunas veces, a estos materiales se les han dado tareas estructurales, y en otros casos han servido como elementos decorativos. En ambos casos el redescubrimiento de las propiedades funcionales de los materiales ha coincidido con un reclamo de sus cualidades constructivas y plásticas en relación íntima con el contexto”.*⁸⁵

Es claro que para el autor de la obra arquitectónica, el uso de los materiales le permitirán adicionar al objeto elementos tales como; texturas, sombras, colores y muchos más, que darán una caracterización muy singular al edificio, permitiéndole una expresividad que será única y original a partir del hábil manejo que el arquitecto haga de ello, siendo esto, además, parte de su vocabulario arquitectónico y toda una experiencia útil para aplicar a los siguientes proyectos que le encomienden.

Espacialidad:

Este concepto está ligado directamente con la ambientabilidad, presente en la organización espacial o secuencia del mismo. Estamos hablando de la cualidad de un espacio compartimentado, jerarquizado, simétrico, etc., y esto nos sirve para realizar la lectura del objeto, en cuanto a cómo está estructurado el espacio, aquí hay una estrecha

⁸⁵ Renzo Piano: www.renzo.piano.workshop.com - en línea -

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



relación entre este concepto, y la escala, pero no debemos olvidar, que es aquí, en donde a través de leer las condiciones e intenciones del diseñador, es que se hará la interpretación conceptual arquitectónica del objeto, y que determinará, además, el orden a través de la imagen producida.

Se debe considerar, que toda obra arquitectónica, se encuentra en un espacio que, al mismo tiempo, está modificando a ese lugar en específico, en ese sentido, estamos hablando de un espacio temporal, es decir, espacio-tiempo en relación directa a espacio arquitectónico, espacio donde se ubican todos los objetos habitables por el hombre, con todas sus formas naturales y culturales de habitar.

El hablar de espacio, nos remite a la comprensión de ello y por supuesto, a la reflexión del espacio habitable, en ese sentido, tenemos que hablar de la experiencia del espacio personal, de aquel que tenemos identificado como propio, y así mismo, a cómo percibimos ese espacio, en sensaciones y emociones, Dorflies dice al respecto: *“La arquitectura es un arte típicamente espacial, que se construye y manifiesta en el espacio”*,⁸⁶ esto es como una manera de conocer y usar esa espacialidad, y la liga o relación de este espacio individual con otro tipo de espacialidad, que en contraparte, sería la del espacio compartido, público, el de todos o el de otros, y visto así es bastante distinto al espacio personal, aunque uno y otro conforman la espacialidad total y habitable que nos ocupa en nuestra disciplina, y motivo de análisis como un elemento o concepto necesario para la lectura del objeto arquitectónico, con la finalidad de valorarlo.

Ahora bien, la noción de espacio se podría referir a la experiencia diaria del objeto arquitectónico, a vivirlo de manera permanente, pero por otro lado, a la vivencia temporal, casual o intermitente de esa

⁸⁶ Gillo Dorflies: “Constantes técnicas de las artes” pág. 87



habitación, y que en ambos casos, es igual a la experiencia del espacio mismo, y como consecuencia de ello, a la manera en que se usa esa espacialidad, como esa manera de apropiación del objeto, que transmite al mismo tiempo una expresión de la espacialidad ahí generada.

El análisis de esa espacialidad, nos lleva al de la habitabilidad y viceversa, siendo esta relación dialéctica una resultante de esa experiencia, de esa percepción espacial, dandonos una muy aceptable aproximación al conocimiento de elementos por demás importantes de esa espacialidad, que se manifiestan como forma y dimensión del objeto arquitectónico, en este sentido Dorflies explica: *“el hombre se halla precisamente capacitado para valerse tanto del espacio interno como del externo, y también, agregaría yo, de un espacio puramente imaginario, aunque esté pensado y modelado arquitectónicamente, la arquitectura es, pues, espacio interior y exterior, organizado, ritmado, sometido a la obra creadora del hombre, introducida y encuadrada en la espacialidad. Es, entonces, espacio encuadrado, medido, precisado; convertido el mismo en medio artístico.”*⁸⁷

Pero, ¿cómo nos damos cuenta del espacio?, ¿cómo nos acercamos a él?, responderíamos que a través de la experiencia de uso de esa espacialidad, y las sensaciones y emociones que nos genera; de cómo lo percibimos en su tamaño, en cuánto a si nos ahoga, nos confina, nos hacina, o nos da holgura y comodidad, pero finalmente, con relación a una secuencia espacial, donde el tiempo, forma y dimensión son elementos que dan sentido y coherencia a esa espacialidad, y al percibirla, debemos entender, entonces, que la propia experiencia del espacio nos remitirá a pensar en dimensión, en tiempo y en forma, como términos susceptibles de ser leídos en el

⁸⁷ Gillo Dorflies: “Constantes técnicas de las artes” pág. 91



objeto arquitectónico, esto con el propósito de conocer, entender, explicar y valorar esa espacialidad, y en cierto grado, la habitabilidad.

Concluyendo, la espacialidad, vista desde la arquitectura, *“Es el estudio de la relación causa-efecto del hecho arquitectónico. La espacialidad implica el estudio de los rasgos de la habitabilidad propuesta y materializada por el arquitecto.”*⁸⁸

Ambientabilidad:

Es en este concepto, donde percibimos distintos ambientes de cada espacio en concordancia con su actividad o uso que se le de, y por lógica a los elementos que propician ese ambiente, estamos hablando del manejo de la luz natural, artificial, la textura, el color, mobiliario, etc.

Se podría decir, que las personas interactúan con el ambiente en el cual se relacionan, al expresar un comportamiento condicionado por esa ambientabilidad, en el sentido del manejo de los colores, del efecto psicológico, es decir, cómo influye, y en cierto sentido, de que manera puede modificar la forma de habitar de los usuarios; el color, la luz, las texturas, los sonidos, son entonces, elementos importantes, de análisis en este sentido.

Es entonces, la proxémica⁸⁹, un instrumento necesario para el estudio de la ambientabilidad, puesto que en él, se estudia la conducta espacial desde un punto de vista psicológico, y las distancias de interacción que regulan a los seres humanos.

⁸⁸ Alicia González Riquelme: “Ordenando el interior” pág. 31

⁸⁹ Proxémica: Estudio científico del espacio como medio de comunicación interpersonal, desarrollado por Edward T. Hall .



En relación a esto, Hall cita: *“La hipótesis que sustenta el sistema de clasificación proxémica es la siguiente: es propio de los animales, entre ellos el hombre, el comportamiento que llamamos territorial, que entraña la aplicación de los sentidos para distinguir entre un espacio o distancia, y otro. La distancia específica escogida depende de la transacción: la relación de los individuos interoperantes cómo se sienten y qué hacen. Con el fin de arrojar más luz sobre nuestras normas no conscientes, y por este medio contribuir, según esperamos, a mejorar el diseño de las estructuras en que vivimos y trabajamos, y aún de las ciudades”*.⁹⁰

Parte importante de este estudio, es la dimensión cultural que el mismo hombre ha creado, en donde la proxémica, es sólo una parte de esta nueva dimensión, por lo que Hall dice: *“El estudio de la cultura, en el sentido proxémico, es el estudio de cómo utilizan las personas su aparato sensorial en diferentes estados emocionales y en diferentes ambientes y contextos”*.⁹¹

Vemos pues, que la proxémica, nos puede ayudar a conocer y entender cómo el hombre usa el espacio, es decir, la proxémica define las observaciones y teorías referentes a esto, además de estudiar el comportamiento humano mediante el cuál, expresa sus intenciones de apropiación del espacio que necesita para habitar, nos referimos al concepto de territorialidad, donde ésta, *“ayuda a organizar y manejar la vida diaria de los individuos y de los grupos sociales”*,⁹² entendiendo lo anterior como el conocimiento de la conveniencia de una cierta secuencia espacial, a través de los lugares que permitan un orden y organización de la cotidianidad de uso por el o los usuarios.

⁹⁰ Edward T. Hall: “La Dimensión Oculta” págs. 154 y 158

⁹¹ ibidem

⁹² Charles Holahan: “Psicología Ambiental, un enfoque general” págs. 291 y 292



Es así que, cada persona o grupos de ellas, eligen los lugares en los cuales habrán de desarrollar sus actividades diarias, generando así, un sentido de apropiación de ese espacio, *“Las características del ambiente diseñado que influyen en la distribución de la información social, incluyen la posición, el tamaño, la solidez, el color y la transparencia de las características arquitectónicas, como paredes, puertas, rincones, etc.”*.⁹³

Contextualidad:

“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”.⁹⁴

Es entonces, en este concepto, que se establecerán las condicionantes de la forma como respuesta al contexto que la rodea, es decir, la relación del objeto con las características del sitio, aquí se establece un diálogo del objeto que percibimos con aquellos que lo rodean, sin embargo, no es solo el entender el contexto, pues así, no serviría, debemos estudiar la relación de éste con el hombre y la cultura que está permitiendo y demandando la existencia del objeto arquitectónico, pues éste, modificará de manera radical el sitio donde

⁹³ Charles Holahan: “Psicología Ambiental, un enfoque general”. págs. 286 y 287

⁹⁴ Marina Waisman: “La estructura histórica del entorno”. págs. 114 y 115



se emplace, además de generar diversas sensaciones y emociones en las personas del entorno circundante.

Por otra parte, se debe visualizar al objeto como parte de una generalidad, es decir, que forma y construye, a la vez, a la ciudad, y es aquí, que la relación entre esta construcción y las calles, parques, plazas, edificaciones, esculturas etc., adquiere un valor singular, a partir de establecer una armonía con el sitio que lo contiene.

Marina Waisman señala: *“Los caracteres de la relación entre obra y entorno natural, o mejor aún, entre entorno construido y entorno natural, va más allá de las posiciones individuales, pues surgen de rasgos profundos propios de la cultura de cada grupo social. El simple y natural diálogo que se da en las ciudades finlandesas; entre edificios y rocas, entre bosques y calles, entre lagos y construcciones, es la expresión de una íntima relación de ese pueblo con su paisaje, que le permite realizar su imagen de modernidad en armónica conexión con la imagen de la naturaleza. Caso verdaderamente poco común, el efecto es, por una parte, la valorización y el enriquecimiento del entorno construido, y por otra, el logro de una modernidad, en la que parece leerse una civilidad auténtica, capaz de aproximarse a los modelos actuales de vida, sin perder su profunda humanidad”*.⁹⁵

Finalmente, el entorno debe ser la condicionante formal del objeto construido en relación con lo exterior, analizándolo desde la visión de un contexto, y no como un ente aislado, pues así, la lectura que se lleve a cabo de la obra, carecería de sentido.

Expresividad:

⁹⁵ Marina Waisman: “La estructura histórica del entorno”. pág. 122



Nos habla de cómo se construye la estructura de la forma en su expresión, aquí podríamos hablar de cómo es el acceso, el color, etc., y los materiales, como expresión misma del objeto, en cuánto a su manejo, podemos decir que la riqueza de expresión estará en función de la claridad, el detalle y el manejo de los elementos así como su volumetría y su función, es la relación con la historicidad del lenguaje.

Todas estas cualidades no podrían existir sin el uso de los sentidos por medio del usuario, pues solo así percibimos ese objeto arquitectónico que fue concebido intencionalmente con este propósito, sin olvidarnos aquí de la cuarta dimensión, pues la anchura, altura y longitud requiere del tiempo para lograr la percepción total de la arquitectura a través del recorrido espacial del objeto, y transmitirnos así, emociones diversas. Es así como se da la percepción en la arquitectura, y está en función de estas razones y cualidades.

*“Sin embargo, considerar la belleza de los objetos como condición distintiva del proceso no es más que identificar la implicación artística de su naturaleza, y no, porque esto sea una nueva característica de su manera de proceder sino, precisamente, porque la implicación artística es en cambio lo que distingue al diseño de otros procesos operativamente parecidos y, sobre todo, porque es un elemento definitivo e indispensable para poder juzgarlo cualitativamente”.*⁹⁶

Se mencionó en párrafos anteriores -más específicamente en el concepto referente a la constructibilidad, que existe un nivel dimensional, hablemos entonces de ello, a las dimensiones arquitectónicas las tenemos que definir, primeramente, por saber que es dimensión, literalmente hablando, nos referiremos a cada una de las magnitudes necesarias para la evaluación de las figuras planas - de dos dimensiones- y de los sólidos -de tres dimensiones- ahora bien

⁹⁶ Mtro. Miguel Hierro G. “Experiencia del Diseño” pag. 27



entenderemos por dimensiones a la longitud, la anchura, la altura o la profundidad, y hablando más específicamente de dimensiones arquitectónicas, tenemos que remitirnos al espacio, por supuesto arquitectónico, donde tendríamos que hablar de una cuarta dimensión, el tiempo, aquí tenemos que referirnos a la secuencia espacial, a la experiencia del espacio, donde es insalvable, la participación del tiempo, para lograr esta secuencia y experiencia espacial.

Por otro lado, al hablar de dimensiones arquitectónicas, podemos relacionarlas con los siguientes conceptos: La antropometría, hablando por supuesto de lo ergonómico, pues es en esta parte de la antropología donde se estudian; las proporciones, medidas y dimensiones del cuerpo humano; y en relación con la ergonomía, sus posibilidades y acondicionamiento del espacio arquitectónico con relación al habitador, como individuo o grupo.

En este sentido, al hablar del concepto de proporción, podemos decir que las distintas teorías arquitectónicas nos llevan a un dimensionamiento, claro está, espacial. ¿Y a que proporciones nos referimos?, mencionaremos la proporción áurea y el modulator, como los sistemas de proporción más usados para el trazo de los espacios en función del movimiento del hombre, ligado al cien por ciento, a sus medidas antropométricas, regresando, por consecuencia, a la ergonomía.

Con todo esto se puede concluir que la dimensión arquitectónica, es parte fundamental y concomitante del espacio, de este espacio, perpetuamente experimentado, día con día y manifestado, expresivamente hablando, por su forma, así pues, forma y dimensión cohabitan en la generación del espacio, sin perder la noción del tiempo en esta experiencia de uso, que nos lleva irremediamente al grado de habitabilidad del espacio percibido por el habitador.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Más aún, en espacios a simple vista iguales, se pueden generar sensaciones totalmente disímiles en relación directa con su dimensionamiento, que permite en ciertas condiciones, sentir grande un espacio a todas luces pequeño, y reducido, un espacio por demás grande y, del mismo modo, percibir estos espacios alegres, o deprimentes, lo cual nos confirma que la dimensión arquitectónica, influye de manera definitiva en la percepción y el uso de estos espacios; en relación con la psicología, o lo experimental del espacio, y por otro lado, del espacio objetivo, el que percibimos directamente por el conocimiento que tenemos de él en forma y dimensión.

Por otra parte, si hablamos de dimensión, tenemos que hablar de espacio y por consiguiente, si hablamos de la experiencia o secuencia espacial, hablamos también de experiencia física y psicología, lo cual nos remite, a la percepción arquitectónica, que será leída gracias a la condición expresiva del objeto arquitectónico.

En resumen, el conocimiento y explicación de estos conceptos descritos en este capítulo, permitirá contar con un instrumento de lectura -a prueba- de un objeto arquitectónico, para analizarlo y llegar a descubrir, desde un punto de vista interpretativo, la previsión arquitectónica del objeto en cuestión, a través de los conceptos generadores que rigieron el proyecto.

Este ejercicio conceptual estará realizado por medio de la experiencia directa con el objeto de análisis y expresado en fotos, planos, esquemas y croquis, necesarios para explicar y ejemplificar esta vivencia.

Otro factor importante en este análisis es la explicación escrita o narrativa de la experiencia directa con el edificio, en el cual se integrara todo el aporte teórico de los conceptos generadores de este instrumento a las imágenes recopiladas del objeto estudiado, dando así



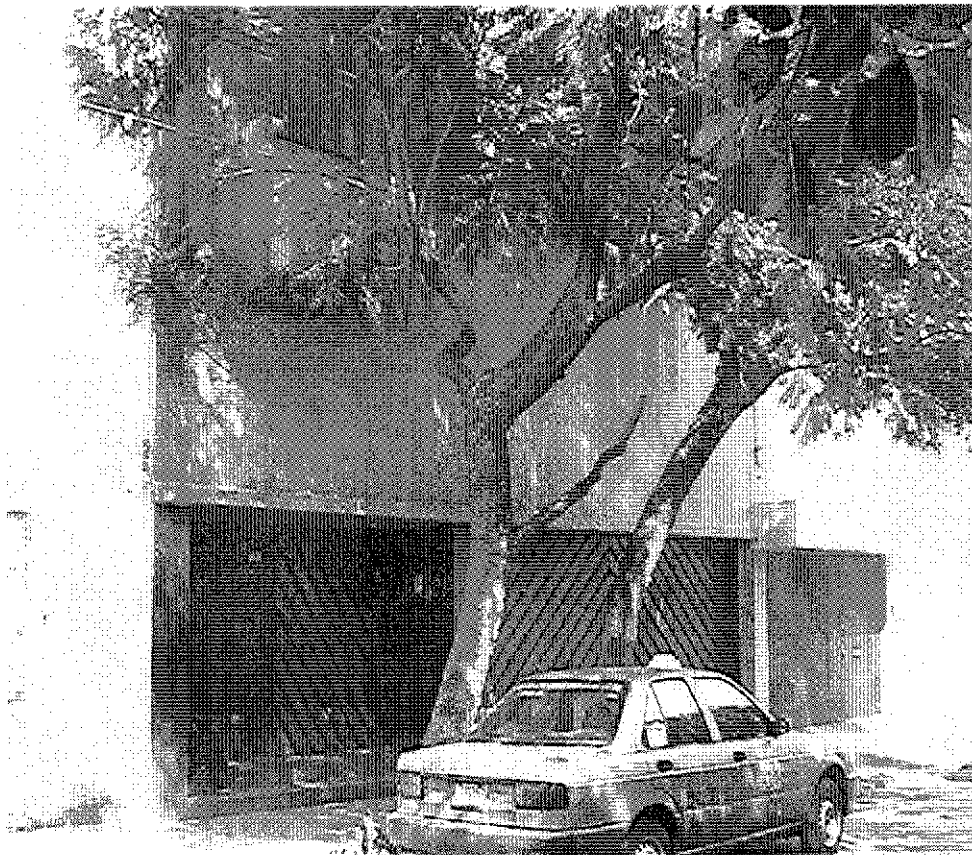
un soporte teórico-descriptivo a todo el bagaje de imágenes presentado que permitan su explicación y entendimiento para concluir, finalmente, con la identificación interpretativa y personal de las cualidades y deficiencias de diseño del objeto arquitectónico de estudio, apegados, además, al marco de análisis desarrollado en el capítulo referente a la interpretación del objeto.



7. ANÁLISIS CONCEPTUAL.

Casa – Habitación.
Gral. León No. 82
San Miguel Chapultepec.
México, D.F., 1976

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Esta casa habitación fue construida en 1976, y por sus condiciones de diseño, las cuales revisaremos aquí, resultó de particular interés para contrastar toda la construcción teórica en un hecho arquitectónico consumado, es decir, tener la posibilidad de aplicar la teoría a un caso práctico.

Esta casa es quizá la más polémica de toda la obra arquitectónica del autor y una de las más fotografiadas.

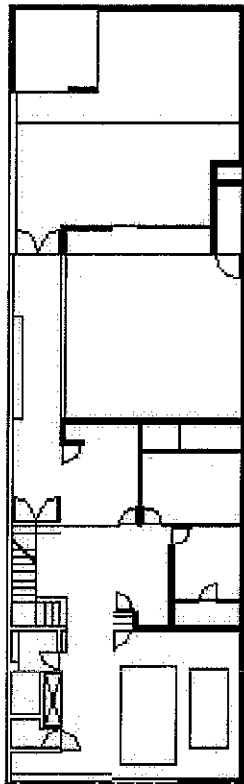
Criticada por algunos y vanagloriada por otros, la casa se ubica en una zona residencial de la ciudad de México frente al Bosque de Chapultepec, en una colonia antigua y tradicional, aunque trastocada por el impacto urbano actual, distinto al de la época en que fue concebida y construida.

Después de esta visión general de la obra seleccionada, iniciemos con el análisis conceptual.

7.1. HABITABILIDAD

Este concepto es el que nos ordena espacialmente el proyecto en relación directa del uso y las actividades a desarrollar, y las formas diseñadas para ello.

Es aquí donde el usuario determina en primera instancia la organización espacial, puesto que sus requerimientos son particulares y específicos, hablando del ordenamiento u organización espacial, es notorio el desarrollo del proyecto en torno a un patio central dominado por una gran jacaranda -condicionante de diseño- que funciona como punto visual y de introversión, de interioridad y privacidad.



Esquema en Planta Baja

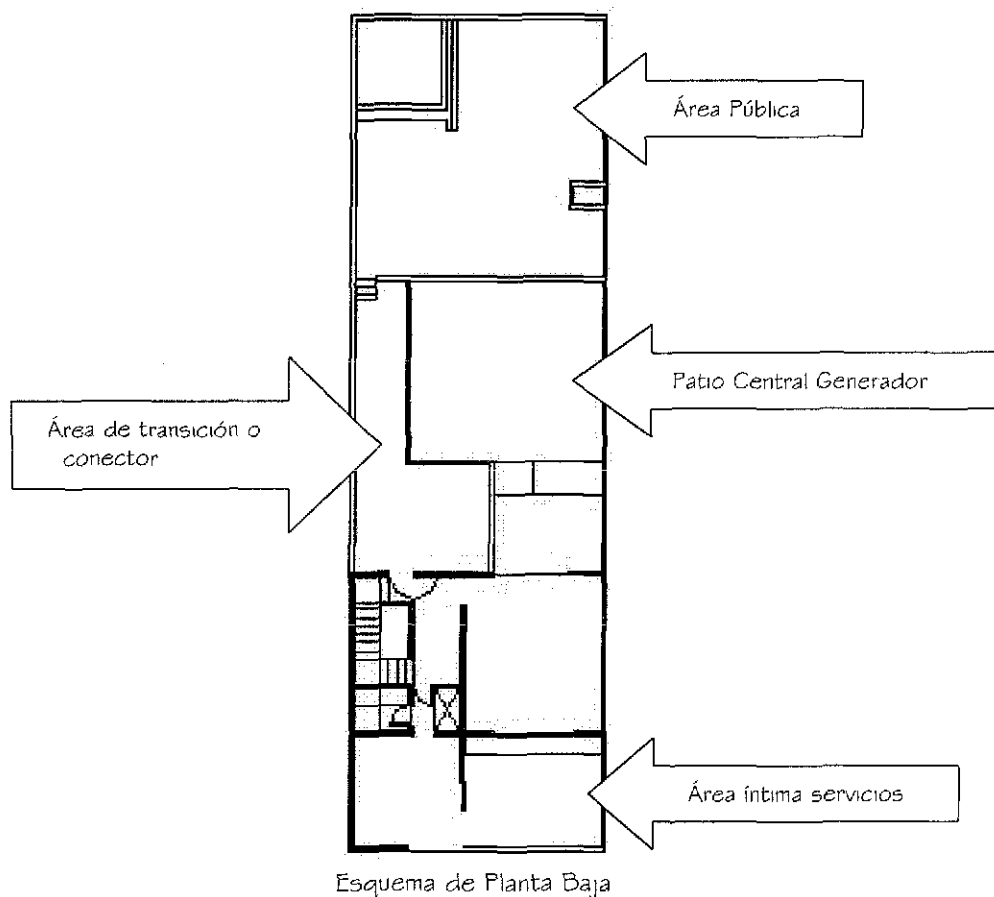
El proyecto se compone de un volumen frontal predominante pero reducido en relación al total de la edificación, que delimita y confina en uno de sus lados al patio central, y al mismo tiempo defiende la interioridad de la casa y la privacidad del habitador, permitiendo también, adentrarse a ella. Es aquí donde se ubican los servicios, dormitorios y estancia.

Existe otro volumen importante en la parte posterior del sitio que alberga un salón - comedor y la piscina, que sirve también de lindero al patio central, estos dos volúmenes están unidos por un corredor - vestíbulo de características excepcionales por su proporción y por el manejo de luz natural, que lo baña de una mística coloración, además de

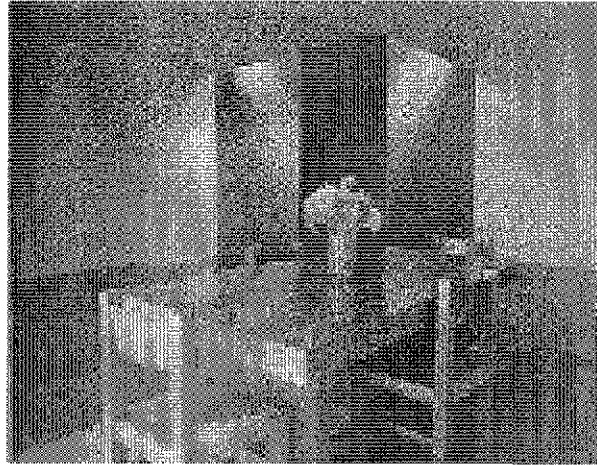


configurar al mismo tiempo el patio central que vierte de iluminación a todos los demás espacios en torno a él.

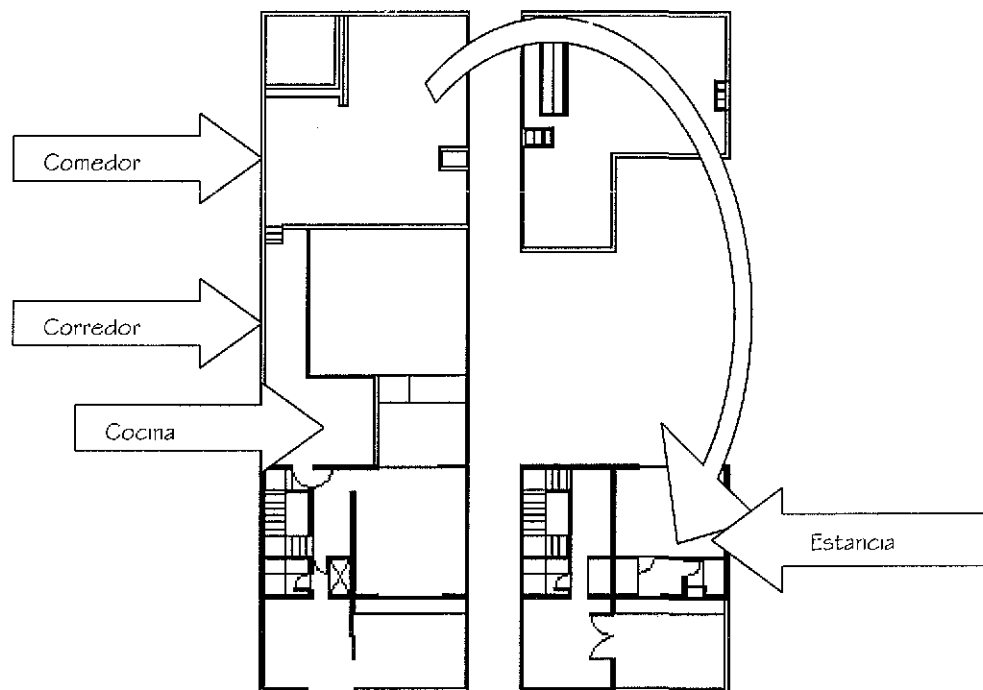
Podríamos decir que el proyecto está organizado, en planta, en forma de "u" regido por ejes compositivos de manera ortogonal, en un estrecho y alargado terreno de 10 x 35 mts. y encerrado por 3 colindancias, excepto en el frente que da al acceso.



Es importante señalar lo disímulo de la composición en torno al modelo funcional -común- del comedor y su liga - casi obligada - a la cocina y a la estancia, compartiendo el espacio, en este caso particular, la piscina y el comedor.



Esto nos refleja una realidad de diseño en el sentido de que no hay modelos preestablecidos en la configuración del espacio por su uso, y que, por el contrario, si está determinado por la condición cultural y particular del habitador, en este caso de estudio.



Esquema en Planta Baja y Alta



Las fachadas interiores, en torno al patio central, denotan esa organización espacial y una contrastante pero equilibrada proporción entre el alzado del volumen de acceso por sus 3 niveles y por su color rosa, y la horizontalidad por demás evidente entre los volúmenes que colindan con el patio central.

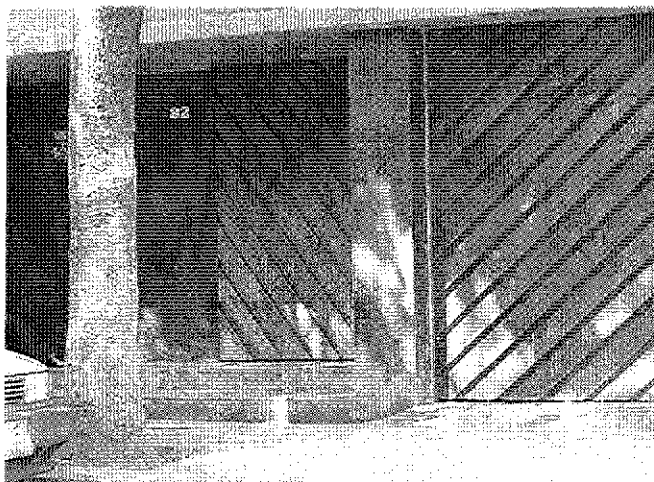


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A pesar de un sencillo manejo de la fachada de acceso, el color rosa le da una identidad con respecto al exterior y conserva a toda costa el carácter intimista de la casa.

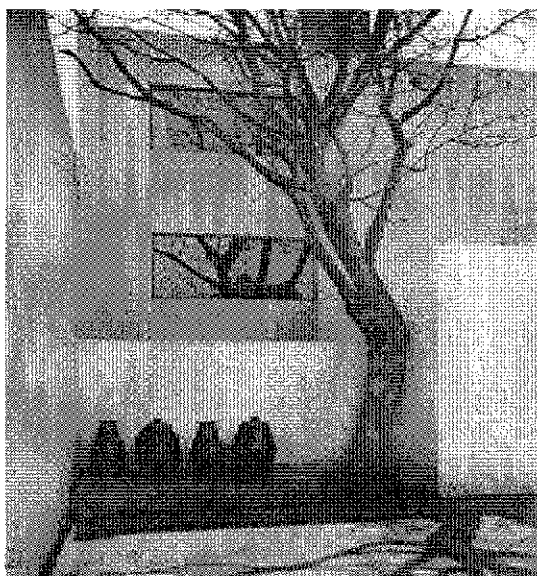
La cerrazón hacia el exterior, esconde la constante emoción que se descubre en el interior y que solo al adentrarse se puede percibir.

La fachada es discreta y plantea una cuidada y estudiada ubicación de vanos que no permiten la intromisión del exterior, pero si la entrada de luz natural y el contacto visual desde el interior con la calle.



El exterior se hace presente tanto en el patio central, manejado como tal, y de una manera intencional como elemento activo para determinar y configurar el espacio interior.

Así como un punto focal desde todos los volúmenes hacia el patio por medio de los vanos, logrando un espacio de iluminación central e interior, a pesar de estar abierto hacia el cielo, donde la jacaranda juega un papel por demás importante y atractivo a la vista.





Mencionamos ya que la fachada funciona como barrera entre la calle y la casa, donde la posibilidad de traspasar visualmente al interior es imposible aunque dicho elemento, ya en el interior, se convierte en un manejo de planos o muros que van más allá de su condición natural de delimitar el espacio, transformándose en objetos que deparan la sorpresa que nos espera al ir descubriendo visualmente -en primera instancia- y físicamente en segundo término, esa secuencia espacial.

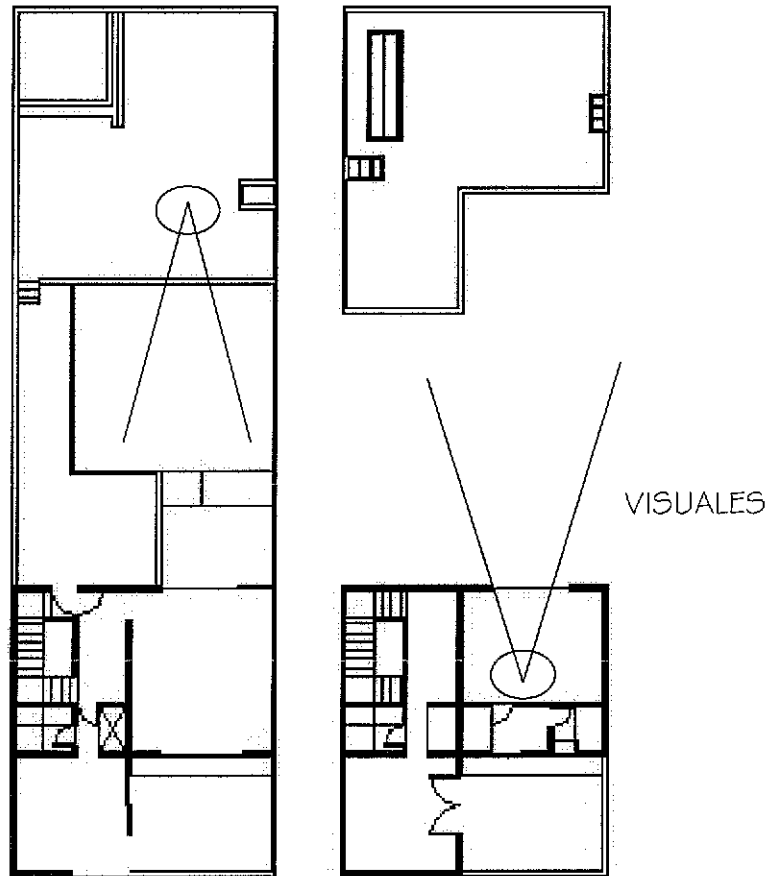
Es así como el manejo de todos estos elementos, permiten un diálogo de vanos, muros, volúmenes, luminosidad y color hacia el interior y desde el exterior.

Las circulaciones se organizan en torno al planteamiento rector en "u" de la casa en el sentido horizontal, y por un gran cubo de luz natural, vertical y cenital que baña toda la escultórica y formidable escalera sin barandal.





Esta secuencia espacial es parte importante de la casa e integra y une los espacios de manera eficiente con la experiencia perceptual de volúmenes, formas, escala, textura, luz y color; todo en concordancia y sincronía con el usuario.

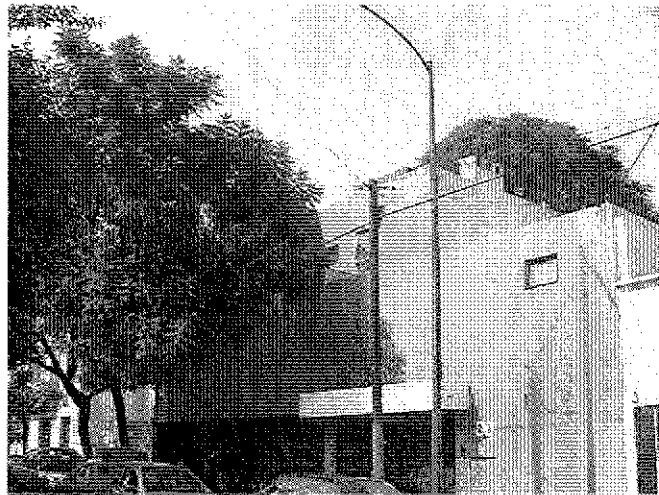


Esquema en Planta Baja y Alta



7.2. CONTEXTUALIDAD

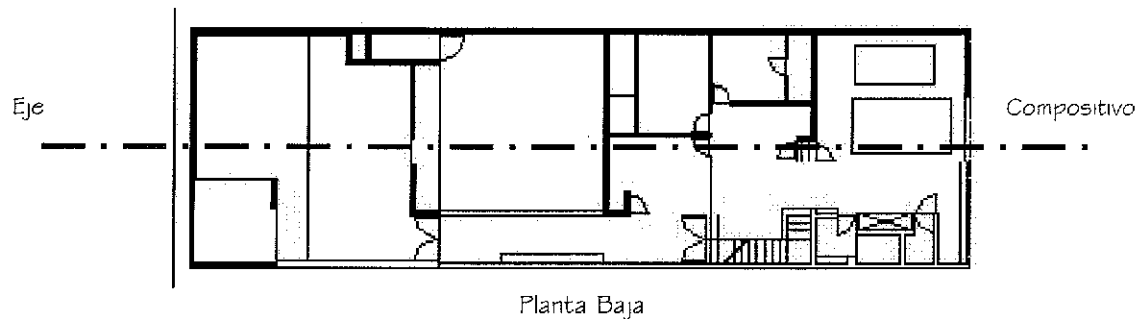
El concepto de contextualidad nos habla de cómo se relaciona el objeto arquitectónico con el medio donde se encuentra, es una condición de diálogo entre el edificio motivo de análisis y los edificios colindantes.



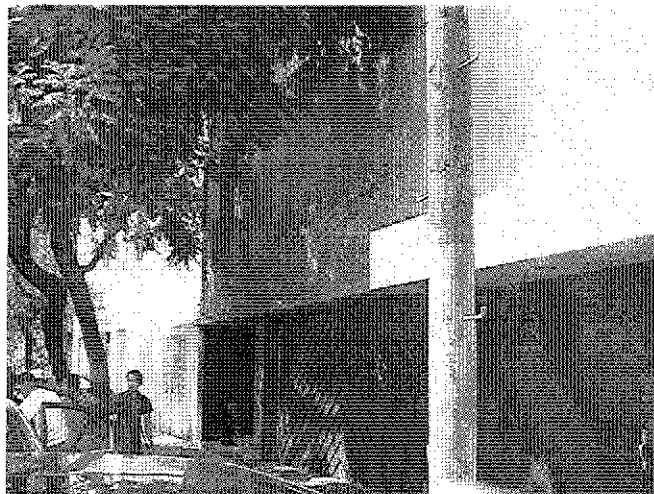
La casa en cuestión es parte de un contexto urbano mayoritariamente regular con una fachada que se quiebra al interior del predio en su parte superior y de pequeño impacto urbano por fuera.

Esta obra respeta la silueta urbana predominantemente, aunque contrasta en cuanto al color rosa de su fachada.

Se ubica en un terreno rectangular y está ordenada sobre un eje longitudinal con respecto al predio colindante en tres de sus lados con construcciones vecinas y con fachada de acceso al alineamiento.



A pesar de que cuenta con un paramento casi cerrado al exterior y con un concepto de introversión marcadísimo, no niega su liga con el sitio donde se ubica y se relaciona con el en cuanto a respetar alturas y alineamiento frontal, sin posturas protagónicas, ni de contraste excesivo.



Llama la atención el uso del color rosa en una textura rugosa, en contraposición con el tono del portón frontal, contrastando con el manejo de tonos distintos al utilizado en la casa y que predominan en la zona.

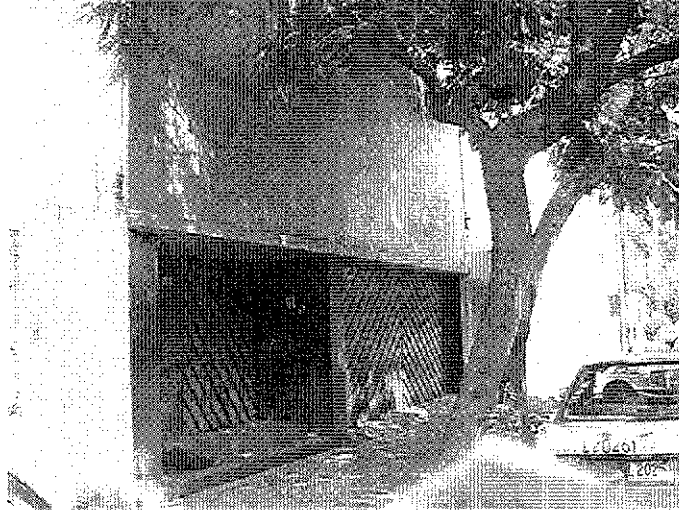


El manejo de un patio interior con una enorme jacaranda en el, permite el diálogo de esta casa, de manera simbólica, con el entorno que se ubica de manera lateral a ella, que es el bosque de Chapultepec.

La fachada forma una barrera entre el interior y el exterior y no permite una continuidad de la calle al interior; ni física, ni visual, aunque sí permite el reconocimiento del entorno urbano por medio de vanos, colocados de dimensión variable y tendientes al cuadrado, sumando a ellos una terraza remetida que forma parte de la silueta de la acera.



Podemos concluir este apartado, mencionando que la casa logra una discreta inserción en el contexto urbano, respetándolo y dialogando con él, de manera más simbólica que participativa, donde el contacto con el exterior se convierte en una prolongación de un plano que se une al resto del paramento con modestia formal y sin un elemento de aporte espectacular a excepción del color.



7.3. AMBIENTABILIDAD.

Este apartado se refiere a cómo percibimos los distintos ambientes de casa-espacio, al estudio de ello, cómo es usado ese espacio por el usuario en relación con la actividad y los elementos que intervienen para lograr esa ambientabilidad, tales como; la luz natural y artificial, texturas, colores, sonidos, la distancia de interacción entre los habitantes y el sentido de territorialidad (posición, tamaño, solidez, transparencia, etc.)



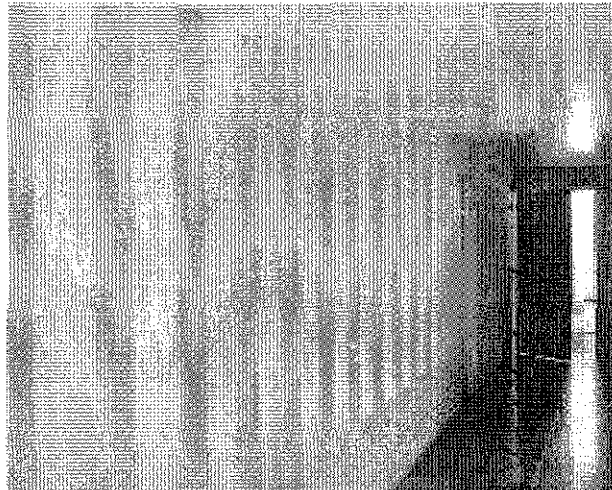


La disposición de la casa está realizada de manera tal, que permite ir descubriendo poco a poco los espacios a través de filtros de luz y silencio. El exterior queda atrás y se abre un mundo de percepciones y sensaciones en el umbral de una sencilla entrada.

A continuación un pasillo que se amplía, un lambrín de madera, y al recorrerlo se descubre una escalera escultórica blanca y ligera, sin barandal y bañada por la luz que proviene de las alturas, generando una idea de ascensión por este efecto, en contraste con el color áureo del piso de cantera.

Este vestíbulo o recibidor, a triple altura, donde los materiales, el color, las texturas rugosas además de la iluminación natural, dan un ambiente muy intimista y de transición entre un ambiente privado y uno público.

Todo esto es una preparación para la gran sorpresa que provoca el traspasar la puerta enmarcada en un muro de madera oscura que conduce al atrayente y emocionante corredor bañado por una cálida y suave luz ámbar que pasa a través de los vanos verticales a modo de celosía, conformando un ambiente muy especial y casi mágico.

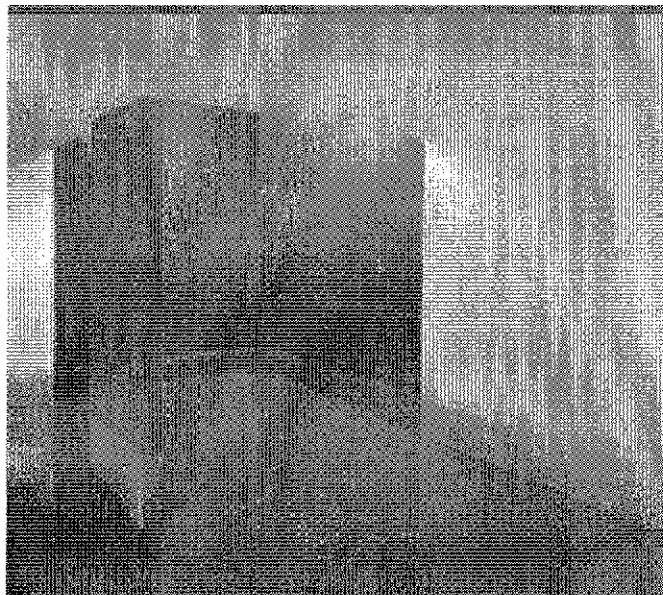




Este corredor contiene el acceso a la cocina y permite su conexión -distante e incómoda- con un espacio de inusual composición, además de distinto y atípico por el ambiente generado entre dos locales difíciles de conjugar: la piscina y el comedor.

Al término de este recorrido, cerrado al exterior pero lleno de luz natural, se abre una puerta que nos prepara para experimentar un nuevo ambiente, un espacio minimalista, austero, conformado por una alberca de dimensiones reducidas pero grande a la percepción y lleno de luminosidad, color, texturas, movimiento y transparencias.

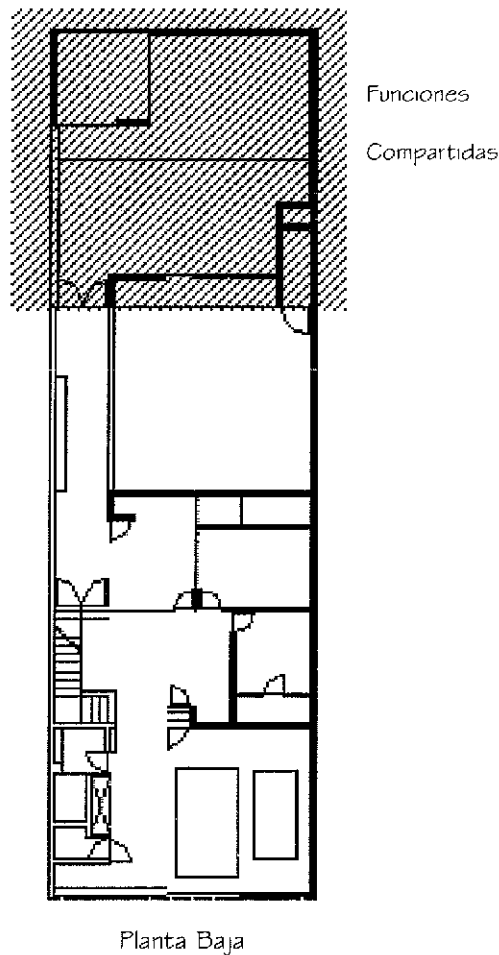
Es aquí donde encontramos un rígido e inquietante muro rojo que se erige como apoyo a la techumbre, sin serlo, y parece emerger del agua, generando un contraste visual de color, en contraposición, con la escuadra azul de los muros que lindan el tragaluz central que irradia el agua y la proyecta a todo ese espacio.





Dentro de este sugerente, pero distinto ambiente, se ubica también el comedor, configurando un espacio de lucha territorial entre dos usos difíciles de conciliar y solo separados por la interrupción del piso, entre lo líquido y lo sólido.

Éste es quizá, el espacio central de la casa, con un ambiente totalmente distinto, donde los colores, los elementos naturales, la luz y los materiales transforman de manera singular este lugar, capturado al mismo tiempo como un retrato, por un ventanal que enmarca todo lo percibido y lo vierte al patio central, y viceversa, en un encuentro dialéctico.





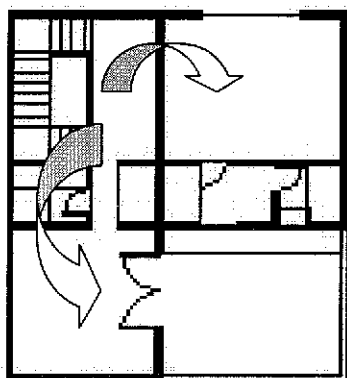
Se identifica una mezcla de usos muy peculiar aunque no imposible de darse, conformando una ambientabilidad distinta al modelo preestablecido, pero bien lograda, y por lo diferente, bastante atrayente y propositiva.

La transición entre las áreas públicas y las privadas, se da en un cambio de niveles que permite alojar una escalera que da acceso a la estancia, las recamaras y las terrazas, y nuevamente el elemento de iluminación natural aparece, obligando al espectador a dirigir su atención a este volumen.



La luz cenital que proviene de un domo en la parte superior, hacia el núcleo de escaleras prepara nuestros sentidos para lo que veremos en la parte superior de la casa y construye, así mismo, un ambiente importante en cuanto a la experiencia espacial.

Ya en la parte superior el espacio se confina en un alargado vestíbulo que funciona como umbral entre un ambiente público -la estancia- y un ambiente íntimo -las recámaras-, la sincronía ambiental aparece con el manejo de usos y ambientes distintos pero finalmente conciliados en forma y dimensión.



Planta Alta

Existe un punto digno de mencionarse en esta casa y que forma parte esencial del lenguaje del autor, donde se conforma un singular ambiente por la exterioridad confinada por volúmenes que parecieran resguardar una hermosa y violácea jacaránda, nos referimos al patio central, donde el impacto visual que causa en torno suyo, permite, al mismo tiempo, llenar de efectos, sensaciones, tonalidades y ambientes a todos los espacios que asoman a este monacal patio.





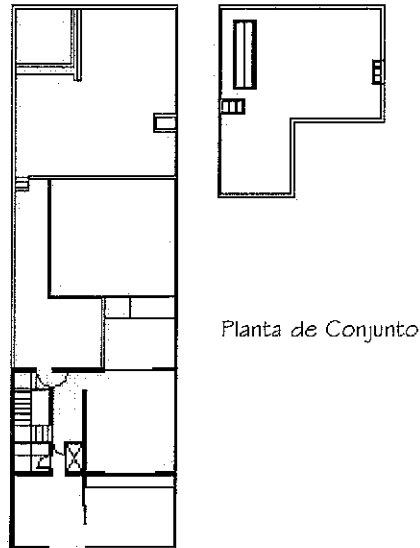
La luz, los colores y las transparencias, generan percepciones sin igual al vivenciar este patio. Desde el interior se convierte en un punto focal de ensoñación, donde los límites territoriales entre el dentro y el fuera provocan distintos ambientes en relación a la posición del habitador con respecto al patio.

Finalmente, las losas se convierten en la quinta fachada, y como elementos de uso al darles la función de terraza, logrando combinar partes tales como el muro, el color y el cielo para configurar una tipología característica de un ambiente abierto y vertical que se da, siempre, en el interior y hacia el interior.

7.4. ESPACIALIDAD

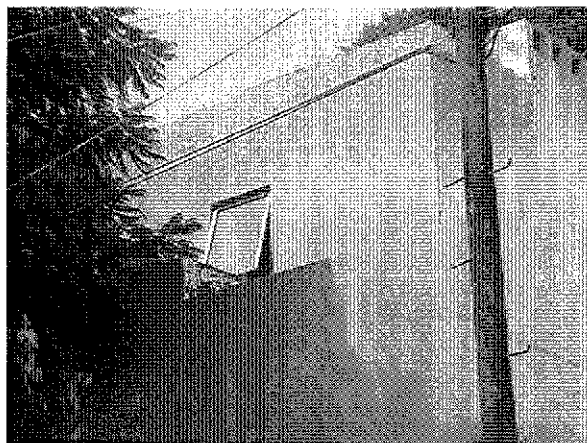
El cómo está organizado el espacio, su configuración, si está jerarquizado, compartimentado, simétrico o asimétrico, en resumen, la estructura espacial, es lo que interesa estudiar en este apartado, y es parte importante de esta lectura, pues el concepto de espacialidad está irremediamente ligado a todos los conceptos que configuran este instrumento de lectura, donde además, se gesta el devenir permanente del habitar.





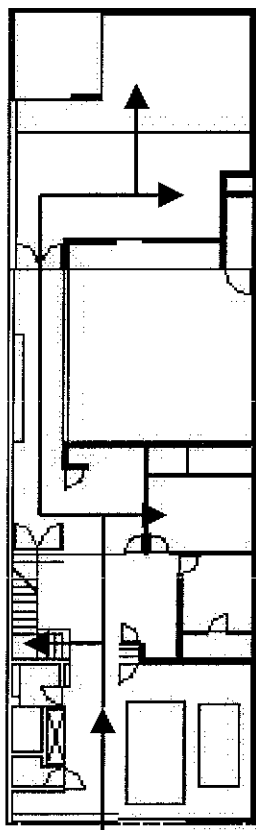
La lectura espacial de esta casa, se tiene que realizar desde la organización de los elementos que la conforman, empezaremos por mencionar que su volumetría, como objeto aislado, es cubica con marcada inclinación al cuadrado, y al rectángulo en menor grado.

Esto da una configuración espacial, por demás ortogonal pero cambiante y variable, solo perceptible desde el interior hasta que se recorre toda la secuencia diseñada del espacio, llena de constantes movimientos en escala, dimensión y forma.





Desde el acceso se vislumbra la organización del espacio a través de circulaciones discontinuas que llegan a vestíbulos, corredores y locales, a su vez, de distintas alturas y tamaños, pero siempre en concordancia con el cuerpo humano y con los elementos que configuran la espacialidad total.

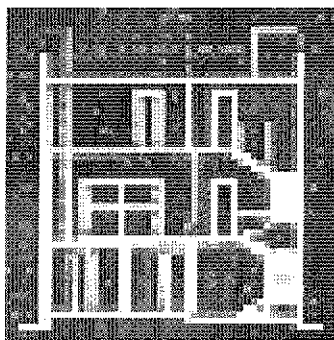


Planta Baja (Recorridos)

El recibidor del acceso está manejado como elemento de transición entre la calle y un espacio jerarquizado de gran importancia, compartimentado entre un patio interior cubierto, y la escalera que comunica a la parte superior de la casa.



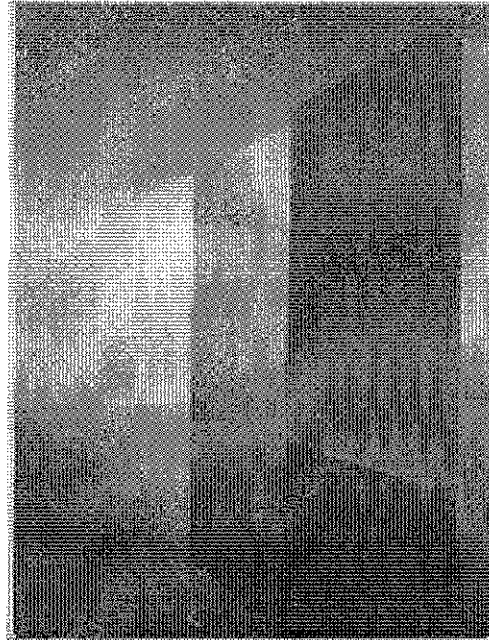
Lo trascendente de este lugar, se logra por la presencia de varios elementos tales como; la luz cenital, la altura del cubo de la escalera y las dimensiones, que se relacionan con puertas, esculturas y mobiliario, que en conjunto, componen una escala espacial por demás humana, sencilla y sin pretensiones protagonicas, se podría decir que es un espacio austero.



Corte Esquemático

La inercia de la secuencia espacial, nos conduce a un corredor de alargada proporción, que sirve de conector entre el vestíbulo y la piscina-comedor-estar, que van a la vanguardia por su simetría, jerarquía, manejo del color, materiales y luz, pero perceptualmente asimétrico por el muro rojo que parte el espacio de la alberca y lo equilibra al mismo tiempo. *“Para que exista proporción, lo primero es que un miembro de la composición sea mayor o superior en algún sentido que el resto. No hay proporción entre dos cosas iguales, solo puede haber simetría y la simetría sin proporción no es composición. Toda sucesión de cosas iguales es agradable...pero componer es ordenar cosas desiguales. Así, al empezar una composición, lo primero que hay que hacer es definir cual es el objeto principal.”*⁹⁷

⁹⁷ John Ruskin “Las siete Lámparas de la Arquitectura” p 113



TESIS CON
FOLLA DE ORIGEN

Existe un vano en este espacio, que permite integrar lo interior con lo exterior, es un dialogo y un encuentro entre el patio central y el comedor-piscina, además de la acertada intervención del elemento luz que matiza y cambia la percepción espacial, en un intercambio visual de colores vibrantes y la serenidad del blanco, en una lúdica experiencia de tonalidades.

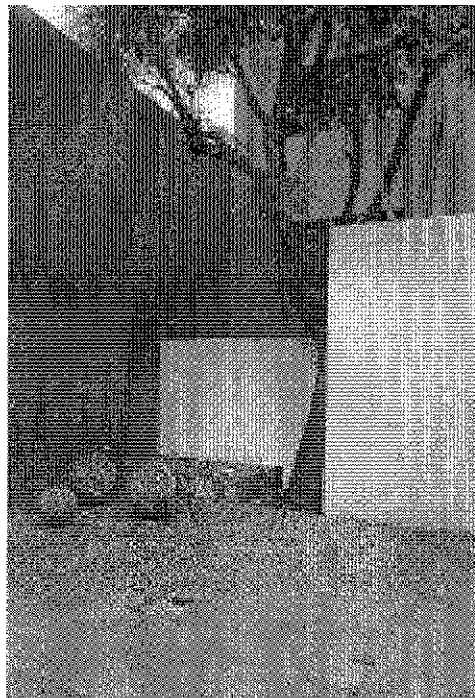




La acción de traspasar un espacio para llegar a otro, está manejado de manera tal, que acentúa esta experiencia con el uso del muro como linde visual y definitorio, o como pieza virtual, física, pero no limitante a la vista y a la luz, conformando todo un ámbito espacial.

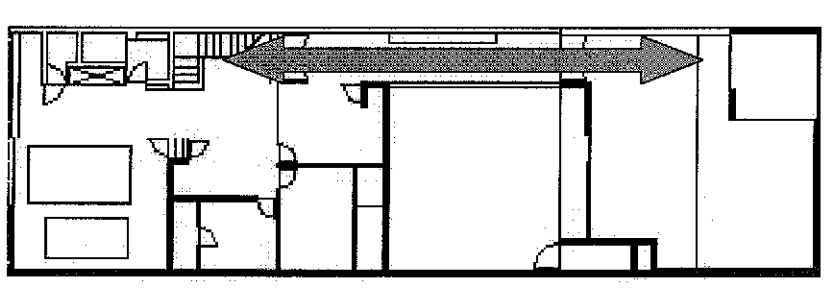
Es así que, al accesar al patio -previa preparación perceptual- la luz, los materiales, la escala y los colores generan una sensación de intimidad y serenidad, a pesar de ser un espacio abierto de manera vertical.

Este confinamiento perimetral, le da un efecto de interioridad casi conventual, solo parecida a la espacialidad lograda en un claustro de convento, con un concepto de introversión, de adentro, siempre al interior, retomando el aspecto natural que se logra a través del encuentro con la inmensa jacaranda que domina el patio, y el tranquilizante sonido generado por el murmullo del agua brotando al deslizarse por el piso de color dorado.

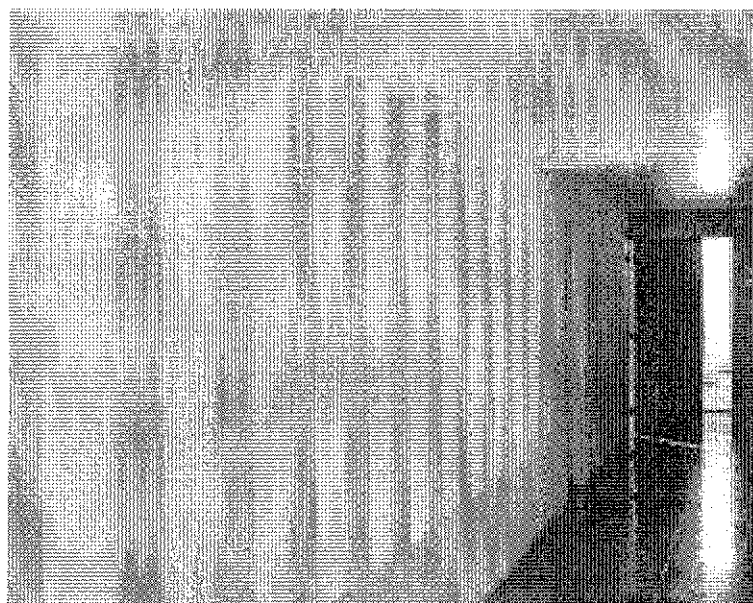




Se da una condición particular en el recorrido espacial de la planta baja, en donde se obliga al habitador a regresar por el corredor de dramática y cálida coloración áurea para poder llegar -después de atravesar el umbral de la puerta amaderada- al vestíbulo central que nos permite ascender al área íntima o privada.



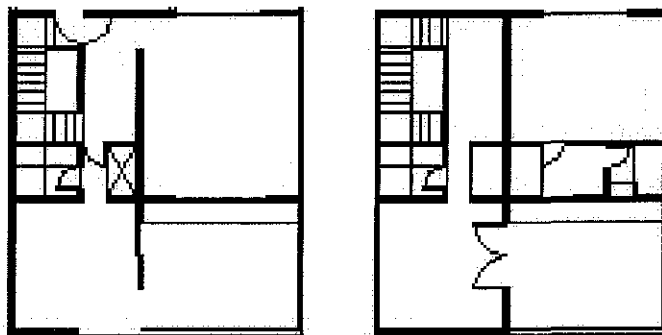
Planta Baja (Secuencia del corredor - Vestíbulo)



Revisando la planta arquitectónica del 1º y 2º nivel, es evidente una disposición ortogonal -repetido en todo el proyecto- de



volumetrías cúbicas, donde la secuencia espacial está configurada en torno al cubo de escalera que permite, a su vez, acceder a unos vestíbulos alargados que conectan, así mismo, espacios de escala íntima, donde el recorrido conduce al espacio jerárquico, y de ahí, a los espacios secundarios -estancia y recamaras, respectivamente-.



Esquema Planta Alta y Primer Nivel

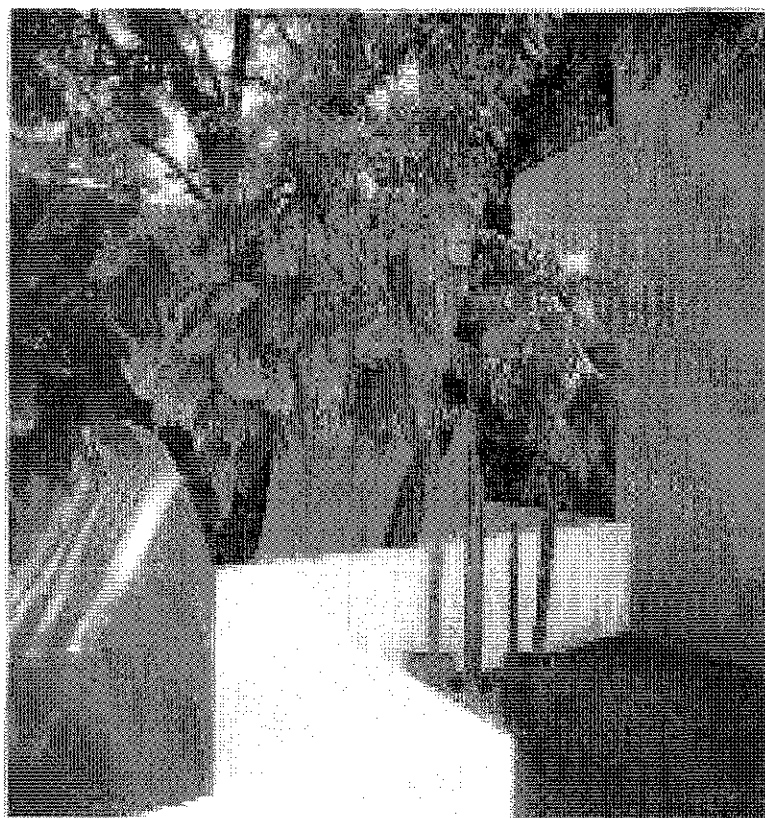
La espacialidad abrumadoramente cúbica, está acompañada de elementos plásticos como el mobiliario, las texturas, los materiales y la luz, formando una composición por demás armónica entre el espacio y el cuerpo humano, por el acertado dimensionamiento de todos estos elementos compositivos. El resultado es una escala espacial íntima y proporcionada en todos sentidos.

Toda la casa esta llena de sensaciones y emociones perceptuales, similar a una caja de pandora -valga la analogía-, donde la sencillez, pureza de formas, rayando en la austeridad, convierten toda esta espacialidad en un gran ejemplo de manejo espacial de los planos y la escala en un diseño arquitectónico.

Finalmente, es digno de citar el uso de espacios, normalmente desperdiciados, convertidos en lugares apropiados para la introspección y el encuentro con el cielo como techo, nos referimos a



las terrazas, que aparecen en varios lugares, tanto al interior como al exterior -en fachada-, confirmando por un lado, la relación interior de todo el conjunto, y al mismo tiempo, permite un asomo al exterior por la mencionada terraza frontal.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

7.5. EXPRESIVIDAD

El cómo esta constituida la forma y lo que expresa al momento de ser percibida, es parte sustantiva de este concepto, además de la intervención de los elementos que lo configuran.

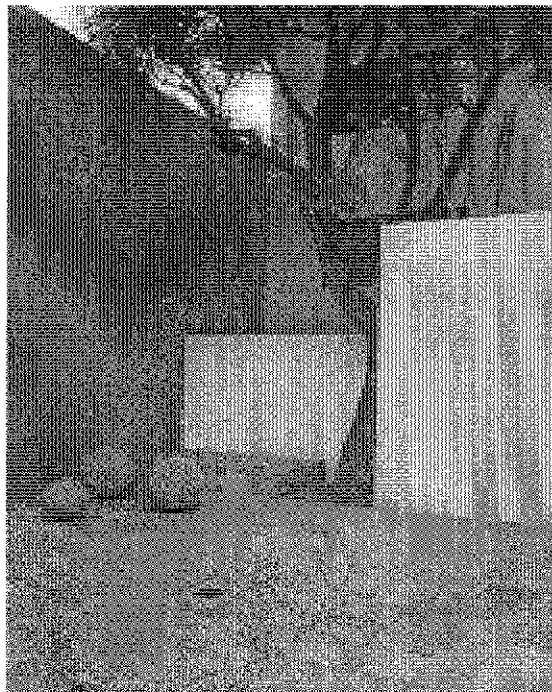


Al hablar de elementos que conforman la expresividad del objeto, nos referimos concretamente; a los materiales empleados, al manejo del color, y a la disposición de los volúmenes que configuran el espacio, es así que, todas estas piezas generan una expresión arquitectónica y propia de esta casa. Se podría decir que la riqueza de expresión de este objeto de estudio, está sin lugar a dudas, en los elementos descritos anteriormente.

El lenguaje arquitectónico utilizado aquí, se expresa -mayoritariamente- en el interior, siempre en el interior, aunque nos da una pequeña, pero sugerente muestra, en el manejo de la fachada con la intervención del color rosa y el manejo preponderante del macizo sobre el vano.



La claridad y el detalle con que se utilizan los elementos de este lenguaje, permiten evocar la concepción volumétrica y su función, es la asociación arbitraria de todos los signos lingüísticos - color, luz, material, textura, proporción, etc. - con un fin semántico y totalmente expresivo.





Este objeto arquitectónico, expresa un concepto de introversión total, y de rechazo al exterior, es el resultado de una condición histórico - evolutiva, en donde la experiencia formal de las vivencias acumuladas darán como resultado una propuesta formal como la presentada aquí.

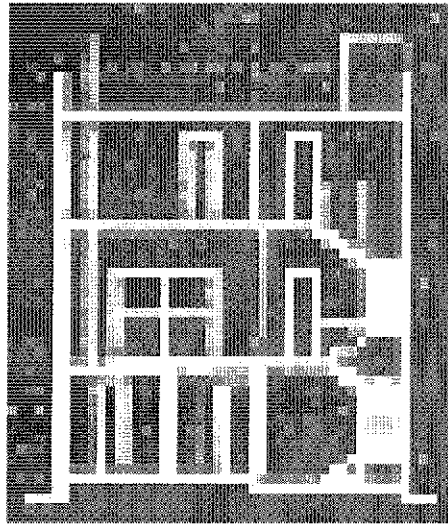
Es por esto que la condición expresiva de esta casa, está determinada, como ya se dijo, por un proceso histórico y evolutivo del manejo lingüístico de los signos utilizados en su concepción y materialización, que lleva implícito, la carga ideológica y semántica del autor, en resumen, estamos hablando de la relación del objeto con la historicidad del lenguaje empleado, y la interpretación que de esto se haga, por quien realice la lectura del hecho arquitectónico.

7.6. CONSTRUCTIBILIDAD

En este concepto se analiza la cualidad del objeto en relación con su construcción, y el o los procedimientos que permitieron su edificación, si la estructura que le da sustento se hace evidente, o si se oculta, comunicando así, parte de la intencionalidad de diseño.

La construcción de esta casa, está realizada con los elementos característicos y típicos de su época, donde el fin estético, está por encima de las condiciones estructurales, no hay aquí, posturas vanguardistas en cuanto a la tecnología constructiva empleada.

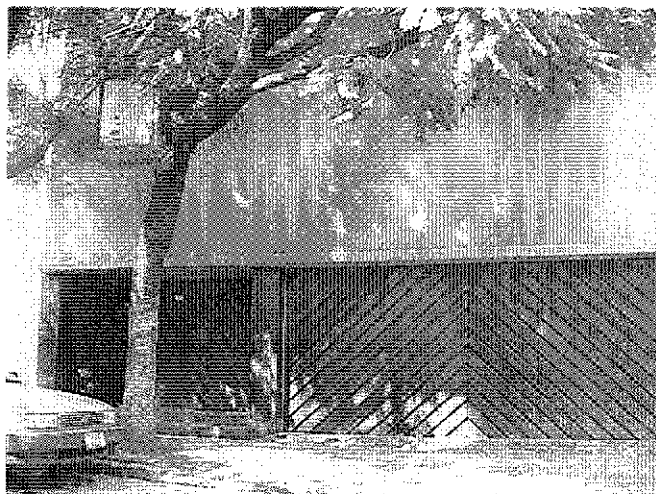
Es así que todo gira en torno a lograr espacios poéticos, austeros y llenos de esteticidad, sometiendo todo lo demás - incluso la estructura - a estos "*espacios de ensoñación*", según Bachelard.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Corte Esquemático

El espacio construido nos comunica una solidez, que al mismo tiempo brinda protección y seguridad. La conformación de un espacio cerrado al exterior, y abierta al interior por volúmenes de claros de mediana dimensión, alturas siempre en relación proxémica y solo superada, en este sentido, en el vestíbulo que contiene la circulación vertical, todo esto tiene una conexión directa con la concepción formal en el sentido estructural de la casa.

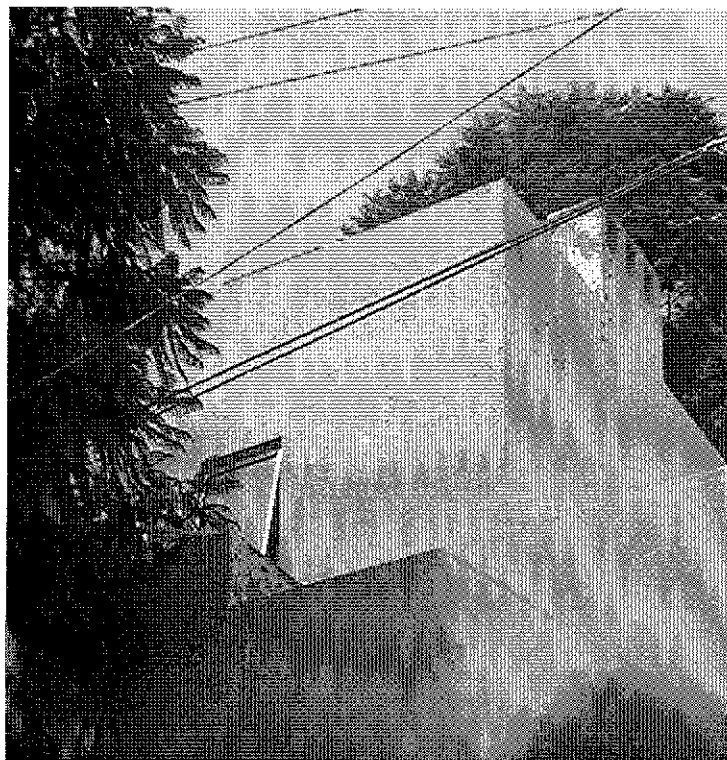




No hay, en este caso, una aportación tecnológica en cuanto a la constructibilidad, se podría decir, incluso, que la lectura del objeto en cuanto a la estructura del mismo, es evidente en el procedimiento utilizado, a pesar de estar oculta, pues todos los elementos de sustento están ocultos tras la rugosa textura de los aplanados y el color sobre ellos, en un claro intento de no evidenciarlos, pero si se puede descubrir que el muro, como elemento de carga, juega un papel preponderante en la conformación estructural, y consecuentemente en el espacio construido.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



La finalidad conceptual, esta lograda, en gran parte, por la estructura manejada aquí, y que está subordinada a conformar un espacio estético y minimalista, en sincronía con otros elementos tales como; la luz, el color, los materiales, y las texturas. Es así que, la estructura se convierte, en este caso, en un medio y no en el fin.

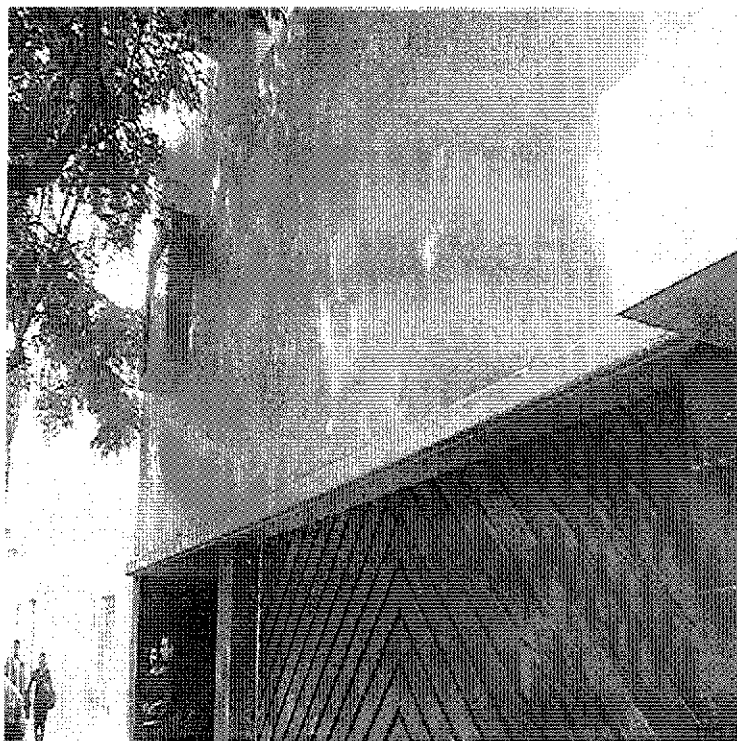


7.7. CONCEPTUALIZACIÓN



Esta obra, ofrece dos posiciones antagónicas, es de una sencillez extrema en el desarrollo de sus componentes, pero de una extraordinaria complejidad cuando se trata de hacer la lectura racional e interpretativa de sus espacios.

Ninguna arquitectura se hace para ser solamente interpretada, siempre su fin primero y último es alojar la vida del hombre, sin embargo no podemos dejar de lado el papel importante que juega la crítica del arte en materia del desciframiento de las codificaciones que forman parte de la obra.



Se explora y se ahonda una plástica basada en la toma de recursos almacenados en la caja compositiva de la experiencia acumulada en la práctica del diseño, evidenciado en el acoplamiento rotundo de los volúmenes y la construcción de los espacios por la articulación y deslizamiento de planos y placas nítidas.

Los recursos compositivos son; el uso estructural del muro, la articulación luminosa, un sensible manejo de la proporción y la escala, además de una total interioridad, el patio central y la piscina-comedor, son la síntesis de esto. Los “espacios abiertos” siempre son cerrados, excepto hacia arriba: se hace presente la obsesión del claustro.

Es así que todos los referentes acumulados en las vivencias del diseñador, actúan de tal forma en la concepción de esta casa, que el

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



resultado es la síntesis de todos los recuerdos, en imágenes, de toda su experiencia anterior.

Ahora bien, creemos que nadie puede traer al presente un recuerdo con la pureza original del momento en el que se vivió; necesariamente ha sido adjetivado por la porción de experiencia que dista entre el momento de su nacimiento y el presente que lo convoca; es la interpretación presente de un recuerdo del pasado.

La capacidad de todo esto estriba no en recordar lo que sucedió, sino en cómo se asume lo que se vivió, no solo memorizar lo que ya se vio, sino en poder integrar dentro del ámbito de las cuatro dimensiones de la arquitectura, un escenario que concilie todo esto.

Podríamos terminar todo lo anterior citando lo siguiente: *“El arte es la puesta en escena de la memoria”* -Cyril Connolly-, es decir, estamos ante la recopilación de casos ejemplares a reconocer e imitar, y que plasmados en esta obra, de alguna manera se convierten en un paradigma convertido a la realidad. En este caso específico, estamos hablando de la estrecha relación entre la conceptualización y el paradigma.



8. CONCLUSIONES

Es difícil concluir algo en una investigación que tiene aún mucho camino por delante, pero en un claro intento por tratar de llegar al conocimiento de una pequeña porción de ese gran “árbol” llamado CONCEPTUALIZACIÓN Y DISEÑO, se podría decir que el trabajo hasta aquí realizado, permite acercarnos al descubrimiento de importantes nociones y conceptos, para de ahí partir, de nueva cuenta al estudio de esta sugerente y mitificada temática.

Quedan también algunos puntos por discutir, siendo uno de los más sustantivos, aquel, hasta ahora mal llamado, “CONCEPTO ARQUITECTÓNICO”, pues ese constructo mental del arquitecto o diseñador, es la asociación de conceptos con imágenes que aún no existen materialmente, es el génesis de la forma y su descripción, de lo que todavía no es, entonces ¿cómo es posible hablar de “concepto arquitectónico”? si la arquitectura se da hasta la materialización del objeto y antes de esto, no es más que un propósito, un proyecto o parafraseando a Gregotti “*es un deseo*”.

Es así que este proceso mental yectivo, llevara en primera instancia toda una intención formal, referida de manera directa e inmediata al acervo acumulado en nuestro cerebro, de objetos grabados previamente, Carlos I. Pasillas señala: “*tiene la arquitectura en la figura e imágenes precedentes, gran parte de su determinación formal y de su construcción*”⁹⁸, será entonces nuestra experiencia en el quehacer arquitectónico, el conducto por el cual retroalimentaremos ese acervo de imágenes.

⁹⁸ Carlos I. Pasillas Valdéz: “Cultura, Lenguaje y Quehacer”. p. 45



Otra conclusión importante, es la referente a la PREVISIÓN del objeto arquitectónico, que se da en el proceso de conceptualización, esta pre-visión será posible si existe un conocimiento anterior de otro objeto real o imaginario, y será esta acción, la base del proceso de diseño.

Esta posibilidad de prever, es la esencia del diseño, es decir, ver con anticipación, conjeturar algo que todavía no es, adelantar la forma del objeto en relación al sitio, a su estructura, al lenguaje por utilizar, la dimensión, etc. Por esto, es que se intuye aquí, que la CONCEPTUALIZACIÓN Y EL DISEÑO, van de la mano del proceso del conocimiento.

Ejemplifiquemos lo anterior, si hablamos de las características de un polígono de tres vértices y por tanto de tres lados, en donde la suma de sus ángulos internos sea de 180 grados, lo que estamos construyendo es el concepto de un triángulo.

Pero, el concepto de "triángulo", antes de ser la experiencia actual de dicha figura geométrica o la enumeración de sus características propias, significa en primera instancia una regla según la cual la imaginación puede experimentar, en general, al polígono referido; en síntesis, es una imagen a la que el concepto se refiere inmediatamente, ésta no es ni reducible al contenido concreto de una intuición, ni a la pura y simple reproducción mental de un objeto cualquiera.

Esta pre-visión, anterior a toda experiencia, tiene por origen, el tiempo como "*imagen pura de todos los sentidos en general.*" Emmanuel Kant. Luego entonces, lo que faltaría en el lenguaje verbal arquitectónico, es el término que tenga la capacidad de englobar la acción de construir conceptos -conceptualización- y relacionarlos con



las imágenes puras que almacenamos en nuestra mente para aplicarlos a un problema específico e inédito de diseño.

En este sentido, se afirma en algunas posturas, que los arquitectos trabajamos con imágenes, y es verdad, lo que falta por decir es que también trabajamos con constructos mentales - conceptos-, es decir, con características generales, rasgos constantes y componentes de un objeto en general almacenado en nuestro acervo mental, que son así mismo, su esencia necesaria, su naturaleza propia, más aún, su forma, todo esto, reinterpretado, dará como resultado una pre-visión que evoque nuevas imágenes para un caso particular de diseño, y el cual no puede llamarse concepto arquitectónico, ya que esta idea, es por demás insustancial y sin un apoyo para esta noción, estamos hablando de un equívoco total, de un mito, de algo que verdaderamente no existe con ese término, y que a lo que realmente nos referimos los arquitectos, no es el “concepto arquitectónico”, sino a ese proceso que: *“se explica como un devenir de lo general a lo específico”*⁹⁹, donde el producto final, no es ni más ni menos que una IMAGEN PRE-FORMAL DE DISEÑO.

Es por demás interesante mencionar que, para llegar a esta “irreverente” conclusión, se tuvo que investigar desde la óptica conceptual de disciplinas tales como; la filosofía, la epistemología, la lingüística, las humanidades y por supuesto la arquitectura y el diseño, para conocer y explicar lo aquí expuesto, y aunque existe esta interdisciplinariedad, la arquitectura y sus elementos, deberán leerse desde su propio texto, es decir, las preguntas que se hace la arquitectura, tendrá que responderlas ella misma.

⁹⁹ Mtro. Hector García Olvera “Notas muy sueltas” Documento del taller de investigación “La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño”, del CIEP de la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M. Agosto/2001



BIBLIOGRAFÍA

Ajdukiewicz Kazimierz.

“Introducción a la Filosofía: Epistemología y Metafísica”.

Ediciones Cátedra

1986, Madrid, España

A.Micheline T.H. Chi ., Robert Glaser

“Capacidad de Resolución de Problemas”.

Editorial Labor.

1986, Barcelona, España

André Ricard

“Diseño, ¿Por qué?”

Editorial Gustavo Gili

1982, Barcelona, España

Bruno Zevi

“Saber Ver la Arquitectura”

Editorial Poseidon

1976, Barcelona, España

Charles Holahan.

Psicología Ambiental.

Editorial Limusa.

1991, México, D.F.



Christian Norberg-Schulz
"Existencia, Espacio y Arquitectura"
Editorial Blume
1975, Barcelona, España.

Christian Norberg-Schulz
"Intenciones en Arquitectura"
Editorial Gustavo Gili
1979, Barcelona, España.

Christopher Alexander
"Ensayo Sobre la Síntesis de la Forma"
Editorial Infinito
1969, Buenos Aires, Argentina.

Diccionario Enciclopédico
Editorial Larousse
1998, México, D.F.

Edward T Hall.
"La Dimensión Oculta".
Editorial Siglo XXI.
1986, México, D.F.

Edward T. White
"Sistema de Ordenamiento"
Editorial Trillas
1983, México, D.F.



Emilé Benveniste
"Problemas de la Lingüística General"
Editorial Siglo XXI
1980, México, D.F.

Emmanuel Kant
"Crítica de la Razón Pura"
Editorial Losada
1976, Buenos Aires, Argentina.

Esther Maya P.
"Métodos y Técnicas de Investigación"
U.N.A.M.
1998, México, D.F.

Francisco García Olvera
"Reflexiones Sobre el Diseño"
Colección CYAD
1996, México, D.F.

Gaston Bachelard
"La Poética del Espacio"
Editorial Fondo de Cultura Económica
1965, México

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Geoffrey Broadbent-Richard Bunt-Charles Jencks
"El Lenguaje de la Arquitectura"
Editorial Limusa
1991, México, D.F.

Gillo Dorfles.
"Constantes Técnicas de las Artes".
Editorial Nueva Visión.
1958, Buenos Aires, Argentina

Giulio Carlo Argan
"El Concepto del Espacio Arquitectónico"
Ediciones Nva. Visión
1973, Buenos Aires, Argentina.

Hans-George Gadamer
"Verdad y Método II"
Editorial Síqueme
1992, Salamanca, España

Herbert Read
"Imagen e Idea"
Editorial Fondo de Cultura Económica
1957, México, D.F.

Herbert Read
"Origen de la Forma en el Arte"
Editorial Proyección
1967, Buenos Aires, Argentina.



Jean Piaget; Rolando García
"Psicogénesis e Historia de la Ciencia"
Siglo XXI Editores
1984, México

J. Margarit, C. Buxadé
"Introducción a una Teoría del Conocimiento de la Arquitectura
y del Diseño"
Editorial Blume.
1969, Barcelona, España

Joan Corominas.
"Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana".
Editorial Gredos.
1998, Barcelona, España

Joao Rodolfo Stroeter
"Teorías Sobre Arquitectura"
Editorial Trillas
1994, México, D.F.

Johannes Hessen.
"Teoría del Conocimiento".
Espasa-Calpe | 7ª ed.
1991, Madrid, España



John Ruskin
"Las Siete Lamparas de la Arquitectura"
Ediciones Coyoacan.
1996, México, D.F.

Jonathan Dancy.
"Introducción a la Epistemología".
Editorial Tecnos.
1993, Madrid, España

Josep Maria Montaner
"Arquitectura y Crítica"
Editorial Gustavo Gili
1999, Barcelona, España.

Marina Waisman.
"La Estructura Histórica del Entorno".
Editorial Nueva Visión.
1985, Buenos Aires, Argentina

Mario Bunge.
Epistemología: Curso de Actualización.
Editorial Ariel
1985, Barcelona, España

Martín Heidegger
"Arte y Poesía"
Editorial Fondo de Cultura Económica
1988, México, D.F.



Miguel Hierro Gómez
Tesis de Maestría: "Experiencia del Diseño"
U.N.A.M.
1977, México, D.F.

Oriol Bohigas
"Contra una Arquitectura Adjetivada"
Editorial Seix Barral
1969, Barcelona, España.

Paola Coppola Pignatelli
"Análisis y Diseño de los Espacios que Habitamos"
Editorial Arbol.
1977, México, D.F.

Rafael E.J. Iglesias
"Estrategias de Diseño"
Conferencia en la FADU, UBA, Buenos Aires
1998, Buenos Aires, Argentina

R.D. Martienssen
"La Idea del Espacio en la Arquitectura Griega"
Ediciones Nva. Visión.
1977, Buenos Aires, Argentina.

Roger Verneaux.
"Epistemología General o Crítica del Conocimiento".
Editorial Herder 8ª ed.
1989, Barcelona, España

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Sim van Der Rym.

"Searching for a Science of Design. Problems & Puzzles".

En AIA Journal,

1966

Sven Hesselgren

"El Hombre y su Percepción del Ambiente Urbano"

Editorial Limusa

1980, México, D.F.

Tomás Maldonado.

"Ambiente Humano e Ideología"

Editorial Nueva Visión

1972, Buenos Aires, Argentina

Vittorio Gregotti

"El Territorio de la Arquitectura"

Editorial Gustavo Gili.

1972, Barcelona, España.