

00149

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INVESTIGACIÓN Y POSGRADO / FACULTAD DE ARQUITECTURA

***De la naturaleza de la expresión arquitectónica;  
su forma, su modo y su orden.***

**Una reflexión teórica y analítica.**

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

**Arquitecta Patricia Barroso Arias**



**Director de tesis:**

**Maestro en Arquitectura Miguel Hierro Gómez**

**Sinodales:**

**Doctora en Arquitectura María Elena Hernández Álvarez**

**Maestro en Arquitectura Héctor García Olvera**

**Doctor en Arquitectura Iván San Martín Córdova**

**Maestro en Arquitectura Alejandro Navarro Arenas**



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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Patricia Barroso

Alias

FECHA: 21 Abril 2004

FIRMA: 

# Dedicatorias

*Gracias por acompañarme en la búsqueda,  
por ser testigo de mis decisiones,  
por ser parte de mis cambios,  
de mis obstáculos y de mis triunfos.*

*Gracias por ser parte de mis sueños y conquistas,  
por descubrirte en el coraje y en la valentía,  
por despertarte en las dudas y manifestarte en sus respuestas.*

*Gracias por caminar conmigo mano a mano,  
por sostenerme y alentarme en las caídas  
y por ofrecerme en el camino una visión  
sobre mí misma y sobre mi propia transformación.*

*Gracias por ser parte de esto,  
por estar vivo,  
y por abrirme camino,*

*Sí, era muy evidente que aquí estabas, te manifestabas,  
te expresabas... gracias Jesús.*

*Gracias por compartir los momentos más importantes de mi vida, por motivarme y darme las fuerzas necesarias para seguir en medio de las circunstancias adversas; gracias por ser padres y amigos, y por enseñarme que con la valentía, el coraje y la fe, he de emprender el camino hacia mi propia conquista... gracias por creer en mí y por apoyarme en este trayecto...*

*A mis padres.*

*Hay veces que no sabemos cuál es el camino que Dios tiene para nosotros, pero aún creo, que está en aquello que más nos entusiasma y nos apasiona, sólo que no todos tienen el valor de enfrentarse con sus propios sueños. Probablemente alcanzar el camino de hacerse persona como lo llaman unos o de la leyenda personal, como lo llaman otros, sea tan difícil como cualquier otro camino, sólo que, la diferencia está en que, en éste entregamos el corazón; es como saber que el universo conspira a nuestro favor, y aunque no lo entendamos sabemos que nos hacemos dignos del milagro de la vida, donde cada instante, cada hora y cada día, son parte del "buen combate"... y entiendes porqué estás aquí...*

*A mis hermanos.*

*"Ser Hombre es levantar los ojos de la tierra, es elevar el espíritu y soñar con algo grande"... pero también ser hombre es hacer las cosas, es levantarse cada vez que se cae, es ser digno y responsable; es ser persona, es comprender la necesidad del pobre y del marginado; el hombre mira con amor su raíz y su origen sin vergüenza. Los hombres son humanos que nacen de la tierra para subir a la montaña, estos son los que trascienden porque saben a quién representan; hombres sanos y nobles desde el centro de su corazón... Ambrosio, Hombres de esta talla los necesita el mundo, los reclama tu comunidad y los exige Dios.*

*Pocas son las amigas que se encuentran en el camino, y cuando las tienes, dicen que cuentas con un gran tesoro... gracias por acompañarme en este proceso de cambio continuo llamado vida...*

*A mis amigas Ana y Vero.*

*Al iniciar esta aventura, tomé rumbos muchas veces insospechados, pero no me daba cuenta que lo importante estaba en prestar atención al recorrido; donde, durante el camino se hacen muchas preguntas, pero también se brindan respuestas... gracias por enseñarme, en silencio, que alcanzaría mis sueños, si descubriría antes qué deseaba hacer con ellos; y más aún, gracias por motivar a que continúe en esa dirección...*

*A todos mis maestros.*

*Gracias por su amistad... y por mostrarme que ésta se cultiva con pequeños detalles de cortesía, de respeto, de confianza y lealtad; gracias por su apoyo incondicional y por enseñarme que las virtudes humanas conceden hermosura a cualquier cosa que hacemos y a cualquier lugar donde estamos, cuando se riegan con desinterés y silencio. Gracias por dejar en mí la alegría de haberla conocido y de enriquecer mi vida con su talento, por enseñarme el valor de la educación y su riqueza; y por motivarme a querer más, aunque me lleve más tiempo... con todo ello, le agradezco sus consejos que me hicieron entender que el conocimiento siempre viene acompañado del bien compartido, de nobleza y generosidad, asimismo, que me hicieron ver que esto es lo que me ocupa y que es aquí, donde está mi tesoro...*

*A la Doctora María Elena Hernández.*

*Dicen que si alguien fue nuestro maestro alguna vez, lo sigue siendo el resto de nuestra vida; porque no hay nada tan memorable como habernos iniciado en algo, en el deslumbramiento de entrar por primera vez a un mundo que no habíamos visto, a una realidad que no habíamos sospechado, a un conocimiento que multiplica lo que sabíamos hasta entonces y que nos toca para despertarnos... gracias por ser este maestro, cuya tarea contiene sabiduría, revelación, guía, amistad, cariño, respeto y autoridad definitiva; parece que no hay recurso más rico y noble, es como el orfebre o el sembrador que nos enseña una de las relaciones más fecundas y hermosas de la vida...*

*Gracias por ser "mi maestro", el que me mostró todo su talento, el que me heredó su saber, el que me impulsó a subir el escalón para llevarme a un punto más alto y el que me tendió la mano para que no cayera... y más aún, gracias por ser el maestro que me enseñó a buscar las razones que me demostraron que podía hacer las cosas, éstas que nos ayudan a forjar el carácter y también gracias por ser quien me mostró mis aciertos y errores; porque es de ahí, de este aprendizaje de donde sale el espíritu de superación... gracias porque hizo que me reclamara a mí misma el desarrollo pleno de mis capacidades, aún sin darme cuenta... porque ahora entiendo que sólo estaba buscando en ello, mi realización...*

*Al Maestro Miguel Hierro.*

# Índice

<b>PRÓLOGO.</b>	1
<b>INTRODUCCIÓN.</b>	2
<b>CAPÍTULO I. La “naturaleza” de la expresión arquitectónica.</b>	
I.1 Definición de la naturaleza en la expresión arquitectónica.	11
I.2 Composición de la naturaleza:	12
I.2.1 El principio ideológico:	12
I.2.1.1 De la idea, la ideología y el principio ideológico.	12
I.2.1.2 Las Implicaciones del principio ideológico:	18
a. Como referente cultural.	18
b. Como idea fundamental.	21
I.2.2 El principio lingüístico:	23
I.2.2.1 Del lenguaje, el protolenguaje y el principio lingüístico.	23
I.2.2.2 Las Implicaciones del principio lingüístico:	28
a. La implicación comunicativa.	28
b. La implicación signica.	29
I.3 La relación ideología-lenguaje... causal de la naturaleza.	32
<b>CAPÍTULO II. La “forma” de la expresión arquitectónica.</b>	
II.1 De la naturaleza a la forma de la expresión.	37
II.2 Definición de la forma y el contenido arquitectónico.	39
II.3 La forma... una combinación de contenidos.	46
II.3.1 La habitabilidad.	49
II.3.2 La contextualidad.	53
II.3.3 La espacialidad.	57
II.3.4 La ambientabilidad.	61
II.3.5 La compositividad.	65
II.3.6 La constructibilidad.	69
<b>CAPÍTULO III. El “modo” y el “orden” de la expresión arquitectónica.</b>	
III.1 De la forma al modo y el orden de la expresión.	73
III.2 El modo como vocabulario arquitectónico.	75
III.2.1 La conformación del vocabulario arquitectónico.	78
a. La identificación del repertorio o códigos.	78
b. La correspondencia en el código de signifiante y significado.	81
III.3 El orden como tipo estilístico.	84
III.3.1 La conformación del tipo estilístico.	85
a. Definición de tipo y estilo.	85
b. La combinación tipo-estilo.	88
<b>CAPÍTULO IV. La expresión de la Villa Savoye, Le Corbusier. Poissy, Paris. (1929-1931).</b>	
IV.1 Estructura de la lectura.	91
IV.2 Lectura de la naturaleza.	97
IV.3 Lectura de la forma.	103
IV.4 Lectura del modo y del orden.	130
<b>CONCLUSIONES.</b>	137
<b>GLOSARIO.</b>	139
<b>BIBLIOGRAFÍA COMENTADA.</b>	153
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.</b>	172

*En la arquitectura se perciben los efectos que se multiplican en la expresión, donde, se presenta sobre todo el último instante de su composición, aquél en el cuál, el autor la ha aceptado como propia y definitiva... aquí, en este momento alcanza mayor existencia de la que nunca tuvo antes... y en este azar de sus diversas circunstancias, puede albergar el sentimiento o la emoción, pero sólo, en la calidad de los elementos, en una conciencia sobre ella misma. Para esto se necesita tacto y adiestramiento... así, cuando uno persigue una obra, termina por alcanzarla, ella lo conduce hacia donde uno no sabría ir, hacia aquellas ideas y decisiones que dan tono al lenguaje y que uno hubiera podido hacer pero ignoraba cómo...*

**E**n la expresión arquitectónica el contenido se manifiesta en una existencia determinada, real y tangible; de esta manera, la obra va cobrando una particularidad tal, que no podemos hablar de una obra arquitectónica refiriéndonos solamente al exterior o a su apariencia, sin tener conocimiento de su conformación y sin comprender a todos y cada uno de los elementos que intervienen en su configuración; por eso, si comprendemos esto, entonces, podemos empezar por preguntarnos ¿en dónde están todas las condiciones expresivas del objeto arquitectónico?...

Así, se genera esta investigación, con la intención de mostrar algunas respuestas a interrogantes que surgen alrededor de la temática, centrándose principalmente en ¿qué es la expresión arquitectónica?, ¿de qué se conforma? y ¿cómo se explica?... para después derivarse otra serie de interrogantes que giran alrededor de su naturaleza; y con el fin de profundizar y reflexionar sobre el tema de la expresión arquitectónica, se busca indagar en su conformación y consistencia.

Para lo que, se esboza una estructura de trabajo que comprende, por un lado, a una explicación teórica de la expresión que abarca a su naturaleza, a su forma, a su modo y a su orden; dicha explicación, está dada bajo el análisis crítico de diversas fuentes bibliográficas provenientes de los campos de la filosofía, la sociología, la psicología y el diseño arquitectónico; así como, el apego a diversos autores, cuyas posturas ante la arquitectura son retomadas para fundamentar dicha interpretación del tema; y por otro lado, se comprende una aplicación práctica de la expresión, donde, se desarrolla un método de análisis apoyado en la elaboración de diversos mapas conceptuales; para lo que, se consultan diversos sitios en Internet como fuente principal de información visual y que sirven para el caso de estudio; dentro de esto, cabe señalar que, una limitante que se encontró para llevar a cabo la lectura del objeto arquitectónico, fue no haber visitado el sitio, limitando su percepción táctil, olfativa y auditiva; aún así, se lleva a cabo la lectura de manera satisfactoria por contar con la información visual y en texto, que bien arrojan suficientes datos para realizarla.

Por otro lado, esta propuesta de investigación, no pretende más que aportar al lector una primera aproximación a la explicación teórica del tema y a su aplicación o comprobación en la lectura de una obra arquitectónica; y por ser una temática cuya reflexión puede resultar inagotable, el propósito principal, ha sido generar un instrumento que es considerado no como una propuesta cerrada, sino que, se abre como proyecto para un segundo tiempo y se ancla a otras posibilidades y aplicaciones teóricas.

Así mismo, se ha pretendido con esto llegar a construir una postura que manifieste y comprenda no sólo la importancia de conocer el tema para el arquitecto en general, sino, transmitir una preocupación particular por reflexionar en los temas que de alguna manera han sido poco explorados dentro del ámbito arquitectónico.



Por ello, para iniciar este trabajo y como motivo de introducción, se plantean diversas interrogantes que surgen de la misma temática y se precisan breves respuestas con el fin de ir definiendo la problemática de la investigación, su hipótesis y estructura; asimismo, para deslindar equívocos, para fijar el enfoque por el cual se mira y para establecer la ruta de estudio desde donde se explica la temática. Por eso, antes que nada se parte de la definición del mismo concepto:

### ¿Qué es la expresión arquitectónica?...

El término de expresión se entiende como la declaración de una cosa para darla a entender<sup>1</sup>, es el efecto de manifestar, declarar o revelar por medio de los rasgos o fisonomía del objeto cierto contenido; "la expresión es un modo de darse, es comunicar el ser, es un fenómeno"<sup>2</sup> y su evidencia se obtiene en un acto comunicativo; es manifestar, dar a entender, dar a conocer y exponer ante el otro; en este caso, como señala Nicol: "Las palabras, los gestos y toda suerte de expresiones que cumplen una intención comunicativa, presentan desde luego un contenido significativo"<sup>3</sup>, así, la expresión es el acto que revela y desarrolla las formas más características de un objeto, revela las ideas asociadas y suscitadas por la estructura formal de la obra de arte y manifiesta su contenido<sup>4</sup>; asimismo, ésta implica a una manifestación mediante símbolos y sustituye al término de apariencia.

Por otro lado, *Leibniz*, define como expresión a: "Toda especie o forma de la relación entre el símbolo y su designación; y éstos constituyen, por lo tanto, también el comienzo del uso del término para significar"<sup>5</sup>; por eso, la expresión no es un medio o un instrumento, sino un estado final, un cumplimiento; o bien, como lo señala *Husserl*: La capa de la expresión no es productiva en lo que constituye su peculiaridad, ésta no se limita o depende de lo que expresa, sino que de alguna manera, lo cumple y lo perfecciona<sup>6</sup>.

Por lo tanto, la expresión puede actuar como el "ser ahí" que menciona *Heidegger*, al referirse al habla y a su acto de comunicación; este "ser ahí"<sup>7</sup> se da no porque comience como algo interno, o porque esté recluso a un afuera, sino porque, es en el mundo, es ya afuera, es ya expresión. O bien, como lo señala *Hesselgren*, la forma total configura una *gestalt* cerrada y expresiva "y puede decirse de su expresión que es la de contener y proteger"<sup>8</sup>; en este mismo sentido, *Sully* señala que: "La expresión nos hace comunicarnos con la naturaleza íntima del objeto, nos hace alcanzar, no lo relativo sino lo esencial; la expresión objetiva, es esta revelación que nos permite leer"<sup>9</sup>; por ello, es aquí donde los caracteres expresivos de la obra se dan en el manejo de los materiales proporcionados, no sólo refiriéndonos a los materiales constructivos, sino a los conceptuales y de esta manera, la expresión de un objeto para un sujeto se revela mediante la forma.

<sup>1</sup> "DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA", México, Ed. ECISA, 1990.

<sup>2</sup> Nicol Eduardo, "METAFÍSICA DE LA EXPRESIÓN", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1989. Pp.18-32.

<sup>3</sup> Nicol, Op Cit. Pp.218.

<sup>4</sup> "DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA", México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964.

<sup>5</sup> Abbagnano Nicola, "DICCIONARIO DE FILOSOFÍA", México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.511.

<sup>6</sup> Abbagnano Nicola, "Op Cit", Pp. 512.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Hesselgren Sven, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1973. Pp.310.

<sup>9</sup> Prudhomme Sully, "LA EXPRESIÓN EN LAS BELLAS ARTES", la psicología aplicada al estudio del arte y del artista. Buenos Aires, Arg. Joaquín Gil Editor, 1954. Pp.95.

Una forma que revela sus caracteres expresivos mediante el lenguaje; por ello, cuando este carácter nos informa sobre el objeto y sus elementos son perceptibles se da una reproducción, una expresión; en este caso, se informan las propiedades reales del objeto y de entrada se señala que, el término de **"expresión"** en arquitectura entraña una crítica a su entendimiento tradicional como simple apariencia.

Una forma expresiva, entonces, "es cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso cualidades o aspectos dentro de la totalidad"<sup>1</sup> y donde se puede manifestar cualquier complejo de concepciones. Al hablar de arquitectura nos referimos, pues, a la existencia del objeto provisto de una interioridad; aquí, la expresión no sólo se refiere a los materiales exteriores sino, al todo que se produce según los contenidos empleados. Esta expresión se refiere a la explicación de las propiedades del objeto no olvidando su totalidad o lo que la hace ser; ya que, el objeto no se encuentra bajo una forma puramente exterior, sino que, se le añade un contenido como su único centro de actuación. **La expresión arquitectónica se entiende entonces, como la declaración, revelación y/o manifestación del contenido arquitectónico transmitido por la estructura formal de la obra;** en donde se hacen visibles y perceptibles las cualidades de la forma como proyecciones de la estructura del objeto, de su configuración.

En este caso, el sentido de la expresión en la producción arquitectónica es ciertamente peculiar, sin embargo, no es un problema de la lingüística o la semiótica en general, sino que, es un problema de contenidos, ya que, ésta resulta de una manifestación o proyección de la estructura del objeto, de su configuración, de todo aquello que lo articula y le da sentido; por lo tanto, en un objeto arquitectónico se lleva a cabo la función de expresar ciertas entidades articulativas que funcionan como unidades significantes y se configuran a través de un sistema ideológico y lingüístico; es decir que, se incluyen los principios mediante los cuales se revela la expresión de una obra en base a las ideas y los códigos lingüísticos evocados y seleccionados.

Con ello, la expresión envuelve un principio de lenguaje (o protolenguaje) que nos permite ver, experimentar y percibir las cualidades, propiedades y elementos que integran a un entorno material y tangible; con esto, podemos decir que, la expresión viene cargada con una experiencia perceptual e intelectual; y por medio de estas, observamos las características del objeto y reconocemos los rasgos que en él se presentan a partir de un código cultural arquitectónico que entendemos como portador del sentido expresivo.

Con lo hasta aquí dicho, surge la necesidad de comprender la condición externa e interna del objeto habitable, de sus leyes y conexiones; y se hace, entonces, de manera relevante contemplar o suponer que la expresión de los fenómenos es algo que nos sirve para comparar, leer, comprender, asociar, abstraer y deducir todo aquello que ha participado en la configuración del objeto; esto es, contemplar en qué se ha basado y cómo se ha producido un objeto cuya imagen nos expresa los rasgos característicos de su constitución; asimismo, se intuye que las manifestaciones arquitectónicas pueden entenderse como expresivas en tanto que permitan sacar conclusiones sobre la caracterización del objeto.

Y con el fin de seguir indagando en esta temática y aclarar varios factores antes de construir una estructura de trabajo, abordaremos las siguientes cuestiones:

<sup>1</sup> Rupert de Ventós, Xavier, "POR QUÉ FILOSOFÍA", Barcelona, Ed. Península, 1990. Pp.66.

## La expresión arquitectónica... ¿elaborada por quién?

La expresión arquitectónica es una condición del objeto que se da como una realización donde interviene el arquitecto, la comunidad o el usuario; sin embargo, si se establece que es realización del arquitecto, entonces, es él quien decide en su expresión; pero no para acentuar un sentido protagónico, sino que, su expresión se toma como el resultado de interpretar un modo de vida social en combinación con un fin "el de habitar". La expresión arquitectónica, entonces, surge o emana de un individuo inserto en su cultura y se manifiesta como una producción individual y colectiva a la vez; en este caso, se interpreta así, porque el arquitecto se entiende como un instrumento social que interpreta las condiciones socio-culturales en las que vive y bajo las cuales proyecta; por ello, la expresión manifestada en su obra refleja dicha condición.

Por otro lado, aclarado ya lo que se entiende por la expresión arquitectónica y quién la elabora, podremos dar pie a otra inquietud que hace referencia a la clase de expresión a la que nos referimos:

## Una expresión arquitectónica... ¿de qué tipo?

Siguiendo a Cassirer<sup>1</sup>, se identifican tres tipos de expresión que atienden a la relación con el contenido:

- a. La expresión mimética, donde no se libera el signo o significante expresivo del contenido intuitivo o significado, sino que, se ve a la expresión como una autoevidencia, como preguntándose por el ser que se encuentra a la base de ella, de esta manera, significado y contenido se funden o se representan como una concordancia entre sustancia y cuerpo, en una coincidencia absoluta; en ésta se identifican y se dan identidad uno al otro, de manera que, el contenido es la idea representada de forma concreta, aquí, el contenido es representado y determina a la forma. En este sentido, la expresión mimética se utiliza o se busca cuando se quiere obtener una explicación coherente de los contenidos que intervienen en la configuración de la forma del objeto y es aplicable al análisis de cualquier obra arquitectónica para explicar su lógica interna.
- b. La expresión simbólica, donde los contenidos (significados) y símbolos (significantes) son independientes; aquí, podemos ver en la expresión una especie y dirección particular de lo simbólico. En este caso el concepto de lo simbólico se entiende por dotación de sentido, de lo sensible y emotivo; en esta expresión el significado del contenido coincide o se separa y ésta se utiliza como una explicación de la carga simbólica que puede contener una obra arquitectónica; por ejemplo, cuando se contempla una interpretación basada en lo que el mismo objeto inspira o en los efectos y emociones que se producen al percibirlo: La arquitectura de Gaudí, entra por los ojos y va directa al alma; la contemplación del parque Güell, la Sagrada Familia, la casa Batló o la azotea de la pedrera, levanta el espíritu y hace entender que en la obra se intuye un aroma de creación divina, una elevación del alma<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cassirer Ernst, "FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1998. Pp.117, 115-126. Aquí, Cassirer explica las formas de la expresión identificándose él con la forma simbólica. Para éste, el sentido y la dirección básica de la función expresiva puede ser captada con la máxima claridad y seguridad si se parte del mundo del mito; Cassirer asegura que la expresión está permeada y animada por ese sentido; en este caso, esta postura sólo se menciona, pero no nos ubicamos en ella, ya que, desde aquí no podría afirmarse que el sentido de la expresión arquitectónica es siempre mítico y que ésta queda representada con un lenguaje.

<sup>2</sup> Barba Núria, et al, "GAUDÍ 2002", los secretos ocultos del arquitecto, Barcelona, Edicola 62, 2002, Pp. 11.

- C. Y la expresión analógica, donde el contenido (significado) y el signo expresivo (significante) se distancian y diferencian gradualmente; estos pueden parecerse o darse una analogía entre el significante y el significado; pero no aseguran su identidad o su coincidencia, sino que, son unidos en similitudes; se divide aquí, el mundo interior del exterior y lo corpóreo ya no aparece como la manifestación inmediata del contenido; en este sentido, se alude a la metáfora y suele explicarse a una obra arquitectónica por la simple comparación de su apariencia con otra cosa similar que se conoce; por ejemplo: El arquitecto *Jorn Utzon*, al referirse a su obra la Ópera de Sydney, Australia, 1957-1974, explicó que la forma del edificio se relacionaba con la superficie de una esfera (como los gajos de naranja) y con las alas de un pájaro en pleno vuelo<sup>1</sup>; esto pone en evidencia nuevas e inesperadas interpretaciones.

Por otro lado, al igual que *Cassirer*, *Hegel* señala estos tipos de expresión, refiriéndose a la manera de relacionarse la forma con el contenido; en la primera se distingue una ramificación de contenidos en una unión e identificación contenido-forma, éstos se manifiestan de forma directa en una conciencia absoluta por el contenido que se manifiesta; en la segunda, distingue la diferencia entre el contenido y la forma, en donde, el contenido se libera de la forma o viceversa; y en la tercera, se ve la separación total de contenido-forma<sup>2</sup>; estas formas de la expresión identifican la relación que existe entre la forma y el contenido, siendo que, en la expresión arquitectónica pueden ser o surgir.

Y ante la breve explicación de estos tres tipos de expresión, podemos decir que nos identificamos con la postura que establece la expresión mimética, **ya que, se trata en este trabajo, de explicar la relación directa que hay entre la forma y el contenido; asumiendo que en esta coincidencia o transparencia se encuentra la identidad de la expresión**; asimismo, se trata de establecer una explicación que muestre la lógica interna del objeto y nos permita comprender todas sus condiciones expresivas, pero referidas hacia el sentido que tienen o el papel que juegan en la configuración del objeto; por ello, con el fin de lograr una explicación que se aplique a cualquier obra arquitectónica y sustente un instrumento de trabajo, nos anclamos a esta postura que muestra ser la más eficaz y evidente sobre cómo se llega a una producción formal y expresiva; por lo que, desde aquí sentados se verá la esfera del contenido como el cuerpo y la sustancia de la expresión.

Con esto, no negamos la existencia de la expresión simbólica o analógica, sino que, se piensan como una manera de alejarnos al sentido que en este trabajo se busca dar a la expresión arquitectónica; es decir que, aquí, no haremos referencia a alguna de éstas, ya que, atribuyen significados o sentidos especulativos que probablemente no requieran de un cuerpo teórico para explicarlos; simplemente entienden el fenómeno expresivo desde otra perspectiva.

Una vez aclarada nuestra postura, podremos deducir que, en este caso, la expresión arquitectónica se revela para quien la comprenda o la sepa leer y que esto implica tener una visión completa del objeto arquitectónico y un contacto con el mundo material y tangible donde existe; es por ello, que surge la necesidad de armar un cuerpo teórico que sirva de instrumento para comprender y delucidar ¿cómo es que la obra expresa y en qué sentido?; por eso, se precisa una indagación sobre las razones por las cuales ha podido darse este fenómeno expresivo y no quedando satisfechos al sólo enunciarlo, se busca explicarlo; por lo tanto, es así como incurrimos en el problema:

<sup>1</sup> Jencks Charles, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1981. Pp.43.

<sup>2</sup> Hegel G. W. "LECCIONES DE ESTÉTICA", México, Ediciones Coyoacán S.A de C.V, 1997. Pp.113 - 117.

## ¿Y qué implica entender a la expresión arquitectónica?... el problema y el enfoque.

Como se verá, al querer saber sobre las condiciones expresivas del objeto en general, se tiene que plantear como tema central de esta investigación una interrogante: **¿Cómo explicar a la expresión arquitectónica?...** tomando en cuenta la existencia física del objeto; por consiguiente, de esto se deriva una serie de preguntas: Si caemos en querer saber sobre su origen, nos preguntamos ¿qué puede inducirla o cuál es su naturaleza? y luego ¿qué manifiesta y cómo se estructura y produce?...

Y para ello, antes de avanzar a la propuesta o hipótesis de trabajo que les dará respuesta, nos detenemos a aclarar **el enfoque** desde el cual se mira a la expresión; y llegados a este punto, **podemos decir que la reflexión de la expresión en este caso, se inclina al objeto y a su constitución formal.** Aquí, se considera que una obra arquitectónica queda determinada como señala *Schulz*, "por sus aspectos relevantes"<sup>1</sup>, una obra no sólo consiste en una edición de dimensiones, sino, en sus cualidades y a la disposición y ordenación de dichas dimensiones.

Por lo que, la arquitectura podría figurar como una escena fija, donde hay espacios y formas reales, donde el ser humano anda, vive y actúa; o donde desarrolla una actividad cotidiana y de pertenencia; en esto, se acentúa que la arquitectura es el objeto e interpretarla así, puede llevarnos a una manera clara y fría de caracterizarla; sin embargo, corriendo este riesgo, tenemos que acotarla como el objeto habitable o materialización del lugar de acontecimientos y territorio de nuestro habitar; así, nos referimos al entorno construido y a los objetos en los que vivimos, para deslindarnos del terreno del proyecto y encontrar en el marco del objeto las respuestas a su expresión.

Así, se aborda la cuestión sobre ¿en dónde está la expresión?... aclarando, por un lado, que está en el objeto, esto es, que la expresión arquitectónica no es el objeto en sí, sino que, es una condición que se da y se lee en el objeto. Y por otro lado, se aclara que el objeto y el diseño son dos cosas distintas, para evitar caer en el equivoco de confundirlos; en este caso, podemos decir que, la arquitectura implica al objeto habitable y el diseño implica a un proceso prefigurativo; y aunque, este proceso abarque al proyecto del objeto arquitectónico y en él se planeó toda su condición expresiva; es en el objeto donde actúa lo tangible de la arquitectura y es aquí, donde queda señalada toda su condición expresiva.

Así, queda acotado desde dónde se mira o se interpreta a la expresión arquitectónica; señalando con ello que, esta investigación se ocupa no de cómo se planea la expresión en el diseño; sino de cómo se lee y aparece en el objeto; por ello, si entendemos que la arquitectura son los objetos habitables, entonces, en su análisis sólo se podrán revisar las circunstancias en y por las que fueron creados, de manera que, dicho análisis comprenderá en estricto su lectura formal; por lo tanto, al objeto arquitectónico lo entendemos a través de la revisión de las condiciones en las que se produce y expresa.

Por otro lado, una vez establecido el enfoque, damos pie a la hipótesis de trabajo, que dará respuesta al problema antes identificado:

<sup>1</sup> *Norberg schulz Christian, "INTENCIONES EN LA ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1998. Pp.117.*

## ¿Cómo explicar a la expresión arquitectónica?...

### La hipótesis de trabajo y la ruta de estudio.

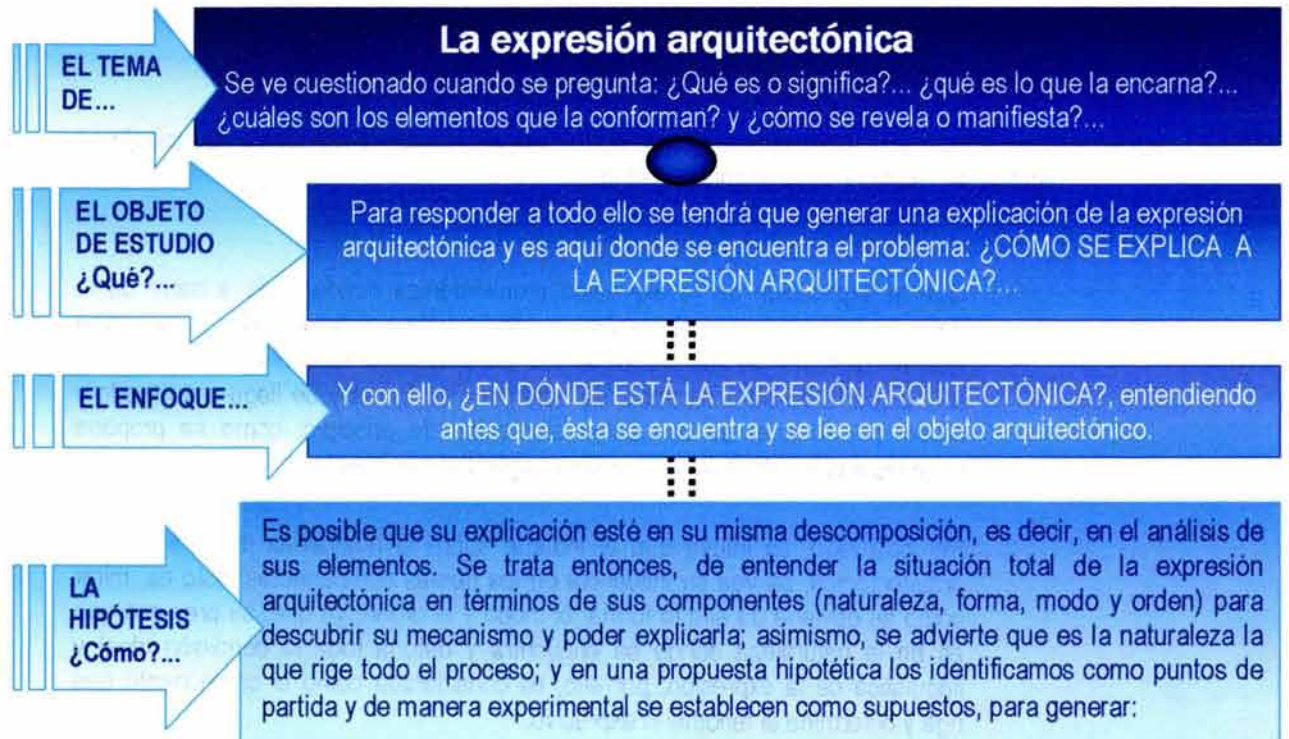
Para brindar una explicación de la expresión arquitectónica, **la hipótesis de trabajo se centrará en las siguientes premisas o ideas centrales:**

- a. Que la explicación de la expresión arquitectónica quede dada a partir de la descomposición de sus elementos, es decir, tratando de entender su situación total en términos de sus componentes, para llegar a descubrir su mecanismo; así, se parte de su naturaleza, se determina su forma y se llega a su modo y orden; por lo que, es con estos elementos de principio, como se propone establecer una estructura de trabajo y explicación del tema.
- b. Por otro lado, se intuye que al indagar sobre la naturaleza de la expresión arquitectónica, se vea su influencia en los demás componentes; esto es, mirar cómo se deviene de ella la forma, el modo y el orden; ya que, se presume que es en la naturaleza donde se encuentra y detona toda la condición ideal y lingüística de la expresión; por ello, es considerada como el componente que rige y determina el fenómeno expresivo.

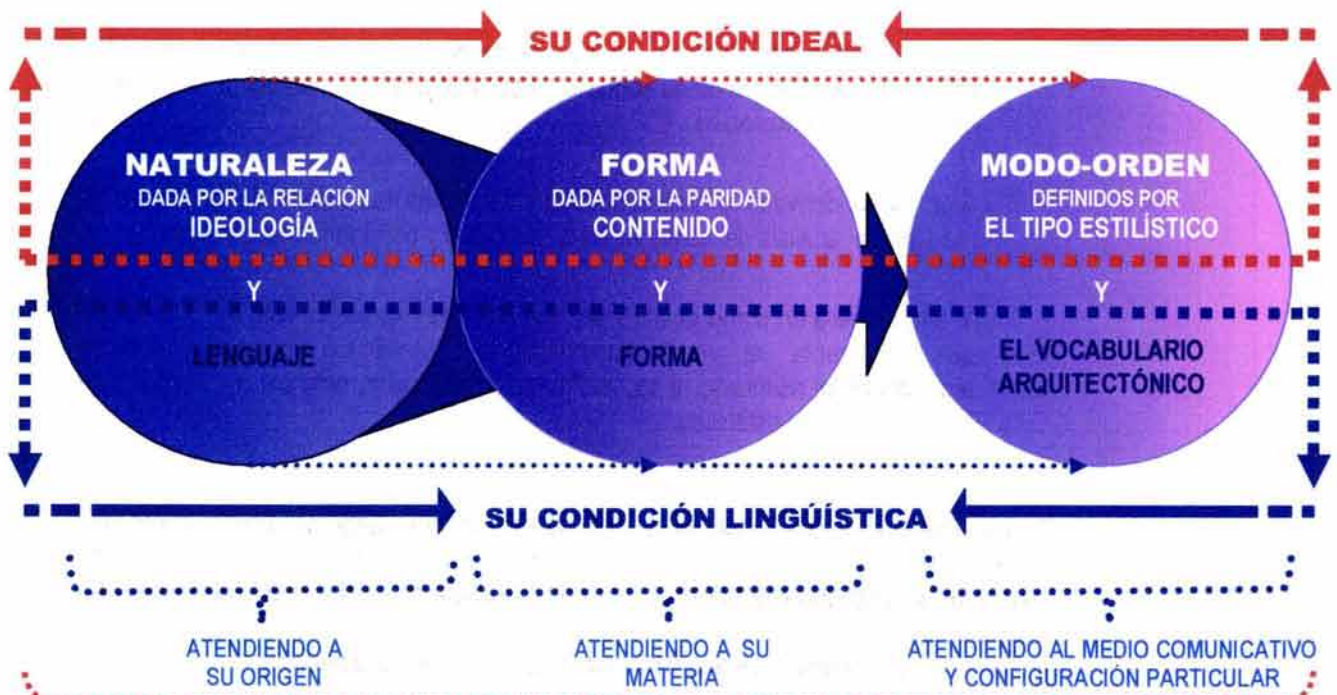
De esta manera, se inicia una propuesta de trabajo donde se esboza la siguiente **ruta de estudio**: Si estas partes (naturaleza, forma, modo y orden) se identifican como elementos básicos de la expresión y responden de alguna manera a la composición de fenómeno expresivo, entonces, la explicación del tema surgirá al investigar:

- a. Al conjunto de suposiciones dadas acerca de su naturaleza; es decir, a los principios que determinan su condición ideal y lingüística; suponiendo que rigen a todo el proceso expresivo.
- b. A la forma derivada y determinada por la misma naturaleza de la expresión, mediante el análisis del contenido arquitectónico y paridad forma-contenido.
- c. Y a la manera en cómo opera y se manifiesta la expresión; esto es, a su modo que contempla al medio comunicativo identificado como vocabulario arquitectónico; asimismo, a su configuración particular, esto es, a su orden que contempla al tipo estilístico.

De esta manera, queda trazada la ruta de estudio que surge solamente como una primera aproximación al tema y que, de manera experimental se propone como un punto de partida o como una explicación e interpretación abierta, es decir, que pueden existir más elementos o componentes en la expresión del objeto, sin embargo, se inicia sólo con estos elementos porque la existencia de otros no se ha dado o advertido.



## UNA "RUTA DE ESTUDIO"



## "LA EXPRESIVIDAD DEL OBJETO"

## El alcance del trabajo...

Una vez vista la estructura del trabajo, se prosigue a explicar de manera breve todo el desarrollo del trabajo que contempla a los siguientes capítulos:

**En el Capítulo I**, se define a la **"naturaleza de la expresión arquitectónica"** en base a dos aspectos: por un lado, la naturaleza se explica en base a su condición ideal, donde se señala que, la ideología está en la relación del hombre con sus condiciones de existencia e inevitablemente investida en sus manifestaciones artísticas o arquitectónicas; asimismo, la ideología nos muestra el pensamiento del arquitecto y su postura ante la arquitectura, por eso, se explica que, la esencia de la expresión arquitectónica parte de la idea o conjunto de ideas para incidir posteriormente en el principio lingüístico.

Y por otro lado, la naturaleza se explica en base a la condición lingüística, donde se señala que, el lenguaje nos muestra lo que es el objeto, asimismo, se entiende como la materia prima de la expresión por medio de la cual, la acción expresiva se lleva a cabo y se puede leer; por ello, posteriormente se sustenta que es la relación entre ideología y lenguaje la que constituye el origen de la expresión arquitectónica y genera el germen de los contenidos, por ello, es la que rige a todo el fenómeno expresivo.

Y seguida a la naturaleza, en el **Capítulo II**, se habla de **"la forma de la expresión arquitectónica"**, donde, se explica por un lado, la conexión que existe con la naturaleza de la expresión, ya que, se presume que de ella deviene; esta explicación queda establecida manifestando que la forma queda condicionada y regida por la relación de las condiciones ideológicas y lingüísticas antes vistas; por lo que, para configurar la forma, se tiene antes una idea clara de cada contenido arquitectónico; es decir que, se tiene una idea de la habitabilidad, una idea de la contextualidad, de la ambientabilidad, de la constructibilidad, de la espacialidad y de la compositividad; y son estas ideas las que determinan posteriormente la selección de elementos lingüísticos con los que se manifiestan dichos contenidos.

Por otro lado, se explica que a la forma la distinguimos por la materia o sustancia y no por los contornos externos o aspectos aparentes del objeto; ésta se explica por la paridad forma-contenido, donde se reconoce que "el contenido de una forma es su materia, referida a su función... una forma cuya función, ha de considerarse en esta relación consigo misma como unión interna y externa de contenidos dados"<sup>1</sup>; aquí, la forma es la organización de los contenidos que se identifican como arquitectónicos, partiendo de la habitabilidad, que es entendida como la unión de los demás contenidos (de la contextualidad, de la ambientabilidad, de la constructibilidad, de la espacialidad y de la compositividad); los cuales, son entendidos como aquello que le da consistencia y estructura a la expresión.

De esta manera, forma y contenido en la expresión están completamente ligados; aquí, la forma de la expresión funciona como la propiedad fundamental de los elementos o contenidos organizados; y si aplicamos a nuestro campo lo que señala *Vilches*. Que todo texto visual está constituido por un sistema de "la expresión" y por un sistema "del

<sup>1</sup> Krings Baumgartner, Wild, "CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE FILOSOFÍA", Barcelona, Ed. Herder. 1978.



contenido" y ambos son inseparables<sup>1</sup>; nos lleva a pensar que esta correlación "forma-contenido" no es otra cosa que una estructura que permite establecer la relación entre el aspecto formal de la expresión (ó estructura superficial) con su aspecto de contenido (o estructura profunda). Esta vieja dualidad "contenido y forma" ha sido reducida a una unidad, mostrando claramente que no puede haber forma sin contenido, ni contenido sin forma.

En seguida, en el **Capítulo III**, se define el "modo" y el "orden" de la expresión **arquitectónica**, aquí, por un lado, se explica al modo, donde se identifica a la manera en cómo se da o manifiesta la expresión, como una manera de darse bajo el medio comunicativo; éste se da en una interrelación con la forma y se distingue como el medio específico en que la forma se manifiesta, es su modo concreto, manera de proceder, donde, se define la disposición de elementos lingüísticos que permiten la manifestación y revelación de la expresión. Aquí, se explica que la forma se expresa mediante un medio comunicativo que es identificado como el vocabulario arquitectónico, el cual, se conforma mediante un repertorio de códigos arquitectónicos en los que se da una correspondencia entre el significante y el significado.

Por otro lado, se explica que del modo de la expresión arquitectónica, se deriva un orden, es decir, que la conformación del vocabulario arquitectónico que se manifiesta como el modo, cobra una configuración particular, a la que llamamos orden. En este caso, el orden significa tener cierta disposición y combinación de los elementos del vocabulario; y de ello, se derivan la variedad de expresiones que implican a un tipo estilístico.

Posteriormente, en el **Capítulo IV**, se lleva a cabo **la lectura de la expresión en la Villa Savoye** de Le Corbusier, con el fin de examinar con detalle toda su condición expresiva, de comprobar la hipótesis establecida y desarrollada en los capítulos anteriores y de trasladar todos los conceptos teóricos a la lectura del objeto arquitectónico; por ello, al poder realizar la lectura del objeto se comprobará que esta tesis funciona más que nada como un instrumento teórico que nos permite leer cualquier expresión arquitectónica, ubicada en cualquier contexto cultural, espacial y temporal.

<sup>1</sup> Vilches Lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", México-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1986. Pp.60. Este Autor hace referencia al sistema de transmisión visual de la fotografía y al sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en ese plano, éste sostiene que la función semiótica se da cuando la expresión y el contenido entran en relación; para Vilches, todo texto visual está integrado por un sistema de expresión y de contenido; y por ello, resulta interesante analizar si esta condición de interrelación entre la expresión y el contenido se da al trasladar sus ideas al ámbito arquitectónico.

principios  
principios

ideas y Códigos  
ideas y Códigos



ideas y Códigos  
ideas y Códigos

CAPÍTULO I

La "naturaleza"  
de la expresión arquitectónica

## 1.1 DEFINICIÓN DE LA “NATURALEZA” EN LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.

Se define en la naturaleza de la expresión arquitectónica al origen o principio que la motiva; la naturaleza, siguiendo a *Kant*, se distingue como: El primer principio interno de todo lo que pertenece a la existencia de una cosa, donde, “en el todo de los fenómenos, en el conjunto de todas las cosas, radican los principios internos de todo lo que pertenece a la existencia de una cosa”<sup>1</sup>, la naturaleza de una cosa se reduce a sus estructuras elementales como un hipotético estado inicial; ésta se encuentra en el carácter, en el género, en la esencia, la complejión, la clase o el principio interno; así que, con ella nos referimos a la constitución inherente de la expresión, a su origen, al carácter original y principio interno que la constituye.

En este caso, la expresión se asienta en algo permanente y material, por ello, “todas las obras de arte están hechas de eso que se llama materia prima y ésta tiene que extraerse de la naturaleza”<sup>2</sup> o del origen, que significa aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es; asimismo, la naturaleza es definida por *Aristóteles* como el orden necesario o la relación causal; ésta es interpretada como la causa de cualquier cosa a la cual es inherente un principio que se convierte en la base del orden necesario. Por otro lado, *Boyle*, se refiere a la naturaleza, señalando que ésta no debe ser considerada como un agente distinto y separado, sino, como una regla o como sistema de reglas, según las cuales los agentes naturales y los cuerpos sobre los cuales obran, están determinadas por sus principios; y para *Kant* la naturaleza se entiende como la causa de los fenómenos, cuya existencia se da según las reglas necesarias o leyes a priori que hacen posible ante todo a dicha naturaleza<sup>3</sup>; por ello, estas interpretaciones nos marcan que, la naturaleza implica en este caso, a las leyes originarias por las que es posible cualquier fenómeno y ésta surge como una muestra del principio o principios que la causan; así, será en una relación de principios donde radique.

El término de naturaleza, entonces, toma el sentido de origen, papel esencial que juega un principio, axioma, concepto principal o postulado inicial que justifica una totalidad; es lo fundamental y necesario; **por ello, la naturaleza de la expresión se define como el conjunto de elementos que sirven para constituir un mecanismo originario que fundamente sus leyes; es interpretada como la unión de preceptos, la fundamentación de un hecho, engranaje, constitución suficiente o conjunto de elementos que supone una construcción; esto es lo que le da existencia a un fenómeno, un conjunto de principios inscritos.**

Por lo tanto, si sabemos que la expresión arquitectónica en algo radica y algo la engendra o le da causa; entonces, es necesario estudiar a sus principios causales, entendidos como las razones por las que se funda; considerando como primera propuesta a un principio ideológico que atiende a la condición ideal del objeto y a un principio lingüístico que atiende a su condición tangible. Así, para sustentar este capítulo, se precisa la explicación de cada uno y se verá las razones por las que se toman como elementos que causan y son el origen de la expresión.

<sup>1</sup> Krings Baumgartner, Wild, “CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE FILOSOFÍA”, Barcelona, Ed. Herder. 1978.

<sup>2</sup> Heidegger, M. “ARTE Y POESÍA”, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997. Pp.17.

<sup>3</sup> Abbagnano Nicola, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.837-838.

## 1.2 COMPOSICIÓN DE LA “NATURALEZA”.

Para atender a esta cuestión sobre la composición de la naturaleza de la expresión arquitectónica, se sigue un esquema donde se propone que al leer la naturaleza de la expresión, se lee la relación que existe entre su condición ideal y su condición lingüística; entendiendo que la condición ideal queda explicada por el principio ideológico que la detona y que la condición tangible esta dada al establecer un principio lingüístico; por ello, se desarrolla a continuación la definición de cada principio, la forma en cómo se constituyen y la relación que existe entre éstos, para posteriormente establecer una conclusión que nos arroje más sobre la incidencia de la naturaleza sobre todo el fenómeno expresivo.

### 1.2.1 EL PRINCIPIO IDEOLÓGICO.

#### 1.2.1.1 DE LA IDEA, LA IDEOLOGÍA Y EL PRINCIPIO IDEOLÓGICO.

Para explicar este principio se parte de su raíz “*la idea*”, anticipando que de ésta se deviene la ideología que germina al principio ideológico; por lo que, iniciamos con formular la primera pregunta al respecto: ¿Qué es la idea? y ¿cómo se define?... la idea es el acto del entendimiento que se limita al simple conocimiento de una cosa, imagen o representación que se da de un objeto, intención o concepto; es la experiencia o pensamiento que no se debe directamente a la estimulación sensorial, sino que, es un complejo mental compuesto en su mayor parte por imágenes y se clasifica según *Warren* en <sup>1</sup>:

- La idea abstracta: Que se refiere a un aspecto, cualidad o experiencia de un objeto y se genera a partir de ello una idea general y un concepto.
- La idea directriz: Que persiste y determina el curso y la dirección de la marcha de los pensamientos asociados e implica a una tendencia determinante.
- La idea intencional: Es la que anticipa una acción acompañada de una actitud de auto determinación, es la idea que representa a una acción determinada, ya que, suele ir seguida de su realización.

Entonces si, a la idea la tomamos como la experiencia del pensamiento, podemos decir que, de una lluvia de ideas se sugiere una directriz que determina el acto expresivo, llegando a ser después la idea-intención que anticipa a dicha acción y que a su vez la rige. Las ideas tienen una relación con la intuición y explican la noción de algo, son originadas en los sentidos como excitantes de la actividad intelectual y se van formando en ideas propias hasta cobrar un sentido y valor objetivo; estas pueden ser espontáneas o derivarse de un acto de reflexión con el que, se forma un conocimiento que parte de ideas parciales para ejercer un raciocinio. Aquí, las ideas abstractas, directrices o intencionales nos llevan a la comparación, a la elección y a la conciencia clara de cualquier cosa o hecho, por ello, las tomamos como objeto de estudio, dado que, al conjuntarse y relacionarse unas con otras “se establece entre ellas una influencia recíproca, de donde resulta el conocimiento”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Warren C. Howard, “DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA”, México, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1948. Pp.169.

<sup>2</sup> Balmes Luciano Jaime, “DE LAS IDEAS”, Argentina, Ed. Aguilar, 3ª Edición, 1963. Pp105.

Por otro lado, **la idea es la unidad absoluta del concepto**, señala *Hegel*, su contenido ideal no es otra cosa que el concepto y su contenido real es sólo la exposición que el concepto se da a sí mismo en forma de su manifestación<sup>1</sup>; la idea entonces, se concibe como una unidad de lo ideal y de lo real que designa cierto grado del concepto determinado; en la que, la determinación del concepto es, por sí sólo, el concepto mismo. La idea es un proceso, su identidad es absoluta y libre; es un objeto del pensamiento, es la esencia de lo múltiple, de lo ideal y de la unidad. En ella, están las razones por las cuales las cosas se generan, es la sustancia y esencia necesaria, idea-razón de las cosas. “El término griego *ιδεα* se dice en latín forma y por ideas se entienden las formas de algunas cosas existentes fuera de las cosas mismas”<sup>2</sup>, en este sentido, la naturaleza de la expresión se dice que empieza en las ideas.

Las ideas menciona *Kant*, son conceptos racionales de los cuales no puede haber en la experiencia objeto adecuado alguno, es decir que, no son intuiciones, ni sentimientos, sino conceptos de perfecciones a los cuales es posible acercarse, pero que, nunca se pueden lograr completamente. Para *Hegel* es la razón conciente y específica; y según *Descartes*, la idea expresa este carácter fundamental del pensamiento que tiende a una realidad como acto del pensamiento<sup>3</sup>, es el objeto inmediato del pensamiento, es el objeto del acto del pensar; así una idea es la anticipación del objeto mismo, una posibilidad.

Sintetizando esto podemos concluir que la idea se entiende como:

- Principio regulante del conocimiento o generadora del entendimiento.
- Como la unidad que constituye la razón del ser de las cosas, o esencia.
- Como un pensamiento con fundamento racional, por lo que, no se encuentran fuera de la conciencia del sujeto cognoscente.
- Y como unidades dinámicas que dan origen al discurso del pensamiento.

Con todo ello, ya definida, lo que podríamos cuestionar ahora es: Y ¿cómo podemos llegar al conocimiento de las ideas?... una forma de acercarse a su conocimiento es con ayuda de **la ideología**; término que surge como un conjunto de ideas viables por ser razonables, es el producto de la razón del hombre dentro de un grupo social. Este término favorece el dominio de las ideas y da pie a elaborar una estructura ideológica que las comprende y difunde; aún así, podemos profundizar en ello y aclarar el término:

Que fue acuñado a principios del S. XIX por *Destutt de Tracy* como abreviatura de lo que él llamaba “ciencia de las ideas”, *Antoine Louis Destutt de Tracy*, filósofo y economista francés inventó el término en un contexto psicobiológico, que reducía la sensación a lo racional y mental; y que trataba entre sí conciencia personal, sentimientos, percepción, memoria, razonamiento y deseo. La ideología o ciencia de las ideas tenía una intención humanista de unificar todo lo que el individuo puede comprender y experimentar; en efecto, menciona *Ramos*, *Destutt* advierte que: “Es necesario conocer la ideología o ciencia de las ideas para que puedan estar seguros de poseer ideas verdaderas, saber expresarlas con

<sup>1</sup> Hegel, G. W. “ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS”, México, Ed. Porrúa, 1971. Pp.108.

<sup>2</sup> Abbagnano Nicola, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.635.

<sup>3</sup> Abbagnano Nicola, “Op Cit”, Pp.635.

exactitud y lograr combinarlas con justeza"<sup>1</sup>; así pues, el significado racional que tenía la palabra ideología para *Destutt*, era el de <<tratado acerca de las ideas>>; entendiendo por idea cualquier tipo de representación mental, sin carga emocional o afectiva, sino con un contenido cognitivo; en otras palabras, sería un conjunto de conceptos susceptibles de análisis o tratamiento científico. Por otro lado, esta palabra "ideología" ha significado diversas cosas desde su nacimiento y a grandes rasgos se contemplan tres periodos:

- a. El periodo Napoleónico, donde, *Napoleón Bonaparte* nombra "ideólogos" a algunos pensadores y asocia por primera vez el término a doctrinas carentes de sentido histórico. Este término se utiliza para desacreditar las formas diferentes de pensar y según *Ramos*, prevalece esta acepción del vocablo; ya que, los sociólogos la definen como: "Interpretaciones de la realidad que no resisten un análisis objetivo, puesto que se emiten por una especie de convencimiento emocional que tratará en último término, de justificar una conducta o de defender unos intereses parciales"<sup>2</sup>.
- b. En el periodo Marxista, "una ideología es todo cuerpo de ideas sistematizadas por un sistema social injusto para forjar la ilusión de que ambas esferas de trabajo son reales e independientes"<sup>3</sup>. Para *Marx* y *Engels* constituye una "falsa conciencia" que requiere una superestructura justificante y se fundamenta en el postulado de que toda sociedad estratificada tiene una clase dominante que controla tanto los medios de producción económicos, como los medios de producción mental; por lo que, es a través del control ideológico como se constituye un sistema de creencias; así, la postura de *Marx* tiene la misión de distinguir la estructura social de sus apariencias ideológicas, estas apariencias actúan como fachadas o falsa conciencia de la realidad.
- c. En el tercer periodo, el contemporáneo, un pensador es ideólogo cuando no es consciente de lo que verdaderamente lo mueve. En este periodo se destacan los conceptos de *Durkheim*, quien afirma que, las ideologías o las teorías básicas de la conciencia humana están troqueladas por la sociedad y reflejan a los factores sociales, es decir, que la forma de existencia de un grupo humano era lo que determinaba a su conocimiento y a sus ideas; por lo que, *Durkheim* al igual que *Marx* distingue que una estructura social es la base de donde se derivan las ideologías. Por otro lado, para *Freud*, "la ideología es un proceso que el llamado pensador cumple conscientemente, pero con una condición falsa, las verdaderas fuerzas motrices que lo impulsan permanecen desconocidas para él"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Pastor Ramos Gerardo, "IDEOLOGÍAS", *Su medición psicosocial*, Barcelona, Ed. Herder, 1985. Pp.14-15. Este autor, cita al filósofo francés Antoine Louis Claude Destutt de Tracy quien da origen al término de ideología, entendido como el <<tratado sobre las ideas>>; concepto del cual se parte para fundamentar este trabajo, por lo que, se considera el significado que originalmente tiene.

<sup>2</sup> Pastor Ramos, Op. Cit. Pp.15. En éste texto, Ramos distingue en tres periodos las diferentes concepciones que tiene el término; de ahí que algunos sean considerados o refutados en este trabajo.

<sup>3</sup> Pastor Ramos, Op, Cit, Pp.23. Este autor cita y explica la visión que Marx tiene sobre la ideología y el concepto de éste. Los conceptos de Marx en este trabajo se rechazan de alguna forma porque no se trata de una ideología que surge de la lucha de clases sociales, simplemente son citados para mostrar los diferentes puntos de vista ante un término y cómo puede variar las aplicaciones de éste. En nuestro caso el término de ideología es relacionado al campo del diseño arquitectónico sin negar la condición social del diseñador.

<sup>4</sup> Ludovico Silva, "TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IDEOLOGÍA", México, Ed. Nuestro tiempo, 1978. Pp.67. En este texto, el autor menciona cómo en el periodo contemporáneo se interpreta el término de "ideología" en el que, se distinguen las interpretaciones de Freud y distintos sociólogos.

Otro autor; *Manheim*, distingue dos acepciones: La concepción particular y la total de la ideología, donde, "la concepción particular, no se aleja mucho de la idea de mentira, por cuanto en ella se implica que sólo somos escépticos acerca de la verdad de alguien; y la concepción total en cambio, aparece cuando nos ocupamos de las características y de la composición de la estructura total de un grupo histórico o social concreto"<sup>1</sup>; en este caso, la primera se trata de un principio de desconfianza teórica y sólo se puede buscar su verdad en la segunda; esto es, en la confrontación de una situación real y dada con su marco social.

Por otro lado, en el ámbito latinoamericano, la ideología, puede traer consigo una connotación negativa por entenderse o usarse como un instrumento de dominio y poder; asimismo, es usada como un motivo de reveldía, y por ello, se piensa que los sistemas de ideas son interpretados conforme a la situación de quien las expresa; aún así, se cae en un patrón que encasilla a la ideología de la misma manera que lo hace *Marx*, al interpretarla como producto de una lucha de clases y dominio de un grupo. Con todo ello, no se niega el sentido social de la ideología, sino que, es interpretado desde otra perspectiva, ya que, un individuo aunque no sea él toda la sociedad, su ideología si es social, es la marca de lo social en él y puede interpretarse entonces, como un sello del sistema social en donde se desenvuelve el individuo y desde el cual, manifiesta su pensamiento, pero sin ese matiz de manipulación y predominio.

Sin embargo, ante la diferencia de sentidos y significados que cobra este término, cabe preguntarse ¿qué es una ideología? o ¿qué entendemos por ésta?; se habla de ideologías, pero parece que se emplea el término de diferentes maneras: como representación e imagen social, como falsa conciencia, como racionalización de intereses de un grupo social o como un conjunto de elementos intelectuales que no pueden ser racionalmente controlados.

Para efecto de esta investigación, nos podremos colocar en la postura de considerar a la ideología como un esquema de pensamiento, donde las ideas representan y son producto de una realidad; ante esta postura y retomando o negando otras de los autores antes mencionados, se tratará de profundizar en el concepto y definir lo que aquí se entiende por ideología, cómo se conforma y lo que podemos aplicar de ésta al ámbito arquitectónico. Por lo que, cabe aclarar que la ideología no se interpreta con un sentido derogativo; es decir, que nos es utilizada para promover otros intereses que no sean los arquitectónicos y en este caso, se podrá llamar a la ideología como una explicación del pensamiento del arquitecto sobre su actividad expresiva y sobre los influjos que recibe en su formación, pero como detonantes de su expresión; por ello, se busca romper con otras interpretaciones del término haciendo referencia a su origen.

La ideología no es pues, un andamiaje ideal, encaramado sobre la estructura social para justificarla desde arriba, es fundamentalmente un modo de ver la realidad sabiendo el carácter profundo o estructura del proceso. Esta no se opone siempre al conocimiento verdadero y saber, por lo que, en este trabajo no se acepta la postura marxista de considerar que toda ideología se inscribe en el mismo paradigma del error, representación engañosa o idea confusa; y aunque, implique que se puede componer también de actitudes que no constituyen un saber científico; se rechaza también la postura de *Marx y Engels*, porque

<sup>1</sup> Ludovico silva, "TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IDEOLOGÍA", México, Ed. Nuestro tiempo, 1978. Pp. 87.

la ideología no está sometida a un determinismo irracional, sino que, es simplemente una serie de ideas y conceptos que se expresan en base a una realidad histórica y condición social, la cual, no pretende ser una doctrina o implantación de conceptos, sino que, es una muestra o manifestación de una forma de pensamiento.

La ideología entonces, puede presentar un conjunto de elementos intelectuales aunque no sean racionalmente controlados, como señala *Ramos*. "Presentan cuerpos de datos objetivos y subjetivos, conocimientos verdaderos y convicciones inexactas, contenidos concientes e inconscientes y todo este conjunto de ideas afectan –al sujeto que las adopta"<sup>1</sup>; y aunque, esto no se tome como científico, tampoco se toma como mera ilusión, por ello, la ideología puede significar un conjunto de hipótesis sobre la naturaleza del hombre, del mundo y de la sociedad, donde, no se parte de una apariencia; por ello, es tomada como una expresión de la realidad y por medio de ésta podemos captar la estructura interna de un hecho, de un acontecimiento y en nuestro campo, del objeto arquitectónico. Por lo tanto, si tomamos como fundamento en este trabajo estos postulados, tenemos que, está formada por un cuerpo de conceptos, ideas y postulados que resultan trascendentales para el individuo, éste puede aceptarlas o rechazarlas; si las adopta, las individualiza aunque éstas no impliquen una comprobación específica.

Concretando, se puede decir que, la ideología se entiende, en primer lugar, como un cuerpo de ideas, que intenta explicar la naturaleza del hombre, de la sociedad y del mundo desde peculiares puntos de vista, aportando no sólo la organización de temas, sino, mostrando un nuevo modelo de organización e interpretación de algún hecho; en este caso, la ideología está permeada por diversos factores de la realidad que la determinan o la originan y comprenderla, es pues, entender la relación entre su forma que es racional y su contenido que no lo es por completo; por eso, al esbozarla, se nos permite conocer el contenido o la estructura interna de los acontecimientos y nos permite explicar el hecho arquitectónico a partir de la forma en que se expresa en el objeto; por lo que, es tomada en este trabajo, como el conjunto de ideas, conceptos y pensamientos intangibles que dotan de sentido, la ideología consiste, como señala *Gordillo*. "En un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias"<sup>2</sup>.

Con todo ello, podemos sintetizar que en la ideología se implica a una red de ideas que le dan cuerpo a la expresión; en donde la idea principal se vuelve la nota fundamental que identifica a un pensamiento en un momento determinado, con ello, queremos destacar que, al trasladar esto al ámbito de la expresión arquitectónica podemos ver como en una época puede una postura ser identificada por las ideas fundamentales del arquitecto, que son tejidas en una red conceptual, o bien, conforman el cuerpo de ideas rectoras. Acentuando en ello, que éstas se van manifestando en la esfera de los conceptos de diseño; de tal manera que, se apunta a conocer los objetos bajo el conjunto de ideas que los detonan, con el fin de penetrar en su origen y llegar al conocimiento y existencia de sus atributos.

<sup>1</sup> Pastor Ramos Gerardo, "IDEOLOGÍAS", *Su medición psicosocial*, Barcelona, Ed. Herder, 1985. Pp.17. La definición que aporta Ramos en este texto, es un punto de partida que nos señala que la ideología es un fragmento de la realidad que vive el individuo y aunque ésta no sea conciente o comprobable, si parte de elementos que conforman la estructura social a la que pertenece el sujeto, mostrando así, su contacto con la realidad.

<sup>2</sup> Gordillo César, et al. "ARQUITECTURA Y SEMIÓTICA", México, UNAM. F.A. 1985, Pp.10.



Con esto, queremos construir un esquema de ideas que se refieran al contexto donde emerge un objeto y a sus mismas propiedades, este sistema parece ser una serie hilvanada donde, se puede construir el esquema de un "*principio ideológico*" que permite comprender a las ideas que rigen en una expresión arquitectónica en un momento dado.

Para lo cual, cabe enunciar qué se entiende por *el principio ideológico* y cómo se constituye. ***Este se usa aquí como un conjunto de "conceptos o ideas" que demuestran la conexión con proposiciones fundamentales y ofrecen el punto inicial de referencia en el que se produce una cosa. O bien, si lo tomamos como una causa primera, aquello de lo que procede el fenómeno expresivo, podemos decir entonces, que procede y se origina en una "idea" o en un conjunto de ellas.*** El principio utiliza a las ideas no sólo como origen, sino, como medio para el fin del dominio; es decir, que estas rigen, determinan y guían el fenómeno expresivo; asimismo, puede entenderse como una forma de pensamiento que afirma un conocimiento arquitectónico ligado al ser de la expresión, a su naturaleza. Es una determinación de ideas decisivas en el influjo expresivo que proceden de una forma de pensar ante la arquitectura.

Este esbozo de principio ideológico en el proceso expresivo se transforma y se le concede un sentido dialéctico, pero de ningún modo es impositivo, sino propositivo, es una reconciliación de ideas que se reconocen en la naturaleza de la expresión porque constituyen el origen de su estructura y sólo bajo este aspecto puede hablarse de sus implicaciones; y desde aquí, resulta una base ideológica que cae bajo el aspecto crítico, pero también bajo el cognoscitivo al tomarse como un diálogo de argumentos. Y de esta reflexión se alza la pregunta: ¿Hay en general una posibilidad de que este principio determine y origine a la expresión arquitectónica?... esta cuestión tiene respuesta en el análisis crítico de los presupuestos de una solución arquitectónica vistos o medidos de una manera histórica frente a un estilo de pensamiento que busca justificaciones contundentes y las tiene por alcanzables, en este término "*ideología*"; y que alza la exigencia de una condición ilimitada del pensamiento mediante una crítica permanente en el ámbito de la expresión y en términos generales, de la actitud ante una solución arquitectónica.

La ventaja de este análisis radica no sólo en la posibilidad de criticar los conceptos respectivos desde otra postura, sino también, en la de permanecer abierta sin caer en un pluralismo de método y/o principios que deben seguirse. No es un principio dogmatizable ni fijo, sino que, permanece en continua transformación y contiene la oportunidad de descubrir las opciones implicadas en el fenómeno expresivo.

Y para justificar este principio como elemento que origina y engendra a la expresión arquitectónica resaltaremos las implicaciones que tiene en el campo de teorías o "*estilos*" y tendencias en las cuales se manifiesta; y como lo señala *Tafuri*: "Aceptar esta premisa permite considerar globalmente la formación de ideologías arquitectónicas"<sup>1</sup>; al analizar el trayecto del movimiento moderno desde 1901 hasta 1939 como instrumento ideológico, asimismo, significa trazar una historia articulada en tres fases sucesivas:

<sup>1</sup> *Tafuri* *Manfredo*, "DE LA VANGUARDIA A LA METRÓPOLI", CRÍTICA RADICAL A LA ARQUITECTURA, Barcelona, Ed. G. Gili, Colecc. Arquitectura y crítica. 1972. Pp.16, 35-36. En este texto, *Tafuri* lanza una crítica y afronta el tema de la ideología arquitectónica desde un punto de vista que intenta poner en claro de qué manera las aparentes propuestas funcionales de un sector desarrollado y capitalista se ven frustradas. En el que se reconoce y precisa la estrecha relación entre ideologías y el ciclo completo de la arquitectura moderna. Este texto muestra y permite considerar globalmente la formación de ideologías arquitectónicas y en particular sus implicaciones sobre la ciudad. Las ideologías arquitectónicas como él las llama, están basadas en un principio ideológico, ideas y conceptos que afectan a la expresión arquitectónica; la influyen y determinan, de ahí, que se retome en este trabajo.

- Una que ve la formación de la ideología urbana como superación de las mitologías anteriores.
- Una segunda, que ve desarrollarse el papel de las vanguardias artísticas como proyectos ideológicos.
- Una tercera, en que la ideología arquitectónica se transforma en ideología del plan de elaboración de teorías y principios.

En este caso, podemos plantear un esquema ideológico cuyas implicaciones nos acerquen a un pensamiento que evoluciona, que se apega a un referente cultural y que se vuelve el plan de elaboración de una expresión.

### 1.2.1.2 LAS IMPLICACIONES DEL PRINCIPIO IDEOLÓGICO:

#### a. La implicación como referente cultural.

Como *Eco* señala: “la arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez persuade, permite una lectura interpretativa, capaz de ofrecer un acercamiento de la información”<sup>1</sup>; en este caso, la ideología es un elemento socio-cultural que actúa como ingrediente en la producción arquitectónica, por ello, se trata de desfilas en las condiciones de generación de la obra arquitectónica, valiéndonos del uso de la ideología que la motiva.

Al decir que la ideología funciona como un referente cultural, se implican y se hace mención a los factores que la determinan o “estructura” como la llaman diversos autores; los cuales, son la base real de la que parten las ideologías; esta estructura, es comparable a los cimientos de un edificio y el discurso que implica, es comparable al edificio mismo. Los factores pueden determinar, originar, e incluso transformar a la ideología que en ellos se sustenta; entre los que se identifican a los factores geográfico-climatológicos, a los socio-históricos, a los económicos y status social y a los aspectos psicosociales del individuo. Dichos factores, señala *Ramos; Durkheim, Marx y Mannheim*, coinciden en identificarlos como la estructura o base de la que derivan las ideologías, como factores de un sistema específico de la vida social en un momento determinado<sup>2</sup>. Asimismo, el fenómeno expresivo es el lugar de las interacciones del medio histórico-cultural.

En este caso, el objeto arquitectónico funciona no como reflejo de la estructura social que lo produce, sino que, como menciona *Rangel*: “Presentan una dimensión ideológica inherente a los mismos, como parte que son de procesos sociales en acto”<sup>3</sup>. No es que los objetos se carguen de ideología, sino que, el objeto como tal, juega un papel activo en la conformación de la cultura material, ubicado en el ambiente en el que se crea, época y lugar.

Podemos plantear, entonces que, el objeto producido a través de un proceso determinado, adquiere en plena circulación social, un significado determinado, posee una

<sup>1</sup> *Eco Humberto*, “LA ESTRUCTURA AUSENTE”, Barcelona, Ed. Lumen, 1968. Pp.369. Autor citado por César Gordillo.

<sup>2</sup> Cabe considerar que la ideología está condicionada a determinantes sociales; estos factores conforman lo que autores como: *Durkheim, Mannheim, Marx y Engels* llaman la “estructura” de la cual se derivan las ideologías.

<sup>3</sup> *López Rangel, Rafael*, “DISEÑO, SOCIEDAD Y MARXISMO”, México, Ed. Concepto, 1981. Pp.8. En este texto, *Rangel* hace la distinción de la ideología no tomada como parte externa al objeto, sino, como parte de éste. La ideología se integra al objeto desde el momento de su concepción; de ahí, que sea un punto importante para retomar en este trabajo.

connotación “ideológica” que se refiere a la estructura cultural donde se ubica y su correlación con ella; y adquiere tal o cuál significado, justo en virtud de la forma en que lo interpretan. Por ello, los objetos son “materialidades ideológicamente conformadas”<sup>1</sup> y existe entonces, un reflejo del objeto con respecto del momento y de la cultura en la que se inserta. Además, como señala Gregotti: “El significado de cada objeto (y en particular de los diversos objetos arquitectónicos) depende de la referencia sociológica del horizonte cultural”<sup>2</sup>.

Con ello, queremos decir que la cultura sirve a la ideología como su referente o viceversa, no porque sean lo mismo, sino, porque de alguna manera estas pueden coincidir; si entendemos que en la ideología se nos muestra el pensamiento del autor y su postura ante la arquitectura, bien puede señalar su contexto socio-cultural al que responde dicha postura. Sin embargo, aquí puede advertirse que, un mismo arquitecto puede tener influencias de diversas culturas y a partir de ellas establecer su esquema ideológico o incorporar en otros casos esquemas ideológicos ajenos a su cultura, aún corriendo el riesgo de tener su expresión un rechazo social.

Así, se pretende avanzar, en esta implicación de la ideología como referente cultural, que algunas veces coincide o no con la cultura donde se inserta el objeto, pero no por ello, se invalida esta implicación. Y si consideramos que la cultura abarca como señala Guzmán a los idiomas y dialectos, a la ideología, a las actividades artísticas y educativas; y asumimos que la cultura es “el complejo formado por los bienes materiales, conocimiento técnico, creencias, moral, costumbres y normas de derecho, así como otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”<sup>3</sup>; entonces, entendemos que la cultura es una resultante del proceso de adaptación al medio y podemos decir que ésta se desarrolla y lleva a cabo en un espacio o área cultural, como lo señalan los antropólogos; en este caso, “un área cultural es un espacio en el interior del cual predomina la asociación de ciertos rasgos culturales”<sup>4</sup>; donde, se implica el contacto con el hombre y su pensamiento; asimismo, la finalidad de la cultura es vincular a los hombres abarcando sociedades, regiones, economías, mentalidades colectivas y manifestaciones artísticas.

Por esto, la creación expresiva es un hecho individual o colectivo cuya producción está socialmente condicionada e implicada en una cultura; en este caso, las manifestaciones expresivas reflejan una condición ideológica investida en un ambiente cultural cualquiera que este sea; aquí, podemos ejemplificar o colocar cualquier expresión popular, regional o tradicional. En resumen, podemos decir que **la cultura es un conjunto de satisfactores y deseos humanos creados por el hombre** y que guían la transformación de las cosas, es un proceso de transmisión social, es continua, creativa y receptiva, acumulativa y excluyente, compartida, intercambiable e interactuante; **y en este caso, “los satisfactores culturales pueden ser ideas, conocimientos, creencias, actitudes, transformaciones físicas, hábitos, expresiones y normas”**<sup>5</sup>; en sí, la cultura es muy compleja, pero en esto, podemos ver que la ideología puede hacer referencia a la cultura por ser parte de ella y por eso, la presencia de las ideas que dan origen y rigen la expresión arquitectónica se reconocen y sustentan en una base o estructura cultural.

<sup>1</sup> López Rancel Rafael, “DISEÑO, SOCIEDAD Y MARXISMO”, México, Ed. Concepto, 1981. Pp.34. El distinguir que los objetos son ideológicamente conformados, nos señala que, existe en ellos todo un referente cultural, histórico, social y económico de la época en la que se realiza. Por esto, para comprender lo que es, se debe ubicar al objeto en su marco cultural.

<sup>2</sup> Gregotti Vitorio, “EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA”, Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972. Pp.205.

<sup>3</sup> Guzmán leal Roberto, “SOCIOLOGÍA”, México, Ed. Porrúa, 1987. Pp156.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Katzman Israel, “CULTURA, DISEÑO Y ARQUITECTURA”, Tomo I, México, CONACULTA, 1999. Pp. 181-182.

Así, por un lado, el significado de cada objeto depende de la referencia hacia su horizonte cultural, donde las expresiones particulares que se adoptan en un país o región son la expresión de su cultura, como manifestación lingüística que absorbe los aspectos culturales donde se inserta el objeto; por ello, es importante mirar en cada manifestación de la expresión de un objeto, un contexto dentro del cual, cada elemento posee y cobra un sentido; por lo que, vemos que es imposible determinar el sentido de la expresión arquitectónica sin tener en cuenta el contexto cultural y bagaje ideológico con los que se identifica; esto implica tomar al objeto arquitectónico dentro del lugar que ocupa y época en el que se ubica.

Y por ello, se piensa que la ideología y los pensamientos no surgen como una relación que no es real, que no produce efectos; sino que, los pensamientos y las ideas no se oponen a la realidad; más bien son una de las vías para entrar en contacto con la realidad; por lo tanto, **la expresión en la arquitectura, se entiende como la cristalización de ideas manifestadas con el lenguaje en el objeto arquitectónico**. Y como señala *Berndt*, este modo de encarar el problema ayuda a explorar los contenidos expresivos de la arquitectura que van más allá del mero dato técnico constructivo<sup>1</sup>; evidentemente no basta con realizar una lectura de la configuración arquitectónica sin expresar las relaciones entre ésta y su referente cultural. Por lo que, la demanda de una arquitectura, parte no sólo de exigencias técnicas, sino que parte también de una exigencia ideológica, como señala *Manieri*, es: "Generada de algún modo a nivel estructural; esto es, originada en la organización productiva misma y enderezada hacia la cultura"<sup>2</sup>, donde la ideología confiere a la arquitectura un sentido social que demarca su relación con el mundo.

Además, los recursos obtenidos a través de la expresión arquitectónica se legalizan por medio de ordenamientos y acciones que se amalgaman mediante un nivel donde "la ideología, se conforma bajo las reglas fuertemente impregnadas de ideología que para ella crea cada cultura y se convierte en una más de sus expresiones"<sup>3</sup>; por lo que, la expresión arquitectónica se toma como una estructura ideológicamente conformada. En esto, no se puede determinar el significado de un objeto más que haciendo referencia al sujeto que lo diseña, al cliente que lo demanda y a la cultura que lo origina; esto determina pues, que en la percepción de los objetos se asumen significados culturales.

Por otro lado, la representación de los objetos conforman en el hombre imágenes ligadas a los usos cotidianos, a sus hábitos, conductas y comportamientos; y todo proceso de expresión significa, evoca y connota estas representaciones; nuestro interés entonces, reside en el fenómeno expresivo y el sentido en que se liga al contexto ideológico del cliente, del usuario o del mismo arquitecto. Por ello, cuando nos referimos al principio ideológico no hablamos sino de una actitud hacia la manera en que la ideología del arquitecto rige toda su condición expresiva, manifestando en esto, el sentido de cómo interpreta un modo de vida social para caracterizarlo en el objeto con la participación de los diversos agentes sociales y culturales que intervienen; en este caso, el referente cultural puede mostrar tanto una esfera individual como colectiva, y por ello, se deja señalado que incide en la conformación del objeto y su expresión.

<sup>1</sup> Berndt Heide, et al, "LA ARQUITECTURA COMO IDEOLOGÍA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1974. Pp.9.

<sup>2</sup> Manieri Elia, Mario, "WILLIAM MORRIS Y LA IDEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1977. Pp.80. La demanda ideológica, señala el autor, puede deducirse de las respuestas culturales que la misma historia considera; y que están condicionadas por la situación estructural, es decir, por los diferentes factores que las originan.

<sup>3</sup> Gordillo César, et al. "ARQUITECTURA Y SEMIÓTICA", México, UNAM. F.A. 1985. Pp.17.

## b. La implicación como idea fundamental.

La naturaleza de la expresión arquitectónica, como ya vimos, radica en un principio ideológico, que en una visión general intenta ofrecer el panorama del pensamiento del arquitecto, asimismo, se sitúa a la cabeza de la expresión arquitectónica para condicionar el fenómeno expresivo. Este principio es también índice de la renuncia y transformación de una expresión totalmente organizada, ya que, el esquema ideológico se modifica continuamente o evoluciona.

De esta manera, se aborda la implicación del principio ideológico como el referente cultural que influye o permea a la idea fundamental que rige y actúa dentro del ciclo expresivo, pero, ¿cómo se explica esto?... en primer lugar, el principio ideológico se explica como una integración de ideas que se elaboran formalmente en el ciclo expresivo encadenándose en un orden determinado y de cuyo influjo cultural se deriva una idea rectora que dirige la acción expresiva del arquitecto; esto se considera porque los objetos son un elemento de conexión entre el hombre y su entorno, entre los mismos hombres y entre el hombre y su pensamiento.

Y como bien lo señala *S. Vázquez*, toda obra contiene elementos ideológicos; las ideas del autor, de su tiempo, de su clase, mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos<sup>1</sup>; por lo tanto, la obra arquitectónica no se mueve en un mundo autónomo, si fuera así, se escaparía por esencia al análisis, al conocimiento, a la crítica, a la historia y a la teoría. Por esto, se dice que en la obra arquitectónica hay elementos de conocimiento y de ideología, porque se une a la vida práctica, a las ideas y a la representación de una época, asumiendo en ello que, la actividad arquitectónica y su conocimiento sumergen sus raíces en las ideas, así, el objeto arquitectónico en tanto que supone una elaboración conciente del contenido, implica ideas, representaciones y conocimientos.

Por esto, conviene plantear un esquema cuya estructura pretende dejar en claro que en la expresión arquitectónica se manifiestan conceptos que reflejan a las ideologías permeadas de una cultura determinada; y aquí, la idea como motivo embrional y progenitora de la expresión, contiene las cualidades que definen lo que será la obra. Esta noción de idea rectora funciona como la premonición de la expresión arquitectónica, donde, todavía no es esquema, sino que es concepto y lleva en sí toda su naturaleza compuesta o como lo explica *Dorfles*. "Cromosoma que abarca los más diminutos caracteres hereditarios de la obra"<sup>2</sup>; la idea en este caso, se torna en concepto, en símbolo conceptual; así, la idea rectora representa en este caso la línea general que rige y por medio de la cual, el arquitecto concibe su expresión; es como el preanuncio de la obra misma.

Posiblemente estemos hablando de una condición ideal de la expresión, donde esta función se realiza en un espacio y tiempo imaginarios, en los que el autor proyecta su actividad imaginativa y esto le permitirá, justamente en la creación de su expresión, algunas posibilidades expresivas que se concretarán y harán realidad en el lenguaje. Por ello, si una obra arquitectónica expresa mediante su constitución lingüística su función, su relación con

<sup>1</sup> Sánchez Vázquez, "ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE", México, UNAM, 1972. Pp.154.

<sup>2</sup> Dorfles Gillo, "CONSTANTES TÉCNICAS DE LAS ARTES", Buenos aires, Arg. Ed. Nueva Visión, 1958. Pp.25.

el contexto, su forma constructiva, su composición y la relación de los diversos ambientes que la conforman y esto se acomoda con cierto modo y orden en la espacialidad del objeto; entonces, pueden señalarse como los elementos que la articulan. Pero ¿qué es lo que le da sentido al orden de los elementos?, ¿no pueden tener éstos un sentido ideológico?... si el principio ideológico es lo que le da sentido al orden y a la forma en como se acomodan los elementos dentro del objeto arquitectónico, entonces se insinúa que éste incide, modifica y rige el uso y la forma del lenguaje.

Es innegable entonces, la inserción del principio ideológico entendido como el conjunto de ideas o ideas rectoras, determinantes y modificantes en el proceso de la expresión; y aunque, la definición de una ideología en el arquitecto está llena de equívocos, como lo señala *Bohigas*, aún así, hay que intentarla. "En realidad el punto de arranque de la participación del diseñador será aquél en que para el propio avance del proceso productivo se requieran unas decisiones cuya operatividad radique precisamente en el proceso de elaboración de la forma y se formulen como consecuencia de lo que hemos llamado una <<ideología>>"<sup>1</sup> o como bien señala *Hierro*: "Contemplando que el proceso de diseño, será siempre un sistema abierto a la realidad cambiante y dependerá en su propósito final de las intenciones culturales e ideológicas del grupo social responsable en que se lleva a cabo"<sup>2</sup>; en este caso, el principio ideológico no sólo le da matiz e identidad cultural a la obra para quedar discernido en el espacio como factor importante del tiempo y de la época; sino que, determina y rige su forma.

La ideología, entonces, funciona como un instrumento conceptual que da pie a las formas arquitectónicas, sujetas a una finalidad específica que se ajusta a las demandas de una sociedad y donde los influjos recibidos de otros sectores de la estructura social y ambiental como bagaje ideológico, permean al objeto arquitectónico y motivan su expresión; así, la expresión arquitectónica es considerada como un vehículo de ideologías en tanto que las alberga como principios, el hecho arquitectónico entonces, puede connotar una ideología y de esta manera se identifica con una forma definida de pensar, dándose la posibilidad al realizar su lectura de trastocar el pensamiento del arquitecto, la referencia a su cultura y su manera de entender la arquitectura.

Por esto, podemos concluir que la ideología, entonces, más que ser una penetración en el objeto, es una integración en el objeto mismo; esta condición de inclusión de la ideología en el objeto arquitectónico se refleja en la organización material del objeto mismo, como menciona *Rangel*: "La ideología en las obras no se da como un contenido aparte o externo a ellas, sino a través de esa conformación material significativa de la obra misma"<sup>3</sup>; es decir, que puede reflejarse en la forma en que se compone el objeto, considerando: la posición y la ubicación de los elementos que lo componen. Sin embargo, su morfología no sólo responde a la estructura social que la genera o al referente cultural que incluye; ya que, en su producción se lleva implícita una serie de elementos que corresponden al campo del diseño arquitectónico.

<sup>1</sup> *Bohigas Oriol*, "CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA", Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969. Pp.35

<sup>2</sup> *Hierro Gómez Miguel*, "EXPERIENCIA DEL DISEÑO", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 1997. Pp.74.

<sup>3</sup> *López Rangel*, "DISEÑO, SOCIEDAD Y MARXISMO", México, Ed. Concepto, 1981. Pp.34.

## 1.2.2 EL PRINCIPIO LINGÜÍSTICO.

### 1.2.2.1 DEL LENGUAJE, EL PROTOLENGUAJE Y EL PRINCIPIO LINGÜÍSTICO.

“La lingüística es el estudio científico del lenguaje”<sup>1</sup>, se trata de una definición simple, pero nos obliga a cuestionar y ¿qué es el lenguaje?... según *Sapir*, **el lenguaje** es un método puramente humano y no instintivo para la comunicación de ideas, emociones y deseos por medio de símbolos producidos voluntariamente; *Hall*, lo mismo que *Sapir*, lo trata como institución humana. Tanto lenguaje como la lengua pueden concebirse como un comportamiento o actividad donde es observable el comportamiento lingüístico, éste es comunicativo y puede considerarse legítimamente desde el punto de vista del comportamiento o desde la conducta; pero desde otro punto de vista *Chomsky* lo distingue como la terminología de la actuación<sup>2</sup>.

**“El lenguaje como función general humana se sirve de un sistema de signos sujetos a determinadas reglas de conexión”<sup>3</sup>, donde cada uno de sus elementos se evidencia como parte de un todo y la conexión de ellos, incluye todas las posibilidades de significado de una lengua, tanto en su forma como en su contenido.** Esto señala la relación lenguaje-sentido, refiriéndose a la función del significado; el lenguaje es un conjunto de signos que asigna la función de designación y comunicación y existe como “una habilidad privativa de los seres humanos, habilidad intrínseca a la herencia del hombre y que difiere de otras -no esenciales-”<sup>4</sup>.

El lenguaje adopta diversas formas, pertenece al ámbito social y al ámbito individual, es un sistema de signos cuya combinación permite la comunicación de una manera precisa, en ese momento se aplica el código donde los signos se unen de acuerdo con una serie de normas para comunicar; es una forma de expresión; por otro lado, en cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución, es multiforme, es la facultad de constituir un sistema de signos en una unidad donde se establecen los signos unidos a los conceptos. El lenguaje comporta, pues, dos partes: Una que tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; y la otra secundaria, que tiene por objeto la parte individual del lenguaje<sup>5</sup>, es decir, que es adquirido del medio que nos rodea y con ello, lo establecemos individualmente como tipo de expresión.

Así pues, el lenguaje, es un conjunto sistemático de signos que permite la comunicación, la facultad de expresarse; es un conjunto de señales que dan a entender una cosa; a diferencia de la lengua que es la manera de expresarse o cada una de las distintas manifestaciones que el lenguaje adopta en las comunidades<sup>6</sup>; este es cualquier sistema de comunicación entre seres mediante símbolos convencionales; así también, es la expresión de los pensamientos y mediante este podemos concebir cosas intangibles e incorpóreas

<sup>1</sup> Lyons John, “INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE Y A LA LINGÜÍSTICA”, Barcelona, Ed. Teide, 1984. Pp.1.

<sup>2</sup> Lyons John, Op Cit, Pp.3-11.

<sup>3</sup> Stenzel Julio, “FILOSOFÍA DEL LENGUAJE”, Madrid, Ed. Revista de occidente, 1935. Pp.22

<sup>4</sup> Romero Vázquez Fernando, Alberto. “FUNDAMENTOS DE LINGÜÍSTICA”, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1989. Pp.15.

<sup>5</sup> De Saussure Ferdinand, “CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL”, Madrid, España. Ed. Alianza, 1989. Pp.24-25, 35.

<sup>6</sup> “DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA”, México, Ed. ECISA, 1990.

que denominamos “nuestras ideas”, podemos describir cosas y representar sus relaciones, expresar reglas de sus interacciones, especular, predecir y seguir procesos de simbolización conociendo el razonamiento para reflejar conceptos, preceptos y sus interconexiones. En un punto concreto, el lenguaje se ofrece como un conjunto de signos que aparecen directamente en códigos formando unidades lingüísticas y la libertad de ligar dichos códigos integran el fenómeno lingüístico.

El lenguaje entonces, es un conjunto particular organizado de signos, donde se designa un signo en relación con una cosa; éstos son suscitados por el objeto que se expresa. Hay una realidad de referencia del signo lingüístico al objeto, como *Lukę* lo define en su función: “Y... fue necesario que el hombre encontrara unos signos externos sensibles, por los cuales sus pensamientos pudieran darse a conocer a otros hombres”<sup>1</sup>, signos de las ideas, donde la creación lingüística desemboca en imágenes; por otro lado, *Max Muller*, señala que el lenguaje es el producto de una facultad creadora, que da a cada impresión, cuando penetra por primera vez en el cerebro, una expresión fonética<sup>2</sup>; en esta forma, se le caracteriza por la inserción entre el signo lingüístico y la cosa del concepto mental, a través del cuál el propio signo, en sus maneras de combinación, participa de la expresión objetiva de las cosas.

Sin embargo, este suele confundirse con la lengua y para sentar las distinciones entre éstos se entiende que, usar una lengua equivale a comportarse de una manera; y aunque tanto el lenguaje como las lenguas en concreto, pueden concebirse como un comportamiento o una actividad, estos se conocen como lingüísticos; aquí, cabe distinguir que la lengua es comúnmente compartida por los miembros de una comunidad lingüística dada, se puede decir que, es un sistema lingüístico, entendiendo por éste “un fenómeno social o una institución puramente abstracta en sí misma, por cuanto carece de existencia física, pero que se realiza en el comportamiento lingüístico de los miembros de la comunidad”<sup>3</sup>; es decir que, la lengua tiene un carácter social e institucional y como sistema de símbolos vocales arbitrarios opera en un grupo, esto es, que tiene una función social y cultural. Toda lengua presenta una cantidad finita de sonidos, letras, ya que, es supuesta dentro de un sistema alfabético, con ello, la tarea del lingüista consiste en describirla para determinar entre sus secuencias de elementos, cuales son los que constituyen oraciones. Con lo que, podemos decir que la lengua trae ya una estructura hecha y una combinación de signos que forman una secuencia de enunciados, “las lenguas son sistemas de símbolos diseñados, como si dijéramos, para la comunicación”<sup>4</sup>.

Por otro lado para *Saussure*, el estudio del lenguaje comporta, pues, dos partes: la lengua, como parte social y el habla, como parte individual. La lengua es una determinada parte del lenguaje, “es un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones”<sup>5</sup>. Con ello, podemos decir que, el lenguaje al fin de cuentas se sirve de la lengua como su parte social y del habla o medio de expresión cualquiera que sea como medio individual. En este caso, el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución, ya que, sus partes comportan una expresión del pensamiento tanto social como individual que se transforma.

<sup>1</sup> *Abbagnano Nicola*, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México–Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.724.

<sup>2</sup> *Abbagnano Nicola*, “Op Cit”, Pp.727.

<sup>3</sup> *Lyons John*, “INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE Y A LA LINGÜÍSTICA”, Barcelona, Ed. Teide, 1984. Pp.9.

<sup>4</sup> *Lyons John*, p Cit, Pp.7.

<sup>5</sup> De *Saussure Ferdinand*, OP Cit, Pp.25. Con ello, *Saussure* distingue que la lengua ubicada como parte importante del lenguaje no se puede hacer valer más que con la ayuda de la colectividad; aclarando que, para hallar en el conjunto del lenguaje la esfera de la lengua hay que situarse en el acto individual. Con esto señala que, la lengua toma el carácter social o colectivo dentro del lenguaje y que esta se manifiesta en su individualidad para reconstruir en este sentido el sistema expresivo.



Y más allá de esta unión de partes del lenguaje se pretende responder a esta cuestión: ¿existe o no esta condición lingüística como tal, en la expresión arquitectónica?... ante esta interrogante, tenemos que analizar primero las posturas que se dan a favor y en contra de su existencia, para poder deducir después si se considera como lenguaje o no y por qué.

La postura a favor, insinúa que podemos analizar el lenguaje sobre el cual se erige una expresión arquitectónica, ya que, es un punto de referencia de la misma y que sin él no se concibe, como lo distinguen *Broadbent, Bunt, Eco, Jencks y Garioni*<sup>1</sup>; en este caso, el lenguaje es utilizado como un instrumento crítico, como producto del pensamiento, de creación y reflexión arquitectónica, con el fin, de cuestionar las tradiciones lingüísticas recibidas históricamente; asimismo, se toma como una analogía del lenguaje verbal o escrito y se habla de arquitecturas de la palabra, del edificio parlante, además de su gramática, sintaxis y semántica.

Dentro de esta postura, como lo señala *Waisman*, el lenguaje arquitectónico puede enfocarse desde la perspectiva morfológica (que se refiere a su tipología), funcional (que se refiere a su uso) y la de su referente (que se refiere al significado que adquiere la obra, ya sea histórico, constructivo, tecnológico o geométrico). En este caso, el lenguaje arquitectónico existe como tal, si se refiere a los elementos como pilastras, columnas, nervaduras, ventanas y diversos componentes que "nacen como elementos de un sistema motivado por la estructura portante, cargándose luego arbitrariamente de formas tomadas de otras partes"<sup>2</sup> y posteriormente el sistema lingüístico abandona la relación con la estructura portante para utilizarse con fines diversos; así, el lenguaje se convierte en un conjunto de signos arbitrarios; signos que se significan a sí mismos con toda la carga de connotaciones relativas a su origen cultural. En este caso, podemos ver la primera condicionante del lenguaje arquitectónico: Que no existe un lenguaje universal como tal, sino que, el lenguaje o la construcción del lenguaje es cultural y por ello, aparecen "lenguajes".

Por otro lado, se dice que la elaboración del lenguaje está en manos de grupos de decisión... ¿pero quién toma la decisión?... la historia del desarrollo del lenguaje en la arquitectura occidental está jaloneada con experiencias personales o de grupos artísticos que precipitan o condensan formas de interpretar la realidad propia de cada cultura en una época; sin embargo, en la primera parte del S. XX pareciera que se intenta recuperar esa función universal del lenguaje, con cualidades de uniformidad, simplicidad, anonimato y reducción total de la expresión individual; aún así, esto se ve seriamente cuestionado porque el lenguaje arquitectónico no puede actualmente experimentar un rigorismo absoluto, sino que, podría bien utilizarse como el signo en lucha por recuperar su significado cultural.

Entonces, podemos así, mencionar la segunda condicionante del lenguaje arquitectónico y mencionar que el lenguaje se personaliza, éste es resultado de una sintaxis cultural ya que, implica una libertad de uso, de modo, de tipo y de una técnica que el arquitecto manipula. Asimismo, cuando se copia un lenguaje de una cultura a otra, ocurre que se impone transformándose en un lenguaje vacío perdiendo sus raíces y se convierte en un cliché desprovisto de sentido y de significado; o se adecua para asimilarse en un mestizaje o collage.

<sup>1</sup> Broadbent G, et. al. "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed limusa, 1991. Quienes en todo el texto afirman la existencia de un lenguaje arquitectónico como tal.

<sup>2</sup> Waisman Marina, "EL INTERIOR DE LA HISTORIA", México, Ed. Escala, 1988. Pp.87

Y en otro sentido, existe la postura en contra que sustenta que la analogía que se hace del lenguaje arquitectónico con el verbal o escrito, es irrelevante para la comprensión de la arquitectura; ya que, no siempre se conocen o comprenden sus leyes causales; la arquitectura, en este caso, se vale de signos para manifestarse, pero "no por ello, esta noción de signo tenga que ver con el lenguaje"<sup>1</sup>. En esto, *Scruton* descarta la influyente explicación de *W. Morris* y las numerosas teorías de la arquitectura que se han derivado de ella, estas teorías, señala él mismo, definen la noción de signo como una especie de preparación, que tiene con su significado; una relación que no presupone ni intención, ni convención, ni reglas y esto se comprende porque el significado de un edificio no está en los signos, sino en los contenidos a los que se refieren dichos signos<sup>2</sup>.

Y con esto queda cuestionado el ¿cómo evaluar una analogía lingüística en la arquitectura?... si fuera cierto que la arquitectura se vale de un lenguaje o quizá, de una serie de lenguajes como tales, entonces sabríamos como entender cada edificio y dejaría de cuestionarse su significado, podría verse o pensarse que el lenguaje arquitectónico es algo que comúnmente podemos leer los arquitectos o el usuario y con ello, entender la configuración de los objetos y ¿es así?...

Si lo llamamos lenguaje ¿sabemos lo suficiente sobre su naturaleza y función, para poder afirmar esta cuestión?... un problema de los defensores de las concepciones lingüísticas es que hablan de la naturaleza del lenguaje partiendo de la semántica, de la semiótica y de componentes como la sintaxis, la gramática, la retórica, el significado, el código, el vocabulario, la fonética y la morfología; y todos ellos, parecen partir de supuestos completamente distintos sobre la naturaleza del lenguaje, dando la impresión de que no hay todavía un acuerdo en elegir un rasgo del lenguaje que pueda solucionar el problema. Y aunque se considera que el lenguaje "ha ocupado una posición única en el aprendizaje humano, ha funcionado como medio de almacenamiento y transmisión de la información, como vehículo para intercambio de ideas y como medio para que la mente humana pudiera conceptualizar"<sup>3</sup>, es preciso someter esta hipótesis a una interrogante:

¿Es lenguaje como tal?... ante esta situación, si consideramos al lenguaje como tal, tendríamos que estar completamente letrados como lo sugiere *Scruton* y tendríamos que saber sobre sus componentes básicos; asimismo, se vería necesario abarcar no sólo a todos sus componentes, sino también, sus funciones y aplicaciones sin excluir ninguna; ya que, si hablamos de un lenguaje arquitectónico similar al verbal o escrito, estarían implícitas todas estas condiciones. Por ello, al existir todas estas características del lenguaje y su complejidad por un lado; y al existir las diferencias de su interpretación y sentido por otro; caemos en un estado de incertidumbre y duda de su existencia como tal; por esto, consideramos necesario establecer una postura donde podamos distinguir como bien lo sugiere *Scruton*<sup>4</sup>, algunos rasgos importantes del lenguaje; pero si es así, entonces no estamos hablando de un lenguaje como tal, sino de un protolenguaje o principio de lenguaje, por así decirlo. En esto, **cabe aclarar que la expresión arquitectónica no es un lenguaje o lo constituye, sino que se vale de un protolenguaje o de una parte del lenguaje para manifestarse, reconociendo en ello, que la expresión arquitectónica es de naturaleza lingüística.**

<sup>1</sup> *Scruton Roger*, "LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA", Madrid, Ed. Alianza, 1985. Pp. 158.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Dondis, D. A.* "LA SINTÁXIS DE LA IMAGEN", Colecc. Comunicación visual, Barcelona, Ed. G. Gili, 1976. Pp.20

<sup>4</sup> *Scruton Roger*, *Op Cit.* Pp. 159.

En este caso, dicho principio, resulta ser la materia prima con la que trabaja la expresión arquitectónica, por esto es parte de su causa primera; éste funciona como el medio en el que se conceptúa la expresión para manifestarse. Así, en la expresión se extraen algunos hilos del lenguaje y son su forma concreta; en este caso, se halla un medio para aprehender lo intangible, para “expresar” de algún modo lo que todavía no ha entrado en ninguna forma fija.

La presencia de este protolenguaje, nos da la pauta para pensar que la expresión se condensa y se hace manifiesta mediante un *principio lingüístico* con el que se origina. Este principio nos habla de otra dimensión, la de la determinación formal y espacial de los objetos. Así, la lectura de la expresión se hace a través del conocimiento de un alfabeto arquitectónico, con el que se leen las formas y el modo de hacerlas, es entonces, cuando se entabla una acción lingüística del objeto. Dicho de otro modo, el objeto arquitectónico, sólo se reconoce a través del principio de su lenguaje formal constituido por un ordenamiento que explica cómo se estructura su expresión.

Por otro lado, este principio se considera porque no haremos referencia a todos los aspectos que integran a un lenguaje como tal, sino que, se considera que lo que existe en la expresión es un indicio del lenguaje; y ¿que pasaría si sólo atendemos a una cuestión pequeña, pero clara del lenguaje?... algo que nos pueda aportar al ámbito arquitectónico. En este caso, pensamos en una idea de “alfabetidad”, que significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. Ésta actúa de alguna manera en el lenguaje; sin embargo, no es lenguaje, sino que, sólo nos anuncia un principio de lenguaje o protolenguaje, como un primer acercamiento a éste; por ello, la alfabetidad no puede estar sometida solamente al lenguaje verbal o escrito; asimismo, se considera como el medio por el cual en la forma se manifiestan los contenidos, aquí, se manipulan las unidades básicas (códigos) y su relación compositiva formal se da con el significado del contenido. Por lo tanto, lo que nos interesa es explicar que es y que significa en el contexto del lenguaje:

- En primer lugar, el lenguaje y la alfabetidad no son la misma cosa; ya que, el lenguaje podría tener una condición biológica innata; pero la alfabetidad arquitectónica, ha de aprenderse.
- Por otro lado, para lograr una alfabetidad se implica un orden y un modo que establezcan un vocabulario acorde con los usos culturales aceptados.
- Y aunque ésta no pueda tener un sistema lógico tan neto como el lenguaje; sí puede utilizarse como un medio para codificar, almacenar y decodificar informaciones.

En este caso, el protolenguaje o principio lingüístico contiene elementos nuevos (o alfabetos), no por su forma material de existencia, sino por su uso; considerando que éste también es personalizado y por ello, es cultural. Así, la idea de alfabetidad se considera porque es más simple que el lenguaje y tiene básicamente dos elementos que la explican: “El primero se sirve de la vinculación de los signos o códigos y el segundo, lo refiere a su uso. De partida en ambos casos ésta se convierte en el factor de expresión con que cuenta la arquitectura”<sup>1</sup>. Y de ahí, además de cumplir su objetivo utilitario una vez configurado, cuenta con una forma de fruición como dice *Bohigas*: “En el sentido de la lectura que del objeto pueda hacerse”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pasillas Valdez, C. Ignacio, “ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACE”, México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp.48.

<sup>2</sup> Bohigas Oriol, “PROCESO Y ERÓTICA DEL DISEÑO”, Barcelona, Ed. La Gaya Ciencia, 1972.

En resumen y concluyendo, podemos decir que, el principio lingüístico implica un juego que depende de las reglas de los usos; en donde todo el alfabeto, vocabulario o repertorio arquitectónico nos habla de la percepción que tenemos del objeto; esto es, de una manera donde se leen todas las condiciones del objeto, de su forma y del sistema que se siguió para llevarlo a cabo. Con esta mención de una alfabetidad, nos conducimos al vocabulario y a sus partes o unidades identificadas como códigos que hacen referencia a su acomodo y organización.

### 1.2.2.2 LAS IMPLICACIONES DEL PRINCIPIO LINGÜÍSTICO:

#### a. La implicación comunicativa.

El principio lingüístico, aquí, no es más que una forma de conquista del medio o materia prima de la expresión, en el que se da una manifestación de ideas por medio de símbolos que representan a los objetos, explica *Selle* y en donde no sólo se reconoce su aspecto funcional, sino también sus rasgos formales que se hacen comprensibles; y puede hablarse de un inicio del lenguaje, en la medida en que los objetos no sólo son portadores de una función, sino también de una información<sup>1</sup>. Esta información se transmite no verbalmente sino por mediación del alfabeto arquitectónico.

En este caso, la implicación comunicativa se define porque este principio transmite, manifiesta, comunica y se refiere a la relación de los códigos con los objetos a los cuales designa. Esta función atiende a la teoría del significado y a la teoría de la referencia; en este sentido, cumple con la función de servir como vehículo para la comunicación, con el reconocimiento de un repertorio que responde a un conjunto de significantes; esta función comunicativa supone un encuentro entre los elementos de la expresión. El principio lingüístico tiene pues, una intención, un propósito, el de la comunicación; su función consiste en decir algo sobre el objeto, es proporcionar información acerca de su configuración.

Con ello cabe aclarar que **no es el objeto en sí, el que transmite o comunica cierto significado, sino que, en el proceso expresivo, el principio de lenguaje es el que permite la interpretación del significado en el objeto**; y para identificar o captar dicho significado, este mismo principio implica un proceso de comunicación. Ya que, "en la formación y en el uso del lenguaje se transmite todo carácter particular de la percepción de los objetos, pues la palabra nace de esa percepción, de la imagen que éste engendra"<sup>2</sup>, esta distinción nos señala que, el ensamble de los elementos y usos de este principio requiere de relacionar la percepción que se tiene del objeto con su realidad física y comprender el objeto a partir de su realidad material; por ello, cuando el objeto es comprendido por el usuario, se admite la existencia de un código común que vincule el productor con el usuario y que entre el sujeto-objeto, se dé una interpretación determinada de los medios lingüísticos.

<sup>1</sup> Selle Gert, "IDEOLOGÍA Y UTOPIA DEL DISEÑO", Colecc. Comunicación visual, Barcelona, Ed. G. Gili, 1973. Pp.15.

<sup>2</sup> Delacroix H, et al. "PSICOLOGÍA DEL LENGUAJE," Buenos Aires, Ed. Paidós, 1967. Pp.22. En esto, Delacroix menciona que la imagen es una expresión de "espejos vivientes del universo", aclarando que tales imágenes no proceden simplemente de un objeto acabado, sino que, llevan hacia él y a él, son condiciones constitutivas de su posibilidad; en lo que atañe a lo arquitectónico, las imágenes no se convierten en una representación de la "exterioridad recíproca" preexistente de las cosas, sino que, son construcciones espaciales. Con ello, podemos decir que se perciben visualmente en una realidad externa al sujeto, pero que también se piensan, con lo que insinuamos la construcción de una imagen-idea o idea-imagen. Una idea que queda representada en la imagen a través de un conjunto de códigos.

En este sentido, en la captación del principio lingüístico interviene un proceso de comunicación, que contempla un emisor, un mensaje y un receptor, como cadena informativa; asimismo, se definen una serie de rasgos que caracterizan al objeto en cuestión; en este caso, para saber lo que el objeto es, el alfabeto se interpreta; ya que, es parte de su representación y en éste se hace descansar la expresividad de las formas, así, se convierte él mismo en medio para la expresión y quedará en el objeto como su esencia expresable, con la que habrá que analizarlo.

Y dentro de este mismo principio, la elección de los elementos responde al sentido intencional por el que se diseña; para llegar a la imagen de la forma expresada; es decir que, en esta manifestación se forma la elección de códigos arquitectónicos que se disponen según un significado, de modo que a través de éstos tiene lugar el sentido que determina y preside la configuración de los elementos en el objeto. En este sentido, en el principio lingüístico, se evoca todo un alfabeto arquitectónico que está conformado por códigos y símbolos que definen el carácter único y particular del objeto (forma, color, dimensión) hasta reunir todo un as de caracteres. Así, todo el repertorio o vocabulario es captado a partir de la experiencia del objeto; esta serie de códigos van definiendo la imagen del objeto y lo dotan de significado, ejemplo: puerta, ventana, columna... son indicativos, como el que explica directamente un uso; pero también el elemento puerta, ventana, columna... puede adquirir diversas intenciones de diseño y jugar diferentes papeles; ejemplo: La columna como pórtico, la columna como edificio, o la columna como estructura.

Por ello, para entender y comprender lo que el objeto es, se da lo que *Gregotti* llama un uso semantizado: El código es descifrable como uso semantizado, "la variación del significado en cuanto uso semantizado, tiene dos distintas direcciones de desarrollo: Es <<cambio en el tiempo en cuanto hay atribución>> por parte del grupo social de significados nuevos (de nuevos usos) a la obra; y es ambigüedad de la obra en cuanto polivalencia de significados, estando <<siempre implícito en formas expresivas >><sup>1</sup>"; en este caso, en el paso de un nivel a otro de información interpretada por el sujeto sobre el objeto ubicado en un contexto, el uso y el significado se mantienen unidos; lo cual, significa entender la plena capacidad de actuación del objeto como significado de aquél contexto, en una dialéctica con el tejido circundante; la obra entonces, se significa como semantización del uso mismo en referencia al carácter físico del ambiente y hablamos de una comunicación no sólo figurativa u organizativa de la conformación del objeto, sino también informativa.

### b. La implicación signica.

**E**n cuanto a la implicación signica del principio lingüístico, en una primera aproximación se pueden constar diferentes tipos de relaciones que conforman estructuralmente la malla de la expresión como sistema de comunicación; por lo que si alguien quiere comunicar algo necesita constituirse como emisor de una serie de elementos lingüísticos articulados (mensaje) y el que recibe el mensaje se vuelve receptor del mensaje; por ello, para que este proceso pueda ser vinculante requiere de un contexto, aquello de lo que se refiere el mensaje y la identificación de él o su captación se suscita por el contacto con el objeto.

<sup>1</sup> *Gregotti Vitorio, Et al. "TEORÍA DE LA PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1971. Pp.228*

Sin embargo, los objetos arquitectónicos se reconocen a través de su principio lingüístico constituido por un ordenamiento que explica cómo se estructura la forma y comunica dicho orden; aquí, los mensajes, explica Berlo, son eventos, son productos del pensamiento del hombre y el resultado de sus esfuerzos para encodificar sus ideas. Al producir o recibir mensajes utilizamos un código, elegimos símbolos y los disponemos de una manera sistemática<sup>1</sup>; es decir que, al recibirlo tratamos de traducir este código de manera que tenga un significado que se toma como la búsqueda de un sentido, del sentido del mensaje; y este mensaje es la expresión de las ideas manifestadas en determinada manera (tratamiento), mediante el empleo de un código.

Los mensajes como expresión de las ideas del arquitecto, advierten un sentido intencional, es decir, existe lo que se quiere expresar; y la finalidad del principio lingüístico es comunicar esta intención, éste tiene la función de hacer referencia a aquello de que se habla (significante) y lo que se dice de él (significado). Por ello, "la expresión, se condensa en aquello y con aquello a que intencionalmente se hace referencia, la mayoría de las manifestaciones lingüísticas siguen siendo lo que el lenguaje es en un principio: no sólo comunicación objetiva, sino al mismo tiempo "manifestación" de un sentir y de un querer, de una intención"<sup>2</sup>.

En este caso, se produce una serie de mensajes que son transmitidos por códigos que tienen una forma de expresión mediante el inicio del lenguaje, donde se determina la forma y el sentido del mensaje; así, la función signica está dada por la relación entre significante y significado; el significado se unifica porque sigue una intención, ésta determina el tipo de lenguaje y el modo para ser expresada, por lo que, "el acto lingüístico no sólo es lo que se ha expresado, sino lo que se ha expresado y comprendido"<sup>3</sup>. Se presupone entonces, una decisión acerca del carácter significativo del objeto donde utilizamos un indicio del lenguaje para expresar y producir significados, ésta es su función; en éste el significado interpretado en el objeto arquitectónico está relacionado con los códigos que elegimos para comunicarlo, elementos que utilizamos para encodificar las ideas en mensajes.

Sin embargo, aunado a esto, podemos ver que el significado no está en el mensaje, sino en sus usuarios, en la fuente y el receptor, no en el mensaje en sí; los significados entonces, son personales o colectivos y pueden diferir de una persona a otra; son el resultado de factores que influyen en el individuo y nunca son fijos y se refieren a las respuestas del individuo que percibe el objeto. Los significados son manifestaciones de nuestras ideas y pensamientos; por esto, en el objeto arquitectónico no se tratará la captación espontánea de mensajes y su significado, ya que, encierra la posibilidad de explorar un sin fin de mensajes y diferentes significados; sino que, se tratará una lectura del objeto basada en unos antecedentes, haciendo referencia a un referente cultural y a un referente conceptual.

<sup>1</sup> Berlo K. David, "EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN", *Introducción a la Teoría y a la Práctica*, México, Ed. El Ateneo, 1985. Pp.127-128. En este sentido Berlo explica el proceso de la comunicación, donde, define a cada elemento que interviene; y en una analogía con la expresión arquitectónica, en su sentido lingüístico es como se aplican sus conceptos.

<sup>2</sup> Stenzel Julio, "FILOSOFÍA DEL LENGUAJE", Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1935. Pp.20, 47. Siguiendo el pensamiento de Stenzel, se retoma al lenguaje como un sistema de signos que se manifiesta. En este se plantea una relación sentido-expresión como relación necesaria entre sentido y signo, no refiriéndose a la libre simbolización, sino que, la expresión queda independiente de todo arbitrio. Con ello, se refuerza la idea de que la expresión manifiesta una relación continua con lo que hace referencia.

<sup>3</sup> Piaget Jean, et al, "INTRODUCCIÓN A LA PSICOLINGÜÍSTICA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977. Pp.57

Esto se toma porque a ninguna obra arquitectónica se le atribuye un solo significado, sino que, esta atribución se comporta como una fuente de significados, no sólo en el plano del uso del espacio a lo largo del tiempo, sino en la disponibilidad orientada a modo de estratos de significados incluso contradictorios, como señala *Gregotti*: "Lo que caracteriza el significado de una arquitectura es su maleabilidad, su <<ser para>> y no se debe buscar en algo diverso de lo que ella misma indica o significa"... y señala después que... **"la arquitectura, entonces, trabaja con materiales organizados según una forma concreta, la del hábitat, es por tanto, la forma de las materias ordenadas en consonancia con el hábitat"**<sup>1</sup>.

En estos términos la función signica del principio lingüístico está unida a un significante y un significado. El significante representa una extensión, es el medio mediante el cual, el significado se hace manifiesto y éste se refiere a los símbolos o signos; por lo que, "el edificio puede ser las dos cosas, cualquier construcción existente puede ser un referente, objeto físico al que uno puede dirigirse en realidad y palparlo. Pero también puede ser significante, ya que significa, según donde, cuándo y cómo fue construido"<sup>2</sup>.

Y por el significado se entiende la dimensión semántica del procedimiento signico, o sea la posibilidad de referencia del código a su contenido. El significado se da en base a un código, así, la función signica reconoce al código arquitectónico como el vehículo cuyo significado denotado es la función o intención de diseño que lo hace posible. En este principio la función signica hace uso de códigos propuestos como elementos estructurales de relaciones comunicativas dadas, donde los significados se vuelven denotativos y connotativos; por ello, el estudio lingüístico de la expresión arquitectónica estará basado en los significados como búsqueda de sus códigos.

Por ello, ha de encontrarse todo el repertorio lingüístico que la hace posible y refleja todos los factores determinantes en su constitución. Aquí, "el arquitecto debe elaborar sus propios significantes sobre la base de significados, -el significante tiene por función identificar el concepto (significado), evocarlo y transmitirlo sin deformarlo ni confundirlo"<sup>3</sup>, los significantes entonces, constituyen en el plano de la expresión el medio comunicativo o vehículo del tránsito y el significado el plano del contenido, idea o concepto.

<sup>1</sup> *Gregotti Vittorio*, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", *Brcelona*, Ed. G. Gili, 1972. Pp.29-30.

<sup>2</sup> *Broadbent G, et. al.* "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", *UN ANÁLISIS SEMIÓTICO*, México, Ed. limusa, 1991. Pp.10.

<sup>3</sup> *Rodríguez Jose Ma. Et al.*, "ARQUITECTURA COMO SEMIÓTICA", *Buenos Aires*, Arg, Ed. Nueva Visión, 1977. Pp.44

### 1.3 LA RELACIÓN IDEOLOGÍA – LENGUAJE... CAUSAL DE LA NATURALEZA.

¿Cómo se traducen las ideas a una secuencia de elementos lingüísticos? y ¿de qué manera atenderemos su expresión?... si la expresión arquitectónica se considera como una manifestación de la composición de elementos en una suma de partes que dan origen a una totalidad, en un todo único y coherente, pensamos pues, en un cuerpo que está ideológica y lingüísticamente estructurado; y que inscribe en el interior de su coherencia todos los elementos significantes que lo componen. Esta expresión se deriva de una sucesión lógica de ideas y códigos lingüísticos; así, funciona como una estructura organizada en una forma determinada donde los presupuestos ideológicos individuales y sociales con los lingüísticos están implícitos en la organización misma.

**El estudio entonces, de la naturaleza de la expresión radica en la relación dada entre los principios que la constituyen, esta relación se manifiesta "en primer lugar a través de las cosas, mediante actos, prácticas y por símbolos. Pero el predominio privilegiado de la ideología, señala Reboul, aquél donde ejerce directamente su función específica, es el lenguaje"**<sup>1</sup>, es decir que, la ideología se condensa en el vocabulario que le permite manifestarse; o bien, la selección del repertorio lingüístico es un acto ideológico. Un método que ofrece la alternativa de trabajar con una relación o paridad ideológica-lingüística que detona la producción de la forma arquitectónica en el ámbito de una cultura dada. Se dice entonces, que un modo de entender a la arquitectura es entendiendo como se ordenan los elementos en la forma, implicando que la relación entre la ideología y el lenguaje los prefiguran y perfilan. Reafirmando esto, *Bohigas* y *Gregotti* coinciden en señalar que: "No hay duda que cada día nos damos más cuenta que nuestro sector, el campo estricto del diseño, se encuentra precisamente en las relaciones ideología-lenguaje. La actitud progresiva y la posibilidad de colaborar en la transformación del mundo, no está en las "intenciones manifestadas" o en los temas escogidos antes de su realización, ni en subrayar aspectos instrumentales o consecuentes, sino en la "unión entre ideología y lenguaje"<sup>2</sup>.

Aquí, "la ideología se ejerce a través de la forma del canal que transmite el mensaje"<sup>3</sup>; y si el objeto arquitectónico jugara el papel de este canal podríamos decir que, puede ejercerse la ideología a través de la expresión de los objetos; y estos objetos pueden expresar su connotación ideológica a través de la forma. Al respecto, *Silva*, menciona que: "Si la ideología es expresión de las relaciones materiales, la mejor forma de estudiar los elementos en que consiste la ideología, será estudiar aquellos elementos materiales y objetivos"<sup>4</sup>, a fin de examinar como se expresa en ellos. La ideología puede quedar representada en determinadas formas de los objetos, ya que, este surge del mundo de los hombres y como elemento del entorno se inserta en una agrupación cultural que se manifiesta, en ello, el sujeto interpreta las connotaciones ideológicas de una cultura, de la sociedad y del lugar donde se encuentra. La ideología se condensa así, en el discurso del objeto en un conjunto de interpretaciones conceptuales.

<sup>1</sup> Reboul, Olivier, "LENGUAJE E IDEOLOGÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986. Pp. 34. Cap. II. El discurso ideológico. En este capítulo, Reboul explica la relación que existe entre ideología y lenguaje, sustentando que toda ideología se vale de una forma de expresión, él la llama "código lingüístico".

<sup>2</sup> Gregotti Vitorio, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972, Pp.30. Oriol Bohigas, "CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA". Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969. Pp.62.

<sup>3</sup> Reboul Oliver, "Op. Cit", Pp.52.

<sup>4</sup> Ludovico Silva, "TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IDEOLOGÍA", México, Ed. Nuestro tiempo, 1978. Pp.46.



Por otro lado, las connotaciones ideológicas son vinculadas en el objeto a través del inicio de un lenguaje, es decir, comunicadas en la dimensión de la expresión arquitectónica. Si este inicio del lenguaje es el principal vehículo de comunicación, se produce entonces, un intercambio relativo a la ideología que lo conduce. Aquí, se da el punto donde convergen, esto es, entre las determinaciones ideológicas y culturales que ejerce la forma concreta del hábitat (sentido) y las determinaciones que ejerce el discurso del objeto, moldeado por el lenguaje. Con ello, se pretende interpretar y analizar al principio lingüístico utilizado y a las características significativas de un objeto ideológicamente conformado que connota un conjunto de conceptos arquitectónicos; esto es, una idea de función, una idea de composición... en donde, se señalan los trasfondos que existen en la expresión arquitectónica. Así, los principios actuantes de la expresión añaden, encuentran y manipulan las formas.

“Ahora, señala *Saldarriaga*, ideologías y gentes tienden a converger en un solo punto, la ciudad, símbolo de sí misma e imagen de la sociedad. De ahí, que en grupos ideológicos se forme un lenguaje”<sup>1</sup>, es posible que esto aparezca en la proposición que reposa en la distinción ideológica de la realidad y la apariencia, sin embargo, consideramos que merece una reflexión. Admitiendo esto, nos conduce a suponer que es la sucesión de ideas la razón principal y posible que le da origen a la expresión arquitectónica, seguida por lo que le da ser o su carácter visible o tangible, corpóreo, que es un indicio del lenguaje.

La expresión arquitectónica, entonces, es una manifestación cuya conformación, existencia y estructura obedecen a un principio ideológico que la rige; éste legaliza las acciones expresivas que se amalgaman en el nivel de las “ideas”. Un nivel que consiste en un conjunto de representaciones, creencias y conceptos donde la injerencia de la ideología pide una renovación constante de la organización de códigos lingüísticos y los modifica. Así, “la arquitectura se conforma bajo las reglas fuertemente impregnadas de ideología que para ella crea cada cultura y se convierte en una más de sus expresiones”<sup>2</sup>. Por lo que, la expresión arquitectónica resulta de una construcción mental ideológicamente conformada, donde las formas se organizan según un sentido y una intención; y en la que se afirma la necesidad de la instancia lingüística como instrumento fundamental de reconocimiento, representación y manifestación.

Por otro lado, el principio lingüístico se lee por medio de percepciones, de comportamientos corporales, de estructuras de relación y significados; y un aspecto interesante es su variedad cultural, ya que, tiende a caracterizarse con matices ideológicos propios de una estructura social dada. Y como señala *Saldarriaga*. “No se manifiesta sólo a través del aspecto externo de los objetos. Incluye además toda su raigambre técnica, el significado atribuido a cada una de las partes, la manera de relacionarse con otros componentes del ambiente y las condiciones para su utilización”<sup>3</sup>. Este principio, está sujeto a implicaciones que surgen de un medio cultural, de un contexto natural, de un contexto ideológico y tecnológico, de las implicaciones propias de una sociedad; donde el objeto arquitectónico queda conformado por toda una articulación de partes que obedecen ciertas concepciones, ciertos principios de composición y su significado está dado por su papel dentro de una cultura.

<sup>1</sup> *Saldarriaga Roa Alberto, "HABITABILIDAD", Bogotá, Col. Ed. Escala Fondo, 1981. Pp.86.*

<sup>2</sup> *Gordillo César, et. al. "ARQUITECTURA Y SEMIÓTICA", México, UNAM FA, 1985. Pp.17.*

<sup>3</sup> *Saldarriaga, "Op Cit", Pp.105.*

En este principio, existen pues, códigos que condicionan la visión del mismo objeto, así, el discurso arquitectónico está, por este motivo, incorporado al inicio de un lenguaje; ya que, constituye su medio de expresión y se entiende como símbolo de identidad de las cosas, el cual, tiene una relación estrecha con la representación de los objetos, es un mediador en la formación de los objetos, es el instrumento en la construcción del objeto mismo. De aquí, la importancia de su estudio, como una forma de conocer el objeto y como representación de las imágenes del pensamiento o como representación de las ideas plasmadas o expresadas.

Este principio lingüístico para Saldarriaga, "no es sólo la palabra, es todo un medio de comunicación de que dispone un individuo, una sociedad o un grupo de ésta"<sup>1</sup>, es el puente indispensable entre la realidad y el conocimiento, mediante el cual se organiza la necesidad de transformación en patrones inteligibles y se permite la realización en órdenes, es uno de los apoyos fundamentales de la transformación y de la innovación. En esta conformación lingüística los códigos se conjugan y se combinan de maneras distintas, para reflejar en el orden que adquieren, un modo. Es decir que están ideológicamente ordenados, conformados y dispuestos. El inicio del lenguaje entonces, implica un vínculo de expresión y significado; y su análisis nos lleva a una valoración, acentuación y significación de los elementos que comprenden todo el ensamble que se requiere para formar el objeto arquitectónico.

Asimismo, su estudio, "nos permite descubrir los principios abstractos que gobiernan su estructura y su uso"<sup>2</sup>; por ello, surge la tentación de considerarlo "un espejo del pensamiento" en un sentido profundo y significativo; así, se da pie a pensar que en la expresión arquitectónica las ideas y los conceptos se manifiestan en una interconexión de códigos; donde el vocabulario denuncia una tendencia dominante, una especialización o inclinación en su manejo, posiblemente debido a su formación continua en la que se utilizan reglas que muestran una influencia ideológica. En este caso, el vocabulario no excluye a las ideas y no está alejado de éstas, sino que, se vuelve un vocabulario ideológico; con esto afirmamos ahora que, la conformación del vocabulario lleva consigo una introducción al campo de las ideas, es como el principio lingüístico de la ideología.

Con todo esto, podemos decir que, la relación ideología-lenguaje se establece entonces, en su acción mutua, esto es, que el inicio de un lenguaje es de índole ideológico y por tanto conlleva a un discurso y a una selección ideológica. Se podría, decir que esta relación es inevitable e inseparable. Aquí, el vocabulario o repertorio arquitectónico es selectivo y con sus riquezas y matices favorecen a una ideología, por ello, la expresión arquitectónica tiene un origen y discurso ideológico pero en el plano lingüístico; así, en el objeto queda expresada toda su configuración, donde actúa todo un repertorio lingüístico que sirve de referente a un pensamiento. Por lo que, se delimita a esta relación, como el territorio en que detona la expresión arquitectónica y en él mismo se encuentra su transformación, su evolución o su revolución; en este caso, la expresión arquitectónica no se vuelve prisionera de una ideología y de su lenguaje, sino que, se libera en ellas, es decir, que en la expresión asentamos el porqué de la relación entre ideología y lenguaje, y al ir más allá, encontramos que hay una cohesión entre las ideas que emergen del pensamiento y su medio comunicativo.

<sup>1</sup> Saldarriaga, Roa Alberto, "HABITABILIDAD", Bogotá, Col. Ed. Escala Fondo, 1981. Pp.29.

<sup>2</sup> Chomsky Noam, "REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE", Buenos Aires, Arg. Ed. Sudamericana, 1975. Pp.12.

Aquí, la idea como unidad del principio ideológico y el código como unidad del principio lingüístico, son elementos que buscan manifestarse y engendran a la expresión cuando se transmiten. Así, en un proceso paralelo, se construyen y la expresión en esta unidad ideológica-lingüística enfrenta la capacidad de comunicar acerca de qué se piensa y qué actitud se toma respecto al objeto arquitectónico bajo el aspecto de los conceptos manifestados mediante un vocabulario. La autonomía entonces, del discurso del arquitecto se establece a partir de su relación con sus ideas y las formas de utilización de sus códigos. Así, el componente ideológico junto con el lingüístico constituyen el sentido y el significado de la expresión; esta selección del repertorio lingüístico junto con el apego y la aplicación de conceptos específicos son un acto ideológico y su postura queda sustentada en la convención del individuo con un sello social.

En resumen, aquí el indicio del lenguaje constituye la realidad inmediata de la idea, es su recurso; o bien la idea nace ya con este indicio; por lo tanto, en este hacer de la tarea arquitectónica, se implica como señala *Pasillas*, "mezclar bellamente el lenguaje con la ideología" <sup>1</sup>; y esta conjunción se vuelve una manera de expresión que se manifiesta y comunica a través de la figura del objeto; o bien como *Gregotti* lo manifiesta, la lingüística clásica se presenta como un instrumento sintáctico intencionalmente válido. Y la ideología proporcionará el otro parámetro que controla la validez del proyecto a nivel de contenidos. Es entonces, este encuentro entre ideología y lenguaje lo que da identidad al objeto arquitectónico y en una primera aproximación, como explica después, una gama muy amplia de parámetros económicos, políticos, ideológicos, sociológicos, productivos y tecnológicos (a los que podemos considerar como materiales de la arquitectura), concurren de tal manera que a menudo determinan la definición del ambiente<sup>2</sup>. Por ello, son dos principios o premisas que fundamentan la interpretación de la naturaleza de la expresión y aceptan diversos órdenes.

Así, una vez identificada esta relación como la causal de la naturaleza, se prosigue con una interrogante, ¿en dónde incide esta relación ideológica-lingüística de la expresión?... podemos decir, que incide en la concepción de la forma del objeto, y por ello, en sus contenidos.

De esta manera deducimos que en la naturaleza de la expresión arquitectónica queda leída la condición ideal y lingüística del objeto y este influjo se da en todos los contenidos que determinan a la forma; esto quiere decir, que primero operan como ideas para transmitirse posteriormente en códigos lingüísticos; porque el arquitecto, antes de determinar la forma de su expresión, determina o previene una idea de habitabilidad; que es entendida en este caso, como el puntal de los contenidos arquitectónicos. Aquí, cabe aclarar que la habitabilidad se señala como el contenido principal porque no sólo es la razón de ser de la arquitectura, sino que también es su fin para manifestar.

Con esto, se señala que el arquitecto antes tiene la idea del objeto, en este caso, se comprenden a las ideas o conceptos específicos de cada contenido implicado, para conformar la habitabilidad del objeto; esto es, que se tiene una idea de contextualidad, una idea de espacialidad, una idea de ambientabilidad, una idea de compositividad y una idea de constructibilidad.

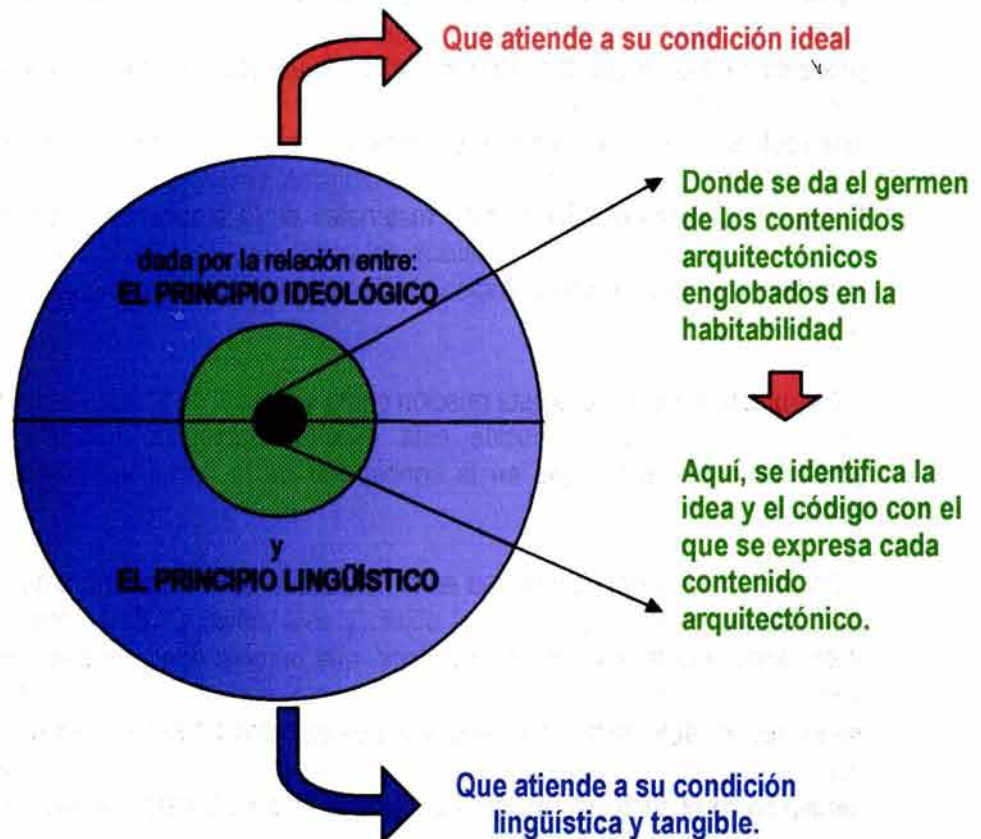
<sup>1</sup> *Pasillas Valdez, C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp.59.*

<sup>2</sup> *Gregotti Vittorio, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972. Pp.43-55.*

Por lo tanto, es en la naturaleza de la expresión arquitectónica, donde se encuentra el germen de los contenidos, aquí se anuncian, es el momento de su concepción. Y dentro de esta esfera, el arquitecto en base a una idea de habitabilidad, caracteriza un uso social del espacio y lo manifiesta en la forma del objeto; de esta manera incide su idea de habitabilidad en la conformación de la forma expresiva; la cual, queda establecida mediante el vocabulario que él mismo establece.

De esta manera dejamos asentado como es que la naturaleza de la expresión influye en todo el fenómeno expresivo; o bien, con esto sabemos por qué de la naturaleza, se deviene la forma, el modo y el orden en la expresión; y representando este influjo, podemos esquematizar la siguiente estructura:

### LA NATURALEZA DE LA EXPRESIÓN. (El origen).



contenidos  
contenidos

ambientabilidad  
ambientabilidad

compositividad  
compositividad

contextualidad  
contextualidad

espacialidad  
espacialidad

constructibilidad  
constructibilidad

habitat  
habitat

CAPÍTULO II

La "forma"  
de la expresión arquitectónica

## II.1 DE LA "NATURALEZA" A LA "FORMA" DE LA EXPRESIÓN. 37

Antes de continuar y como una pequeña introducción al capítulo II, cabe señalar o resaltar el influjo que se da entre la naturaleza y la forma de la expresión; donde, un pensamiento definido se identifica con una determinada manera de usar el lenguaje. Es así, como se inserta este sistema de ideas en representaciones lingüísticas; con todo ello, hemos visto desde el origen un principio ideológico que organiza, modifica y caracteriza de algún modo al lingüístico, asimismo, se denota que este predominio ideológico-lingüístico de la expresión persiste en toda su constitución, es su naturaleza misma; como señala *Heidegger*. "La arquitectura, si bien utiliza y reparte el peso y la resistencia de la materia con arreglo a un plan ideal, permite empero que dentro de éste, la materia actúe según su naturaleza inmediata y realice aquél plan como con sus únicas y propias fuerzas"<sup>1</sup>. Como quiera que sea, gracias al principio lingüístico, resultó posible dar a las ideas forma, volviéndose materia perceptible por medio de los códigos, así, estos principios funcionan como medios para conocer la conformación de un objeto.

Por lo que, para dar introducción a este capítulo de "la forma", podemos considerar que las ideas cobran forma sobre la base del lenguaje, utilizando una estructura lingüística. Las ideas nacen junto con el lenguaje y éstas constituyen la naturaleza de la expresión. Aún así, ya definida la naturaleza, podemos dar pie a una cuestión... ¿y esta naturaleza, en dónde opera?...en contenidos adscritos a la expresión donde el inicio de un lenguaje hace posible la organización formal del contenido dado según las ideas; en este caso, **este principio lingüístico constituye la forma material o instrumento de las ideas, es su realidad inmediata, que se halla directamente conjugado con un contenido, en donde, se conoce la realidad de un fenómeno cuando se quiere comprender su estructura. Por lo que, se considera que en la expresión arquitectónica se manifiestan las ideas referidas a un contenido dado; así es como en la naturaleza de la expresión se dan ya los gérmenes de lo que será la forma.**

Estos dos principios naturales o inherentes a la expresión ocurren en un grupo de materias significantes, que identificaremos como contenido arquitectónico, cuya estructura corresponde por un lado, a los intereses del principio ideológico que los organiza y determina; y por otro, a la elección de un vehículo lingüístico, que los manifiesta. La constitución del contenido, entonces, se da a nivel ideológico, esto ocurre en su estructura; y en este sentido, el principio ideológico contribuye a la formación del contenido mediante el conjunto de ideas e intenciones de diseño que dominan y afectan su posición en la expresión total.

Pero, ¿cómo determinar a este conjunto de contenidos?... posiblemente mediante un examen más profundo de los contenidos que pensamos arquitectónicos, que para analizarlos y definirlos como puntos de partida, iremos a la relación específica entre forma y contenido en el fenómeno expresivo. Se llega, entonces, al punto de poder considerar la articulación del contenido arquitectónico como auténtica forma dinámica de la expresión. Atendiendo a la posibilidad de explicarlo de manera que su organización y conformación queda lingüística e ideológicamente determinada.

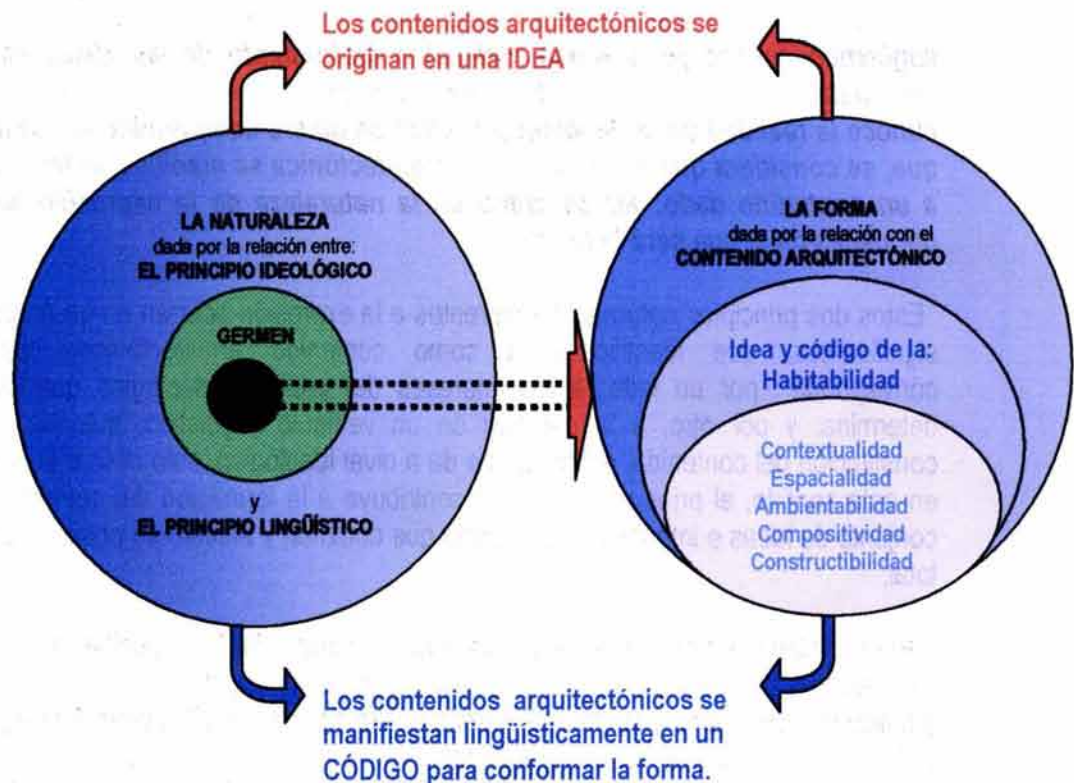
<sup>1</sup> Heidegger, M. "ARTE Y POESÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997. Pp.13.

Anticipándonos, podemos decir que estos principios se permean en la forma, en el modo y en el orden de la expresión y tienden a modelar la forma como quien obedece a las leyes de conformación, esto se subordina a este dispositivo de principios. La forma de la expresión en este caso, se va moldeando y queda regida por una naturaleza; por lo que, se concibe a la forma de la expresión bajo la organización de las ideas que la gobiernan o bien, como reflejo de un sistema preconstituido de ideas; en este caso, la forma busca sus principios rectores que se exteriorizan lingüísticamente.

Y para explicar esto, debemos tomar en cuenta ¿cómo se concatenan estas "ideas" en la forma de la expresión?, ¿cómo se manifiestan y de qué manera están determinadas en este margen ideológico-lingüístico?... para esto, tendríamos que hablar de una descomposición analítica de la forma y ver cuáles son las razones que la fundan o los elementos que la determinan.

Aunque, esto nos obligue a cuestionar ¿cómo es posible estudiar la forma de la expresión refiriéndola al pensamiento y a la realidad lingüística?... siendo que, para darse la forma se requiere antes estudiar a las ideas que regirán a cada contenido e identificar al medio lingüístico o vocabulario arquitectónico con el que se exteriorizan. Y continuando con el esquema anterior, podemos señalar que, la forma queda estructurada de la siguiente manera:

### LA FORMA DE LA EXPRESIÓN. (El contenido).



## II.2 DEFINICIÓN DE LA “FORMA” Y EL “CONTENIDO” ARQUITECTÓNICO.

Para continuar con este capítulo, ahondaremos sobre dos aspectos principalmente: ¿Qué se entiende por la forma? y ¿cómo se constituye en el ámbito de la expresión?... “una de las cosas que le puede ocurrir a la forma es que figure algo. En este caso, la forma pasa a referirse a lo que no es forma”<sup>1</sup>; esta información resulta interesante, ya que, lo figurado por una forma, acostumbra a no ser forma, sino una figura, un contorno o una simple apariencia; entonces, “la forma no se trata sólo de lo externo, del contorno y los límites, ni aún de lo visible o de lo dado sensorialmente; sino, de una unidad e integración interior de estructuración y coherencia entre la forma y su contenido”<sup>2</sup>.

En este sentido, el término “*forma*” es la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tiene materia y según *Nicola* tiene las siguientes acepciones: para *Aristóteles*, la forma reclama a la materia y reconoce que es la causa o razón, ser de la cosa, aquello por lo cual, una cosa es lo que es; la forma es el acto material de la cosa, el principio y el fin de su devenir; y para *Bergson* la forma es una instantánea tomada sobre una transición, es decir, una especie de imagen medida; esta imagen se toma como la esencia de la cosa, es la cosa misma y se le confunde con la cosa en sí; por otro lado, *Hegel* menciona que la forma como totalidad de las determinaciones es su manifestación como fenómeno, en este sentido, es la manera de manifestarse y organizarse de la materia o sustancia de una cosa, en cuanto la forma coincide con la materia; la forma dicta a la materia que se da a conocer y su significado se reconoce como la relación y organización de las partes<sup>3</sup>; y *Dewey* señala que: “Sólo cuando las partes constituyentes del todo tienen el único fin de contribuir a consumir una experiencia conciente, el diseño y el modelo pierden su carácter superpuesto y se convierten en forma”<sup>4</sup>, que en sí, no es una apariencia.

Estas acepciones dictan que la forma se refiere a la manera de una organización determinada que describe una relación, aquí, hay una exigencia de orden en la que, se concierne a la sustancia o contenido que se manifiesta y da pie a la forma. En ella, se explica la materia que la determina, ésta se reconoce y distingue como contenido; es la organización de contenidos en un todo, disposición, manera de organizar el contenido; por lo que, la forma en la expresión arquitectónica está dada por la organización de los contenidos, así, la expresión cobra forma a través de éstos; se puede decir entonces, que **la forma se entiende como la agrupación y organización de contenidos que componen el núcleo sustancial de la expresión y no como una apariencia que hace referencia al exterior carente de sustancia.**

<sup>1</sup> Delgado Alvaro, “LA ESENCIA DEL ARTE”, Madrid, Esp. Ed. Taurus, 1996. Pp.69.

<sup>2</sup> Hartman Nicolai, “ESTÉTICA”, México, UNAM, 1977. Pp.17.

<sup>3</sup> Abbagnano Nicola, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México-Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.567-568.

<sup>4</sup> Abbagnano Nicola, “Op Cit”. Pp.567-568.



Este contenido se refiere a las propiedades reales del objeto, materia y sustancia; donde se da lo que señala Vilches: "La correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda"<sup>1</sup>. Con ello, se subraya la finalidad de la forma, que es la de contener y sostener un contenido, ya que, éste es el interior que la expresión envuelve, es su identidad manifiesta, así, la forma queda definida y determinada. Por lo tanto, estudiar el tema de la expresión arquitectónica, es en el fondo estudiar el contenido donde se enclava una variación de elementos que producen una entidad expresiva estructurada como un todo; por lo que, la forma de la expresión está dada por un contenido que muestra su articulación. "La forma quiere decir aquí, la distribución y ordenamiento en los lugares del espacio de las partes de la materia"<sup>2</sup>; ésta, determina el ordenamiento y se concibe como portadora de contenidos, como la unidad conformada. En este sentido, la caracterización de la forma, se origina porque llega y presenta a su propia materia.

En este caso, la relación forma y contenido "es aquello en que se descompone cualquier hecho de la realidad cuando se intenta comprender su estructura, a pesar de que por forma no se entiende lo mismo, ni mucho menos, en distintas esferas de objetos. Así, por forma se entiende, en primer lugar, el modo de existencia de algo"<sup>3</sup>; en este sentido, se habla de la forma como existencia de la materia, o bien, su concepción se da como un tipo de estructura de uno u otro contenido y queda determinada por un tipo de relación y por un orden de relación de determinados elementos concatenados entre sí; por lo que, la forma y el contenido constituyen una unidad dialéctica y se influyen recíprocamente, aquí "la forma ha de corresponder al contenido, dado que éste la engendra"<sup>4</sup> y viene determinado por su existencia objetiva, por eso se dice que, la forma es su realidad reflejada. Con ello, se atiende a su sustancia, a su propiedad o a sus bases, a su materia y podemos decir que, la forma exterior es la expresión inmediata, directamente observable de la interior, con ello, se dará una descripción completa del carácter interno-externo del objeto.

Por ello, la forma de la expresión no es una "forma aparente", sino que, en ella la materia opera, actúa y se confecciona. Ésta es el acabado útil, es el contenido formado para comprender a "la expresión" y se debe limitar fundamentalmente como una organización o disposición manifiesta cuyo objetivo es poner en correlación un contenido y su significación resulta en cuanto se mira a los elementos que la integran, refiriéndonos no sólo a la manifestación del contenido, sino, a la composición de su estructura; así, se alberga la posibilidad de que la expresión tenga la capacidad de mostrar como se engranan los contenidos y como su interrelación determina la configuración del objeto. En este caso, la relación entre materia y forma de la expresión, sirve para designar estructuras significativas, en este caso, **la forma se asocia y se imprime en la materia, esta no puede permanecer en un solo estrato, sino que, tiene a la vista la totalidad de contenidos a partir de los cuales se constituye; éstos vivifican a la materia en el fenómeno de la expresión y se da a conocer algo interior, así la forma es la dirección y explicación de lo contenido.**

<sup>1</sup> Vilches Lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", México-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1986. Pp.61. Quien hace lectura de la imagen en referencia a su expresión y contenido visual; este autor señala que, todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema de contenido y ambos son inseparables; es decir, que expresión y contenido entran en una relación mutua dentro del ámbito filmico; de ahí, que sus conceptos sean trasladados a la lectura arquitectónica.

<sup>2</sup> Heidegger M. "ARTE Y POESÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997. Pp.52.

<sup>3</sup> Gorski, et al, "PENSAMIENTO Y LENGUAJE", México, Ed. Grijalbo, 1966. Pp.150.

<sup>4</sup> Gorski, et al, "Op. Cit". Pp. 314.

"La expresión, señala *Cassirer*, es en esencia propiamente exteriorización"... manifestación y encarnación del contenido..."la expresión manifiesta como su sentido, se pregunta por el ser que se encuentra a la base de ella"<sup>1</sup>, por ello, la forma y el contenido están vinculados y referidos uno al otro; y si aplicamos esto al campo de la expresión, podemos decir que, ésta no es mediadora, sino comunicadora del contenido manifiesto, velado. Esta inmediatez del ser en la expresión es una condición que se hace patente de manera directa e inequívoca en la expresión misma; por lo que, "la forma de la expresión que significa un contenido, a su vez se subdivide en unidades relevantes organizadas en sistemas semánticos; de manera que, en arquitectura el hecho de articular cierto espacio de determinada manera significa la subdivisión de todas las articulaciones y disposiciones espaciales posibles (sustancia de la expresión), de acuerdo con un sistema de oposiciones (formas de la expresión)"<sup>2</sup>; la forma de la expresión, entonces, está determinada en la materia y es el reconocimiento de ésta.

Con este esbozo sobre la forma y su contenido, se queda la inquietud de saber ¿por qué se habla sólo de la forma en arquitectura, si el mismo concepto lleva en sí la posibilidad de designar a cierto contenido?... es posible, que esta discrepancia se deba a la indeterminación no sólo del término de la forma, sino, a la identificación de los contenidos; en este caso, los contenidos aparecen como complementos de la forma y con esta palabra "contenido" se hace mención al campo de los elementos en el que se mueve la conformación y la organización de la forma, en tanto que, son identificados como arquitectónicos.

En este caso, los contenidos se manifiestan como estratos internos, de manera que, desaparece el dualismo entre la forma y el contenido para que se vuelvan uno solo y podemos entonces, reflejar una expresión mimética donde la forma es el reflejo del contenido y viceversa. Por ello, se habla de un contenido que no pretende ser verdadero, sino más bien, concreto; aquí, la adecuación del contenido arquitectónico se presenta en el aspecto de una generalidad abstracta que no ha experimentado aún una concreción precisa; de manera que, lo que caracteriza a la arquitectura es que tiene por punto de partida conceptos o contenidos que son tomados para dar sentido a la idea sustancial de la misma.

Por lo tanto, surge la necesidad de explicar y definir, antes que identificar, a lo que se entenderá por contenido, considerando que, la forma no es la suma de los detalles integrados y los contenidos no pertenecen solamente al nivel de los elementos, sino, al nivel de los componentes que estructuran y dan identidad a la forma; por lo que, se piensa que son los que dotan de riqueza a la obra y aparecen en un juego libre captados como material experimental. En este caso, nos referimos al contenido, materia o sustancia que compone a los cuerpos físicos, a los elementos que entran como ingredientes o compuestos que se necesitan para una obra; este contenido es entendido como la "materia", unidad inmediata que da la existencia a una cosa; por lo tanto, "la cosa se divide así en materia y forma", aquí, la materia contiene la existencia de la expresión y se entiende como unidad o totalidad de las formas. Pero la forma contiene ya, la reflexión en sí, "tiene lo que debe constituir la determinación de la materia. Ambas son en sí lo mismo. Esta su unidad puesta es, en general, la relación de materia y forma"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Cassirer Ernst, "FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1998. Pp.117, 115-126.

<sup>2</sup>Broadbent, Bunt, Jencks, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Limusa; 1991. Pp.225.

<sup>3</sup>Hegel, G.W. "ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS", México, Ed. Porrúa, 1971. Pp.74. En este texto Hegel denuncia claramente la relación entre contenido y forma, el contenido lo define como la materia que da existencia a la forma y la forma es mediante su materia.

En esto el contenido no carece de forma, sino que, es la forma de sí mismo en su manifestación y la forma es en sí el contenido. Tenemos aquí, la relación absoluta del contenido y la forma, esto es, el convertirse del uno al otro. En este sentido, el contenido no es nada más que el convertir a la forma en contenido, y la forma, nada más que el convertir al contenido en forma; esta conversión es una de las determinaciones más importantes, ya que, lo que se exterioriza y manifiesta es expresión.

La expresión tiene su forma en esta exteriorización de contenidos, éstos son la forma desarrollada; aquí, el contenido es totalidad y unidad, es igual a la sustancia o materia que dota de riqueza al todo y es la inclusión y comprensión de algunos materiales de diseño. Este sistema de materias representa el medio con el que trabaja y se muestra la arquitectura; asimismo, este se dispone y es convertido en materia formal de la expresión; "es la materia que reconocemos a través de la sedimentación histórica de nuestra disciplina, como propia de nuestro operar, sea según formas, intenciones, técnicas o sentidos enteramente distintos. Esta materia se puede definir como la forma física del ambiente en función del habitar humano"<sup>1</sup>, por ello, las reconocemos como instrumentos útiles o materias primas aptas para ser y transformar el objeto arquitectónico.

Y aunque, para su interpretación sea difícil de establecer contenidos fijos o justos; se maneja que la arquitectura está estrechamente ligada a los elementos que la conforman, donde la idea de expresión, se basa en la noción de "material"; por lo que, no se trata de proponer una actividad expresiva en la naturaleza de los materiales, es decir en el descubrimiento de nuevos materiales como el acero, el vidrio y las materias plásticas, sino que, esta idea de material, siguiendo a *Gregotti* "Comprende toda la materialidad del mundo existente, sus cosas, convicciones, nociones, ideologías, consideradas desde el punto de vista del habitar humano -y el carácter, específico de la acción arquitectónica consiste en la conexión de los materiales existentes según relaciones comunicativas capaces de dotar de sentido a la forma del ambiente físico"<sup>2</sup>.

Avanzar en esta noción de material de la expresión arquitectónica, no es tarea fácil, ya que, para saber ¿de qué está hecha la expresión de la arquitectura? y ¿con qué materiales trabaja?, pueden surgir un sin fin de consideraciones o interpretaciones. Aun así, justificando la presencia de éstas y siguiendo el pensamiento de *Gregotti*, se responde que, la arquitectura está hecha de materias dispuestas con cierto orden para determinado fin, el de habitar; y el grado de significación de este orden se revela en la forma; esta noción de material "se refiere a la historicidad de las materias con que trabaja la arquitectura"<sup>3</sup>.

Estos contenidos, por lo tanto, se plantean como una acción crítica de los datos que intervienen en la fundación de la hipótesis expresiva del objeto, son materiales con los que el arquitecto trabaja en un modo lógico, proponiéndolos, conectándolos y ordenándolos para una condensación de la forma expresiva; por lo que "la forma arquitectónica de un fenómeno, es de hecho, de un lado, la manera cómo las partes y los estratos se han dispuesto en la cosa, pero a la vez es el poder de comunicación de aquella disposición"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Gregotti Vittorio, et al, "TEORÍA DE LA PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1971. Pp. 209.*

<sup>2</sup> *Gregotti Vittorio, "Op Cit", Pp. 209.*

<sup>3</sup> *Gregotti Vittorio, "Op Cit", Pp. 223.*

<sup>4</sup> *Gregotti Vittorio, "Op Cit", Pp. 221.*

Esta materialidad consiste en una particular relación entre los diferentes elementos que orientan el sentido y los actos de las operaciones que realizamos al proyectar. Para esto, conocer un objeto es, pues, en el fondo, tener conciencia de su naturaleza mediante su análisis y comprensión. Se trata entonces, de analizar no solamente lo que nos revela cada contenido por su existencia, sino, por su conformación y por las características expresivas de su constitución; para lo cual, es necesario indagar de que manera inferen y construyen la expresión del objeto arquitectónico.

Por otro lado, esta articulación en que se organiza la materialidad, nos permite formular un instrumento de lectura y como fruto de una opción teórica, esta materialidad arquitectónica, no sólo se identifica como cualidad o atributo del objeto, sino también, como elementos conceptuales que sirven para identificarlo y explicarlo. Al llegar a este punto lo que nos interesa es identificar a los contenidos que dan identidad al objeto arquitectónico y aunque los límites de lo expresable no estén estrechamente trazados, sino que, se encuentra gran libertad, se considera entonces, plantear que la forma de la expresión arquitectónica expresa todo lo que la articula y le da sentido. Partiendo de esta articulación se prevé el análisis y distinción de diferentes elementos que entran en juego; entendiendo que la forma de la expresión arquitectónica se da por medio de la imagen que los materiales ordenados ofrecen.

El problema entonces, es saber cómo en la expresión arquitectónica se han escogido y seleccionado los materiales que la constituyen y aunque, esta posibilidad de seleccionar algunos aspectos o elementos que fungen como contenidos arquitectónicos, resulta ser un territorio complejo, se tratará de enunciar algunos siguiendo el pensamiento de Hierro, de los que destacan: La habitabilidad, la contextualidad, la ambientalidad, la espacialidad y la constructibilidad<sup>1</sup>, agregando a estos la compositividad. En este sentido, se consideran como contenidos determinantes en tanto que componen y condicionan a la expresión arquitectónica; y así, constituyen en el trabajo, el pliego de condiciones del diseño de las cuales partir y surgen como una serie de materias ligadas a la expresión del objeto arquitectónico; en este caso, estos contenidos no se toman como algo comprobado, simplemente se admite su existencia, como una serie de lazos explicativos del hecho arquitectónico.

Por lo que, la expresión posee en su configuración elementos que se derivan del conjunto de hechos, datos y situaciones que rodean al objeto (elementos materiales del diseño) y que se consideran necesarios para que un objeto tenga identidad, como rasgos comunes y requisitos que se ponen en juego para que el objeto cumpla su finalidad, la de ser habitable; en esto, se entenderá que el objeto no equivale sólo a la síntesis de la forma, sino, a todo el discurso que se implica para llegar a esa síntesis formal, en donde, se implica todo el dispositivo que articula, ordena y simplifica a todos los contenidos arquitectónicos.

<sup>1</sup> Estos conceptos se trabajan en el Taller de investigación: "La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño" impartido por el Mtro. Héctor García Olvera y el Mtro. Miguel Hierro Gómez; en el curso: "Percepción de la Arquitectura" impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez y son material de trabajo del mismo autor para la tesis doctoral: "La Percepción de la Arquitectura", un método de lectura desde la óptica proyectual. Estos cursos son impartidos en la maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Fac. de Arquitectura, UNAM. En este caso, en los cursos y tesis mencionados se proponen como materiales de diseño y como base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoman en este trabajo para considerarlos como los contenidos que dan forma a la expresión arquitectónica; asimismo, cabe señalar que su definición está también alimentada por diversos autores.

Por otro lado, para justificar la presencia del contenido en la forma de la expresión, podemos señalar que el estudio de ésta implica llevar a cabo un análisis detallando lo que el objeto es, para poder conocer un objeto en el fondo, en donde, se identifica a la materia con la que se trabaja, sus contenidos o sustancia. En la expresión arquitectónica esto es lo que se revela, es su forma de existencia.

Los contenidos, entonces, determinan la fisonomía del objeto, ¿pero qué sabemos de éstos, que nos permita afirmar que determinan la forma de la expresión en el objeto?... estos contenidos conforman la forma de la expresión y no es que esto sea explicado por completo, ya que, no es una fórmula, pero si, podemos enunciarlos como contenidos que actúan como una síntesis de los elementos que intervienen en el hecho arquitectónico, considerando que: "La obra expresa lo que debe y puede expresar"<sup>1</sup>; en este caso, el contenido es la expresión del rasgo material ordenado, "medio expresivo" cuyo "medio comunicativo" es en el cual se constituye.

Lo que se trata, pues, es saber de qué manera es posible considerar cada uno de los aspectos que intervienen en la conformación de la expresión arquitectónica, como una elección reflexiva y teórica, colocando en el punto focal los contenidos manifestados y descubriendo los principios mediante los cuales se configura. Esto indica que la constitución del contenido arquitectónico no es un hallazgo y no es una elección espontánea; en cierto sentido parece ser que se constituyen como la acumulación de un testimonio experimental y son una serie de consideraciones que en cierta medida teóricamente se han tratado como determinantes respecto de la disciplina.

Por ello, para identificar a los elementos o contenidos que sirven para explicar la manifestación de la forma del objeto arquitectónico, es necesario actuar directamente en la materia del diseño, donde, el contenido no es tomado como fijo, más bien y relativamente como una propuesta de materia; es decir que, esta materia no se toma como algo "dado"; y la cuestión es saber como esta materia no dada se somete a un entendimiento sin que se origine un patrón en cuanto a su validez, sino que, cuando se pregunta por la materia, de momento, sólo se explica y se justifica para atender a una inquietud por la arquitectura. Asimismo, las dificultades dialécticas y teóricas en que nos envuelve esta explicación se han puesto de manifiesto durante el desarrollo del trabajo y es posible que estas dificultades se comprendan si consideramos que en esta tesis, lo que se tiene que hacer no es tanto resolver un problema, sino más bien incurrir en el problema.

Por lo que, se perfila esto a un análisis del contenido, donde la "coordinación entre figura y concepto, es a nivel espacial de habitar, de utilizar, del mirar; nosotros por una fachada plana, entendemos un concepto con alto contenido figurativo"<sup>2</sup>, por lo que, la arquitectura se mira como los objetos habitables cuyas estructuras tienen un valor formal y conceptual; aquí, el contenido que se exige y que rige a la forma expresiva constituye un sistema concluso pero no definitivo, por ello, se hace una elección de conceptos básicos que proporciona una visión y construcción hipotética.

<sup>1</sup> Prudhomme Sully, "LA EXPERIENCIA DE LAS BELLAS ARTES", *La Psicología aplicada al estudio del Arte y del Artista*, Buenos Aires. Ed. Joaquín Gil, 1954. Pp. 233.

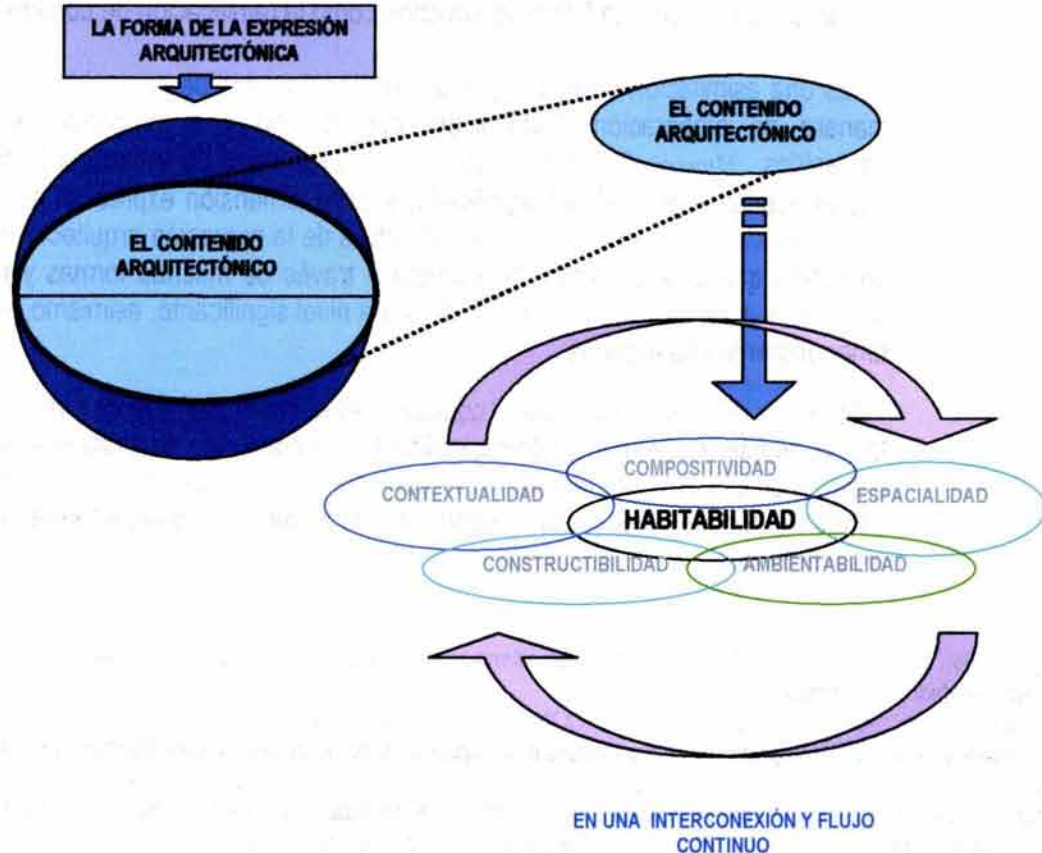
<sup>2</sup> Murtañola Josep, "ARQUITECTURA: TEXTO Y CONTEXTO", Barcelona, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña, 1999. Pp. 29.

Esta construcción no está condicionada por la imposición de material arquitectónico, en este sentido, implica una construcción creada, erigida sobre la base de conceptos, pero que, en el alcance de sus enunciados se extiende mucho más allá de lo inmediatamente observado. Es una construcción que adquiere el carácter de contenido y su aproximación no pretende ser una fórmula matemática, sino que, es actuar como una hipótesis, pues, es una exposición sumaria de los hechos observados dentro del campo.

Esto es inherente a toda investigación, a toda síntesis propositiva, así, se adquiere automáticamente un carácter hipotético, siendo sólo, un recurso teórico para definir el contenido arquitectónico como un conjunto de axiomas, postulados y conceptos que han de servir como instrumento para la formulación de esta tesis.

Y haciendo posible una aproximación, un tanteo aventurado y posiblemente inexacto, pero esencial, la propuesta de estos contenidos reclama una fundamentación que se refiere a lo establecido o insinuado por otros autores que se consultan. Así, la habitabilidad, la constructibilidad, la espacialidad, la contextualidad, la compositividad y la ambientabilidad precisan la validez y la función del contenido arquitectónico.

Por consiguiente, cuando estudiamos lo que expresa la arquitectura, la investigación no puede perderse entre la profusión de las significaciones; ya que, la abundancia misma y variedad delataría la necesidad de una pauta y de acuerdo con esto, es necesario transitar sin perder el hilo conductor que habrá de guiarnos a conclusiones válidas.



## 11.3 LA "FORMA"... UNA COMBINACIÓN DE CONTENIDOS.

**S**ería entonces considerar un marco donde los contenidos se ven como un conjunto de elementos interactuantes, como buscar en lo interno-externo de la expresión, aquí, se permite concebir a todos los contenidos en una unidad inmediata, tejidos en un contenido básico y en una interacción continua con la habitabilidad. En este caso, el contenido que da forma a la expresión no tiene otra función que la de entrelazarse y aparecer como la sustancia o materia en cuya búsqueda partimos. Asimismo, esta materia viene a constituirse en virtud de determinados supuestos teóricos colocados directamente en el centro de "la habitabilidad".

Por lo tanto, es en "la forma", donde se da la posibilidad de operar y de combinar al contenido, éstos en modo alguno se combinan como unidades y constituyen un todo indiviso en una visión interna del objeto; por ello, la expresión es un genuino fenómeno que se da en la estructura interna-externa del objeto y se convierte en una manifestación que es valorada en cuanto a la transmisión de contenidos o elementos por los que se compone, signos característicos, merced a los cuales es lo que es; y ¿qué es lo característico?, en este caso, la respuesta será en principio, un contenido y luego la forma en que se expresa ese contenido. "A esto se aplica la ley de lo característico en el arte", con la finalidad de poner de relieve el contenido a representar, "ahora bien, según la definición de lo característico, sólo debe formar parte de la obra de arte lo que esencialmente está al servicio de la expresión, un contenido dado"<sup>1</sup>; así, la forma se entiende como la ramificación de contenidos.

Es una asimilación dialéctica y acomodación figurada de contenidos, que tiene uso de la manera de elaboración, distribución, construcción y organización; este esquema de contenidos, Muntañola lo señala como el proceso de lo contenedor y lo contenido<sup>2</sup>, donde, hay el esquema general del significado; y cada dimensión expresiva, se divide en forma y sustancia, con esto, ya se tiene una estructura de la expresión arquitectónica. Por lo cual, se considera que la arquitectura se expresa a través de muchas formas y también se puede dividir a la arquitectura en forma-contenido a nivel significativa, asimismo, el contenido puede tener diferentes estructuras.

Podemos decir entonces, que el contenido es el trasfondo<sup>3</sup> que da forma a la expresión, son las capas internas, el contenido especificado o el contenido de ideas que hacen entendible el objeto; por ello, la materia está unida con una forma, la expresión es materia formada; ¿en dónde entonces, tiene su origen la estructura contenido-forma en la expresión arquitectónica?...

<sup>1</sup> Hegel G. W. "Op. Cit". Pp.77-78. En este texto, Hegel afirma que el verdadero contenido del arte es algo concreto, este elemento concreto está representado por la forma.

<sup>2</sup> Muntañola Josep, "ARQUITECTURA, TEXTO Y CONTEXTO", Barcelona, Univ. Politécnica de Cataluña, 1999. Pp.4. Para Muntañola la visión figurativa-conceptual, espacial de la arquitectura es su epistemología. El contenido para Muntañola es la relación o el entrelazamiento de la construcción y el habitar. La construcción articula el habitar y cuando aceptamos esto le damos un contenido a la construcción. Aquí, en esta propuesta de investigación, se retoman los dos como habitabilidad y constructibilidad, sin embargo no son únicos, ya que, se encuentran acompañados de otros contenidos que se generan en la estructura de la forma de la expresión.

<sup>3</sup> Hartman Nicolai, "ESTÉTICA", México, UNAM, 1977, Pp. 147-155. Quien propone en el capítulo de los estratos de arquitectura y acerca del trasfondo que aparece en ella, la idea de que existen diversos estratos o componentes en la obra arquitectónica; de ahí, que se retome en este trabajo.

En aquellos rasgos fundamentales y en una elección de materia, aquí, la unión de la materia y la forma está justamente en su ser útil, en cuanto tal, y "el origen del útil está en el mero confeccionarlo imprimiendo a un material una forma"<sup>1</sup>. ¿Qué opera entonces en la obra?... la materia formada, se dice que la obra está hecha de ella, así, la obra tiene el carácter de la hechura (de su materia). Materia que circunscribe, rodea, sostiene y funda el espacio, sustancia constituyente.

Por lo que, al mirar introspectivamente pensamos en relaciones concretas entre materias, que han de construir un ámbito abstracto y un marco probablemente limitado; sin embargo, se entiende que la expresión arquitectónica queda definida en un as de conexiones que se extienden entre los contenidos, es un corte en el que la expresión queda formada por hilos que vinculan los contenidos. Es entonces la suma de todas las relaciones espaciales entre los elementos materiales, en donde, nace una cadena de influjos, existe un modo de influirse recíprocamente y esta tensión es la que da vida a todo el campo de los contenidos.

Asimismo, estas materias están organizadas según una idea directriz "*principio ideológico*" que responde a un lenguaje determinado. Se generan entonces, tensiones constructivas u organizativas, donde cada contenido influye recíprocamente sobre los demás. Por lo que, el contenido en la forma es considerado como un conjunto de elementos convivientes, ya que, ninguno es dado como único o aislado; así pues, el uso que se hace del contenido y de las relaciones de influencia o tensiones que se generan entre estos, pretende denotar a todo lo que se genera sobre la causa de que se influyen mutuamente.

Dentro de este esquema de conexiones, consideramos desde la habitabilidad hasta la constructibilidad, ya que, al habitar llegamos por medio del construir, aquí, acontece el habitar, "construir es en sí mismo ya el habitar"<sup>2</sup>, aquí, en el espacio construido se cultiva el habitar, el estar y la experiencia cotidiana del ser humano; asimismo, *la habitabilidad* se produce al tener contacto con el espacio construido y se toma como el punto de encuentro entre contenidos; ésta implica el moverse, desplegarse, vivir, experimentar, estar y permanecer en el espacio. Por lo tanto, en esta experiencia se encuentran captados los demás contenidos, es decir que, el rasgo fundamental de la habitabilidad es este cuidar y mirar que en ella descansa el contenido como unidad.

Ahora bien, estos contenidos se albergan en la habitabilidad, así al construir, se construye también la habitabilidad, se vuelve un construir pensado, una *constructibilidad* que no sólo obedece a edificar cosas o al material utilizado, sino que, obedece a una unidad o materialidad elegida que resuelve la existencia física de los contenidos, ésta no sólo modifica el entorno y es consumidora de recursos, sino, produce un continente de actividades que implican espacialidad. Este diálogo de materiales constructivos habrá de verificarse en un espacio determinado, un espacio que nos atañe, que nos ocupa, donde "nuestro existir es siempre un "estar en"<sup>3</sup>. Es la *espacialidad* de la que no podemos liberarnos, pensamos dentro del espacio, ésta se nos ofrece como el conjunto de elementos continentes, con límites que se confunden con el hueco habitable y es antes poblada por el lenguaje; en ella, se revela la forma de su exterioridad.

<sup>1</sup> Heidegger, M. "ARTE Y POESÍA". México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997. Pp.61

<sup>2</sup> Heidegger, M. "CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR", Conferencias y artículos, Barcelona, Ed. Serbal, 1994.

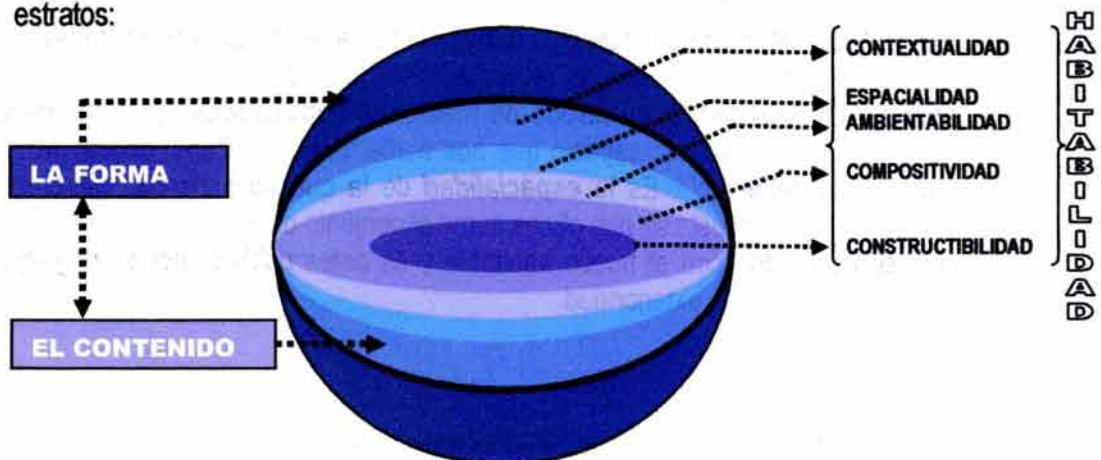
<sup>3</sup> Pardo José Luis, "LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD", España, Ed. Pretextos, 1992. Pp.16.



Espacialidad que representa secuencias del espacio interno–externo quedando ligado o vinculado con dada suerte que el afuera, ese exterior, es ante todo el espacio que envuelve, por lo tanto limita a la interioridad. Aquí, viene la mínima expresión de la **contextualidad**, interior derramado y constitutivo de la exterioridad. En esta espacialidad existe un lugar fronterizo entre lo interno y lo externo y la posibilidad de distinguir entre interioridad y exterioridad, entre el adentro y el afuera, implica un pliegue contextual, un desdoblamiento. En ésta transcurre un lapso donde los límites son irreductibles o se extienden, aquí, se discurre y se mantienen relaciones de cercanía, lejanía y distancias ligadas y vinculadas como intervalo espacial, como fronteras entre interiores y exteriores. Contextualidad, conjunto de lugares donde se habita.

Y en este orden de contenidos, lo que aparece y se presenta es su unión dada bajo su composición. **La compositividad** resulta de la forma en cómo se ordenan los elementos dentro de la espacialidad en una sucesión de códigos lingüísticos que suscitan los contenidos existentes en su coexistencia con el espacio; y donde, si la luz, la textura, el color, la figura, el fondo, la simetría, el ritmo y la escala no se dieran en lo compositivo, no habría relaciones ni unidad. Llegamos aquí, a una constatación importante: la tesis de la exterioridad compositiva respecto a los contenidos que aparecen como productores del orden. Relación preinscrita en la espacialidad; esta mención que se acaba de hacer a un orden compositivo lleva a pensar que, como orden de sucesión y relación de elementos, envuelve un orden variable, es decir, que admite cualquier combinación, aquí, todos los procesos compositivos están contemplados, éstos llevan una lógica interna que gobierna la sucesión, haciendo que todas las combinaciones sean posibles. Estas relaciones compositivas preinscritas en la espacialidad, permiten que exista en términos absolutos un orden compositivo. Asimismo, los elementos juntos: *habitabilidad, espacialidad, constructibilidad y compositividad*, como notas tocadas en la obra en una sucesión espacial, están dadas bajo la subordinación de elementos lingüísticos que definen y proponen el ambiente conformado. En este esquema los contenidos son percibidos y al captarlos inciden en los estímulos del ser humano, en la sucesión de secuencias y desplazamientos para dictar trayectorias que existen en la **ambientalidad**, aquí, en la vivencia espacial se descubren los eventos.

En resumen, **todos estos elementos juntos, concretan la habitabilidad**, habitáculo de la materia apta para ser llenada y moldeada; ésta depende del encadenamiento y disposición de la materia, donde surgen extensiones y puentes; en este caso, el puente de la habitabilidad coaliga y es en tanto que la unión del contenido, o bien, la relación forma-contenido, sin duda inicia en la habitabilidad; entendida como el trasfondo que manifiesta una secuencia de estratos:



### II.3.1 LA HABITABILIDAD.

El análisis de la "habitabilidad" no sólo se refiere a la función o funcionalidad del objeto aunque acompaña su existencia, sino, a la posesión de un objeto, a su uso y su función respecto a los mecanismos de la vida cotidiana. El objeto está ligado al tocar, ver y permanecer, ésta se inscribe en el objeto cuando se vive o se experimenta; y para diversos autores la habitabilidad está vinculada a la calidad de vida, es decir a la manera en cómo los usuarios disfrutan los espacios, las habitaciones, uniéndola a los aspectos específicos de una cultura, su ideología y la clase social. Estos autores definen la habitabilidad como: El que la vivienda cuente con áreas indispensables, definidas en una correcta distribución de espacios de acuerdo a las diferentes funciones de los mismos. Interior compuesto por: la existencia de elementos básicos, cocina, área de dormir, baños, servicios, área de estar<sup>1</sup>.

La habitabilidad implica hablar de condiciones que consideramos ideales o por lo menos deseables, implica también asignar a la morada una determinada calidad<sup>2</sup>, ésta se entiende como un conjunto de consideraciones óptimas. Para Muntañola, la única forma de conseguir una arquitectura con belleza es, con la influencia entre la utilidad del habitar, la firmeza de la construcción y la convivencia del diseño. Para este autor, la forma de habitar refleja las características de una cultura en un momento determinado y la forma de una ciudad responde al uso, a la forma de habitar como ritual. La forma de habitar se representa y se proyecta en la conformación del lugar, del espacio, se refleja en todas las características del objeto arquitectónico<sup>3</sup>.

Al hablar de habitabilidad se implica el uso del espacio, costumbres y hábitos que se conforman en el ámbito ideológico y cultural, manifestándose lingüísticamente en la materialidad del objeto arquitectónico; por lo que, si la habitabilidad se produce cuando el hombre utiliza el espacio y tiene contacto con él, entonces, se originan prácticas y actividades que se reflejan y contemplan en la organización espacial, así, "la arquitectura, empieza allí donde el uso como ritual y el uso como capacidad de representación de la forma se unen"<sup>4</sup>; en este caso, **el uso refleja que el contacto del hombre con su entorno físico, genera la capacidad de articular en esta vivencia su habitabilidad, donde las actividades tienen un carácter social y éstas establecen una red de conexiones inmateriales que concretan y dan orden a las expectativas de vida de un grupo.** Así, se otorgan significados hacia las múltiples manifestaciones de la realidad y se convierte a un espacio en un "lugar de identidad".

\* NOTA: Este concepto se trabaja en el Taller de investigación: "La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño" impartido por el Mtro. Héctor García Olvera y el Mtro. Miguel Hierro Gómez; en el curso: "Percepción de la Arquitectura" impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez y son material de trabajo del mismo autor para la tesis doctoral: "La Percepción de la Arquitectura", un método de lectura desde la óptica proyectual. Estos cursos son impartidos en la maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Fac. de Arquitectura, UNAM. En este caso, en los cursos y tesis mencionados se propone como un material de diseño y como base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoma en este trabajo como la síntesis dada a partir de la unión de contenidos; apuntando hacia una calidad expresiva basada en su misma reunión; asimismo, cabe señalar que su definición está también alimentada por diversos autores.

<sup>1</sup> García Gómez Carmen, "2DO. CONGRESO INTERNACIONAL EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL", Art. "CALIDAD DE VIDA EN LA VIVIENDA DE INTERÉS SOCIAL EN MÉRIDA YUCATÁN", México, FASE, UNAM, 1999.

<sup>2</sup> Shutz Hartman, Roberto, "2DO. CONGRESO INTERNACIONAL EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL", Art. "LA CIUDAD HABITABLE, REFLEJO DE LA DIVERSIDAD", México, FASE, UNAM, 1999.

<sup>3</sup> Muntañola, Joseph, "COMPRENDER LA ARQUITECTURA", Barcelona, España, Ed. Teide, 1985. Pp.11 -48.

<sup>4</sup> Muntañola, Joseph, "Op Cit", Pp. 51.

Así, la descripción de costumbres y hábitos que se manifiestan en el espacio y en el tiempo, exponen las diferencias en los usos y por ello, la habitabilidad está vinculada a la actividad humana y a los modos de habitar; y éstos a las conformaciones espaciales.

En este caso, el uso del espacio se entiende como el habitar que se encuentra sobre las prácticas que prefiguran y habilitan los espacios, así, se inscribe en el campo de la cultura o la sociedad. Este habitar se encuentra también, montado en un uso ideológicamente organizado, es conformado por la actividad humana y a la vez es conformador de ellas; y es entendido como el uso del espacio, donde se contextura la socialidad, la vida, las actividades, las costumbres y lo que se hace en cada ámbito cultural. Por lo tanto, el uso del espacio, no implica solamente una ocupación, sino, la caracterización de un modo de habitar, es el cómo se lee, como se come, como se apropian las personas del espacio y lo personalizan; así, como lo usan; este habitar abarca el campo del hacer (actividad) con el acto de disponer del espacio (apropiación, pertenencia y territorialidad). Así, el uso como habitar comprende una serie de elementos que están caracterizados en el objeto y se codifican para entender un uso cultural.

¿Y qué significa pues, la acción de habitar?... significa alojarse, residir, permanecer, morar, estar y ocupar; asimismo, esta acción trae consigo una duración y un lugar; el habitar está profundamente anclado a nuestro ser y por medio de éste exteriorizamos nuestra manera de vivir conjunta a una acción de residir; en este sentido, la acción del habitar nos lleva a la búsqueda de los elementos que integran o producen la cualidad o manifestación expresiva de este uso del espacio. Y aquí, podemos hablar de la habitabilidad, como la unión del usuario con su hábitat, esto abarca la caracterización de la manera en como el hombre habita y se relaciona con su entorno dentro de sus determinantes culturales.

Por lo que, la habitabilidad puede ser distinguida, manifestada y caracterizada por asociaciones y conformaciones espaciales (lugares o hábitat) que asociamos con un repertorio de actividades (uso o acción de habitar) manifestadas culturalmente; así, "también las cosas que construimos -son conformaciones, porque cada cultura las emplaza y las distingue de diferentes maneras, accediendo con ellas a interpretaciones y actuaciones distintas-, calificando y extendiendo las nociones de espacialidad y recinto, habilitando numerosos y cambiantes modos de habitar"<sup>1</sup>, por ello, el orden de la espacialidad y su habitabilidad que elabora cada comunidad queda codificada a comportamientos ideológicos, culturales y sociales en una interpretación y construcción de la identidad comunitaria.

En síntesis, podemos ver que la "habitabilidad" promueve que sea interpretada de múltiples maneras, como ya vimos; para algunos se vincula con las condiciones materiales y espaciales de un lugar o con el entorno donde se lleva a cabo la vida cotidiana, para otros la habitabilidad debería de incorporar aspectos objetivos y subjetivos de la forma en que la población percibe sus condiciones de vida y en consecuencia considerar la noción de calidad de vida. Y aún así, aunada a todas estas interpretaciones podremos considerar a la habitabilidad como una cualidad arquitectónica que involucra y valora las características idóneas de un espacio y que son percibidas en su uso, en tanto que, hablamos de características arquitectónicas, es decir, de la materialidad con la que la arquitectura trabaja.

<sup>1</sup> Doberti, Roberto, "2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL". Art. "HABLAR Y HABITAR A TRAVÉS DEL MÉTODO DE LA SENSIBILIDAD", México, FASE, UNAM, 1999.

"Una definición elemental de *"habitabilidad"* la consigna como la cualidad habitable que tiene un lugar<sup>1</sup>; se trata de la reunión de ciertas condiciones que permiten a un ser vivo habitar o morar un lugar, donde "el hombre busca dotar su hábitat de las cualidades o satisfacciones consecuentes con sus necesidades y aspiraciones, de modo que, se configure el estado de la habitabilidad"<sup>2</sup>. En particular es relevante mencionar que el conjunto de cualidades físicas que posee un lugar destinado al abrigo de actividades humanas configure el estado de la habitabilidad, reconociendo que en su especificidad, el sistema de elementos que la componen (contenidos), adquieren diversos sentidos. La habitabilidad, entonces, ostenta requerimientos propios de la espacialidad.

Hablar de la habitabilidad como señala *Hierro*: "Implica y requiere, hablar también de la espacialidad de lo habitable, es referirse a la constructibilidad de los objetos en que habitamos, es entender la condición de ambientabilidad que lo identifica, en el sentido de la apropiación y adecuación de un sitio para convertirlo y considerarlo como un lugar propio a través de la manifestación cultural; es relacionarlo con sus condiciones de ubicación en un sitio como la contextualidad en la que se produce, y con todo ello, es asumir la naturaleza de su expresividad, como el sentido significativo que se provoca entre las formas o maneras del habitar y las cosas u objetos en que, y con que, lo hacemos"<sup>3</sup>; ésta se entiende, entonces, como la síntesis de contenidos arquitectónicos que da identidad y existencia al objeto. Estos se manifiestan y conforman los rasgos del objeto, con lo que, su configuración contiene una particularidad tal, que expresa todas las características del ámbito cultural; por lo cual, podemos derivar que: "La configuración del medio habitable es y ha sido, un hecho circunstancial del desarrollo social, dicha configuración es producto y resultado de las formas de expresión cultural de una sociedad en relación con el entorno en el que habita"<sup>4</sup>.

También, como lo señala *Saldarriaga*: "La habitabilidad es un conjunto de condiciones físicas y no físicas que permiten la permanencia humana en un lugar"<sup>5</sup>, en estas condiciones físicas se encuentran aquellas referentes al ordenamiento espacial, a la configuración material del objeto y como condiciones no físicas podemos agregar a todas aquellas referentes al proceso de producción del objeto, conceptos, intenciones y contenidos. Todos estos aspectos inciden en la configuración física del hábitat cultural, en una búsqueda del espacio habitable. Para esto, se requieren condiciones particulares de dimensionamiento de elementos, aprovechamiento de fuentes de iluminación, ventilación, paisaje, articulación de los espacios y forma.

Por otro lado, en la definición precisa de estas condiciones habitables, intervienen los factores de tipo cultural. La conformación del hábitat representa físicamente las costumbres, ideologías, mitos, intereses y comportamientos de una estructura social determinada. Asimismo, esta intención de ser habitable o poseer una habitabilidad utiliza el lenguaje propio de la transformación espacial, "este lenguaje posee una estructura correspondiente con el pensamiento o razonamiento espacial propio de una cultura o de un determinado grupo social"<sup>6</sup>, así, la conformación de la habitabilidad, representa todas las decisiones que atañen

<sup>1</sup> Ramírez Castro Eugenia, "2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL", Art. "HABITABILIDAD, MEDIO AMBIENTE Y CIUDAD", México, FASE, UNAM, 1999. Pp. 33

<sup>2</sup> *Ibid*, Pp.34.

<sup>3</sup> Hierro Gómez Miguel, "2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL", Art. "LA IDEA DEL HABITAR Y LA IDEA DEL DISEÑAR", Buenos Aires, Arg. 1999.

<sup>4</sup> *Ibid*, Pp.2

<sup>5</sup> Saldarriaga R. "HABITABILIDAD", Bogotá, Col. Edit. Escala Fondo, 1981. Pp.57.

<sup>6</sup> Saldarriaga, "Op Cit", Pp.69.

a la organización física y condiciones aptas para que un espacio sea habitable. Esta finalidad trae consigo una serie de materias espaciales, las cuales, en su conjunto suministran las condiciones o requerimientos de ordenamiento, adecuación, eficiencia y estabilidad indispensables para la habitabilidad.

Asimismo, estas condiciones parten primero que todo, de la estructura formal del espacio que se configura trayendo consigo un periodo de ajuste y adaptación continua; lo que se plantea aquí, entonces, es la interacción de estas materias, su adecuación y ordenamiento con la finalidad interna de conformar "*la habitabilidad*". Estas representan la implantación de materiales que conforman la red básica de las relaciones espaciales dentro del objeto, de tal suerte, que estas sean identificables según la forma en que afectan a una estructura espacial específica, susceptibles de influjos culturales. Por lo tanto, la habitabilidad, es considerada como la totalidad de la estructura espacial abarcando las relaciones internas de las partes en un todo, dentro de la cual, se organizan todas las transformaciones particulares posibles utilizando la materialidad arquitectónica, para caracterizar los usos y los modos de habitar.

La habitabilidad así, es un atributo que se le da al objeto al vivirlo, al entrar en contacto con él y es en donde se encuentran reunidos los contenidos arquitectónicos con el fin de caracterizar la idea de un modo de vida social, es la característica más importante del objeto arquitectónico; por ello, su lectura se entiende como una lectura que reconoce las determinaciones del entorno cultural específico donde se inserta el objeto, como parte de las particularidades que lo configuran; reconociendo en esto a las determinaciones ideológicas involucradas en su construcción y a los criterios lingüísticos implicados en la gestación del objeto. Por lo que, para leer el sentido expresivo del ámbito habitable y asumir las condiciones de su morfología; se compromete a la totalidad de la materia con la que se trabaja; de manera que, la habitabilidad implica una tradición figurativa del entorno físico y cultural en el que se produce, con esto, queremos decir que la habitabilidad refleja en su expresión una interpretación de la manera en cómo se habita bajo una convención social y cultural y para ello, es necesario contar con los contenidos arquitectónicos como su fin para propiciarla.

¿Y qué es lo que habitamos?... el espacio, el lugar o el territorio donde percibimos los aspectos formales de cada objeto y donde residimos; en esto, descubrimos que el aspecto expresivo y la ordenación del espacio en función del habitar mismo, implica a lo que hacemos cotidianamente; por lo que al habitar se está, así, el objeto arquitectónico resulta un terreno donde el hombre se apropia y permanece; esto es, que se despierta una actitud de apropiación del espacio al que le asignamos un uso. Por lo que, se genera una cohesión del uso con el lugar.

Por otro lado, para atender la lectura de esta condición de habitabilidad, tendremos que trazar un camino incrustado dentro de la expresión arquitectónica, pero ¿cómo llegaremos a esto?... probablemente relacionando una esfera de contenidos que consideramos en la expresión de los objetos; en efecto, hablando en términos del diseño arquitectónico, esto puede radicar en marcar la importancia de los contenidos y su relación mutua para conformarla; por ello, dejando a un lado otras interpretaciones, se pretende construir un esquema de la representación de esta cualidad, al analizar a los contenidos manifestados en una obra. Con todo ello, podemos resumir que ***en la habitabilidad se generan escenarios de uso donde se alude a las actividades que se llevan a cabo y esto nos lleva a indagar en sus "modus operandi", aprovechando la relación hombre-espacio***; así, la interpretación y caracterización de cada uso que se le da al objeto, viene apuntalada por

la formación de contenidos arquitectónicos que en este caso son captados en la secuencia de las acciones. Y dado lo anterior, la habitabilidad se mira como el puntal de la expresión que integra a una serie de materias, las cuales se definen a continuación:

### II.3.2 LA CONTEXTUALIDAD.

La contextualidad se refiere al sitio pensado, al lugar donde se funda la arquitectura con el entorno, donde la naturaleza se manifiesta; la "contextualidad"<sup>1</sup> se entiende como la relación de la arquitectura con el entorno físico inmediato, donde el contacto del hombre con su entorno natural genera la capacidad de articular los propios elementos arquitectónicos en conjunto con éste, para darse una relación hombre-arquitectura-entorno natural o construido. En ésta, se descubren una serie de fenómenos que permiten al arquitecto organizar y relacionar el objeto con el entorno físico que rodea al objeto y en esta relación se pretende descubrir lo que el entorno encierra en sus características físicas, para tener una reflexión de las soluciones posibles en una articulación de elementos arquitectónicos y contextuales. Esto obedece a una transformación del medio o valgación del entorno inmediato.

En la contextualidad se da una serie de elementos que sirven para transformar el contexto y entrar en relación dialéctica u opositiva con él; en este caso, el entorno significa "esencialmente todo lo que está alrededor de un individuo en el espacio o en el tiempo"<sup>1</sup>, viéndolo como un sistema espacio temporal, como el entorno próximo o lo que está alrededor y al alcance, es el entorno perspectivo, donde el papel del objeto es modificarlo para convertirse en un objeto condicionado al contexto. El hecho es que, el objeto se conecta directa o indirectamente a él y establece un tipo de relación o vinculación en esferas distintas con su contexto; así, el entorno urbano o natural alberga un tipo de vida y de actividad y se constituye como el marco artificial donde se inserta el objeto. Aquí, la contextualidad ocurre cuando el edificio entra en relación con el conjunto de elementos que condicionan de algún modo su ubicación, su posición y composición lingüística. En ésta el objeto arquitectónico tiene una imagen tal, que otros conjuntos de edificios pueden tener y ser conectados por la misma relación o por una distinta. **Por lo que, se entiende como la conexión del edificio con el entorno, donde hay un orden de composición, un enredo o una unión.**

Esta contextura es la disposición y unión respectiva de los objetos arquitectónicos que juntos componen un todo contexto; no es entonces la simple comprensión del medio, sino el análisis de las relaciones del medio físico en el marco de su cultura, es al mismo tiempo una relación de percepción, de conocimiento y de modificación del sitio; donde la expresión del objeto arquitectónico reconoce su valor como elemento dialéctico; en este sentido, autores como *Muntañola*, la definen como el equilibrio entre el objeto arquitectónico y el entorno, entre lo natural y lo artificial<sup>2</sup>, o como señala Pozo "es el estado temporal de equilibrio que el hombre alcanza a través de sus establecimientos"<sup>3</sup>.

\* NOTA: Este concepto se trabaja en el curso: "Percepción de la Arquitectura", impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez en la Maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el CIEP de la Fac. de Arquitectura, UNAM y en la tesis doctoral: "La Percepción de la Arquitectura", un método de lectura desde la óptica proyectual, del mismo autor; donde, se considera como un material de diseño y como un elemento base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoma como uno de los contenidos que integran a la forma de la expresión arquitectónica; asimismo, su definición es también alimentada por diversos autores.

<sup>1</sup> Moles Abraham, "TEORÍA DE LOS OBJETOS", Barcelona, Edit. G. Gili, 1979. Pp.12.

<sup>2</sup> Muntañola Joseph, "COMPRENDER LA ARQUITECTURA", Barcelona, Edit. Teide, 1985. Pp.121.

<sup>3</sup> González Pozo, "EL DOMINIO DEL ENTORNO", México, Edit. SEP. 1971. Pp.5

Por lo tanto, la ubicación del edificio se define en una localidad geográfica determinada y una cultura en el sentido de la cuál se organiza la colectividad que ahí se desenvuelve y vive. Esta noción de una arquitectura que se configura según una situación y un entorno determinados, condensa una particular idea de un escenario, de la región, el sitio o el lugar; y el reto de trabajar en lugares con culturas, climas y condiciones urbanas diferentes exige un emplazamiento de la arquitectura en relación directa con su entorno próximo, aquí, como lo señala *Holl*, podemos enunciar una "arquitectura del entrelazamiento"<sup>1</sup>, como una arquitectura que se ilustra mediante las experiencias perceptivas, conceptuales y lingüísticas.

¿Y qué entendemos por este "entrelazamiento"?... éste es un concepto que se sustenta en el vínculo, en la conexión o unión de la experiencia del espacio y el tiempo; es decir, del aquí y el allá, el adentro y el afuera o lo interior y lo exterior. Esta idea de "entrelazamiento" como una red de reciprocidades y vínculos con el "ahí fuera" busca expresarse mediante los recursos lingüísticos que el arquitecto utiliza. Para esto, podemos detenernos y atender a esta cuestión: ¿Cómo puede relacionarse el objeto arquitectónico con el entorno? o ¿qué tipos de vinculaciones existen entre el entorno y el objeto para conformar el "todo-contexto"?... para responder a esto, primero tenemos que identificar a los elementos que condicionan de algún modo la presencia lingüística del objeto y después a los tipos de entrelazamiento que generan; estos los podemos agrupar de la siguiente manera:

- Aspectos físicos-ambientales y climáticos: donde se da el uso de la luz, el aislamiento y el topos-tipo.
- Aspectos espaciales: donde se da la idea del límite, de las visuales, de las perspectivas y de la apertura.
- Aspectos compositivos como la oposición.

### 1. Aspectos físicos-ambientales y climáticos:

En estos entrelazamientos es vital la conexión que tiene el objeto con el clima y las condiciones físico-ambientales. Aquí, puede darse un entrelazamiento por aislamiento donde se regulan todos los aspectos que afectan climáticamente y ambientalmente al objeto. **El uso de la luz** por ejemplo, forma parte en algunos casos del entrelazamiento, ésta puede recaer directamente al espacio y el volumen o puede ser revelada mediante el vidrio como material que la refleja y refracta, asimismo, puede ser reflejada en el agua. La luz juega un papel en el entrelazamiento que apunta a resaltar los tonos, las texturas, los volúmenes, los llenos y vacíos con el fin de crear una continuidad del objeto con el entorno, de fusionarse o confundirse con él, de oponerse, de contrastar o de brotar de él. Aquí, las densidades y las calidades de luz, afectan la fluidez espacial y visual del entrelazamiento; así mismo, pueden evidenciar o confundir la asociación de espacios y perspectivas de lo interno con lo externo.

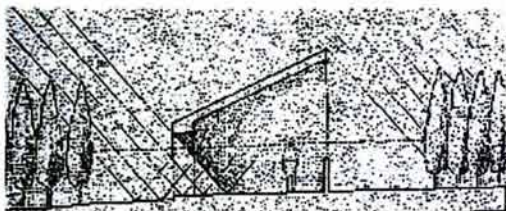


Fig.1. Luz. Ching, D.K. "Arquitectura= forma, espacio y orden". México, Ed. G.Gili. 1995. Pp.182. En este caso, el entrelazamiento con el entorno por medio de la luz puede determinar no sólo su relación contextual, sino la forma del objeto y regir toda su composición.

<sup>1</sup> Holl Steven, "ENTRELAZAMIENTOS", Barcelona, Ed. G. Gili, 1997. Pp.7. Este texto contempla el análisis y la crítica de diversos objetos arquitectónicos en base a esta idea de "entrelazamiento" de la obra con el entorno; de ahí, que sus conceptos sean retomados.

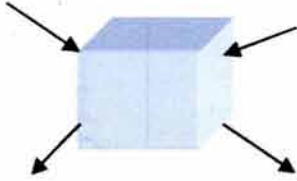


Fig.2 Aislamiento. Esquema. El aislamiento en cierta manera puede representarse mediante una oposición al medio y a sus condicionantes ambientales. En esto intervienen los materiales y la composición geométrica del objeto.

Se define otro enlazamiento, cuando el edificio surge del entorno y se da una identificación topográfica: **topos-tipo**. En este caso el entorno resulta un territorio de investigación y exploración que ayuda a la configuración del objeto y en algunos casos la determina, aquí se puede acentuar las distintas necesidades de un espacio interior y de una forma exterior, donde se pone de manifiesto la importancia funcional del espacio inserto en su contexto, en este caso la forma queda determinada por la geometría del terreno y la topografía; donde los planos pueden:

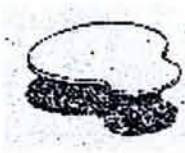


Fig.3. Elevarse.

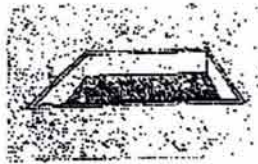


Fig.4. Deprimirse.



Fig.5. Escalonarse

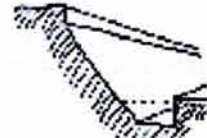


Fig.6. O inclinarse.

Fig.3. Plano elevado, Ching D.K. Op. Cit. Pp.130; fig.4. Plano deprimido, Ching D.K. Op. Cit. Pp.124; Fig.5y6. Efectos de las secciones de casas sobre el espacio urbano. Krier Rob, "El espacio Urbano", Barcelona, Ed. G.Gilli, 1981. Pp.26.

## 2. Aspectos espaciales: la idea del límite, visuales, perspectivas y apertura.

Otra manera de entrelazarse el objeto con el entorno físico, es con **la idea del límite**, en este caso el entorno es la circunstancia y al mismo tiempo el campo de indagación. El límite incluye, abarca o abraza el exterior, lo niega o se confunde con él; el límite en este caso, actúa como muro, como plano transparente o como volumen; o bien, puede ser solamente visual o intangible como un reflejo.

Por otro lado, cuando atravesamos un espacio físicamente, lo podemos hacer paralelamente mediante la visión. Aquí, las **visuales** presentan diversas **perspectivas** que se extienden hasta los límites impuestos en el espacio exterior que observamos; de esta forma, puede vincularse el espacio interior vivido con el exterior observado. Para esto, una serie de materiales traslúcidos o estructuras abiertas desenvuelven esta experiencia, así, el espacio interno-externo queda entrelazado con la ayuda de elementos lingüísticos y el recurso de la visión; por lo que, al contemplar estos elementos, puede ser que el entorno penetre al interior y la fachada simule ser el entorno mismo o se enmarque al entorno como si por medio de los límites se atrapara un fragmento del mismo contexto. O bien, que el objeto actúe en una simbiosis con el entorno generando una continuidad espacial y visual. Este entrelazamiento nos desplaza por una red de perspectivas puestas en movimiento a medida que nuestro cuerpo avanza, se abren y cierran las vistas y las perspectivas pueden revelar un paisaje cambiante o continuo.





Fig.7 la simbiosis contextual dada visualmente por la transparencia.

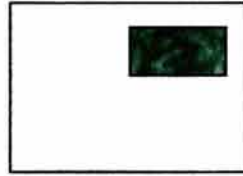


Fig.8 Enmarcando un fragmento contextual.

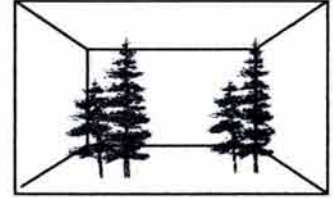


Fig.9 El contexto adentro del objeto. Este puede abrazarlo

En la idea de límite interviene la disposición de planos y superficies que provocan la continuidad o la interrumpen, asimismo, provocan la transparencia o la opacidad y el entrelazamiento visual y perspectivo; éstos quedan manifestados en el ámbito físico y se generan conceptos como: continuidad espacial, prolongación interior-exterior, flujo abierto o continuo y de integración o cerrado.

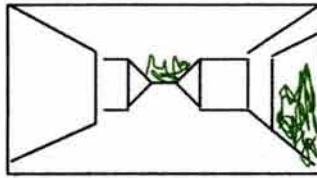


Fig.10 Apertura de planos.

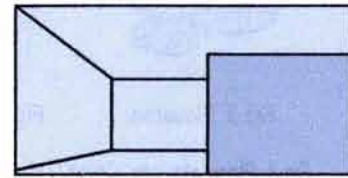


Fig.11 Opacidad. Imposición del límite.

### 3. Aspectos compositivos:

Por otro lado, puede no constituirse la dialéctica interior-exterior con la sutil relación de la negación, **de la oposición**. Esto se interpreta como una hostilidad entre ambos, y así, la simple negación geométrica se tinte de agresión. Este entrelazamiento puede enunciarse como sordo, donde el diálogo entre el objeto con el entorno no se vigila, es pobre o se niega. En esta oposición las características del material, la organización espacial, la estructura, el color, la luz, las sombras y las texturas intervienen en la gestación del entrelazamiento objeto-entorno.

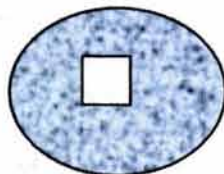


Fig.12 Oposición

Una forma de representar la forma en cómo actúa el objeto dentro de su entorno es mediante esquemas conceptuales en los que se muestra el tipo de relación. En este caso, se trata de representar la oposición y el contraste.

El contexto entonces no sólo está ligado a una escala física temporal o concreta, sino que, tanto los datos más tangibles como la topografía, los vínculos funcionales, los edificios existentes y los factores del lugar pueden imprimir sus respectivos sellos en la obra arquitectónica. Por lo que, se toma como esencial tener un conocimiento profundo del emplazamiento y estudiar a los recursos empleados que orientan las relaciones entre el objeto y su entorno.

### II.3.3 LA ESPACIALIDAD.

El "espacio" requiere de una conciencia de posición, de representación y determinación del mundo objetivo exterior a nosotros mismos; el espacio objetivo es fijo con características determinadas; es como un polo donde se lleva a cabo la acción, como objeto de conocimiento susceptible de representaciones. El espacio objetivo podría ser o funcionar como "el fondo" donde nosotros como "figura" nos movemos. Este espacio objetivo, es habitado y el movimiento que en él se realiza presupone la conciencia del objeto, del espacio vivido, es ir a través de él, habitarlo realizando una función y una acción donde, se ordenan los eventos bajo diferentes perspectivas.

El espacio se percibe a través de la misma existencia, donde, se deviene un proceso de secuencias y movimientos y donde, las fases se suceden aunque no se conozcan; por ello, "no hay que decir entonces que nuestro cuerpo está en el espacio, ni en el tiempo", sino que "habita el espacio y el tiempo"<sup>1</sup>; aquí y ahora, el hombre habita y existe en el espacio y la serie de sus posiciones anteriores ayudan y construyen toda la extensión y vinculación del organismo completo, sin embargo, el espacio y el tiempo que habitamos penetran en horizontes indeterminados, ya que, encierran diversos puntos de vista; y esta síntesis del tiempo con el espacio vivido desde diversos puntos de vista está siempre relacionándose.

En esto podemos clarificar dos puntos: La percepción del objeto por la percepción del espacio y la experiencia de la "espacialidad" corporal por arraigar la existencia en el espacio; entendiendo que esta última no es más que una envoltura que se confunde con el ser mismo del cuerpo. Aquí, "ser cuerpo es estar aunado a un cierto mundo, vivimos nosotros y nuestro cuerpo no está; ante todo, en el espacio; es del espacio. La espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser de cuerpo"<sup>2</sup>, así, el objeto exterior se presta a un recorrido mental de sus elementos y puede definirse en sus relaciones; por ello, lo que pasa en el espacio exterior es una correlación entre la espacialidad del cuerpo y el espacio objetivo; y a esta correlación que implica movimientos, desplazamientos, posiciones, ángulos, puntos de vista, distancias y relación con el vacío; la identificaremos como la espacialidad o "espacio espacializante": Espacio físico o geométrico con dimensiones, donde cambiar de lugar sólo se refiere a cambiar de posición distinta con respecto a la situación del objeto.

Esto nos lleva a pensar que "el lugar es la individualidad espacial"<sup>3</sup>, es la espacialidad que se da cuando se tiene contacto con el espacio vivido, es la relación de los momentos vividos en un esquema espacio-temporal; y aquí, en estos momentos, se vive, se entrevé el movimiento y se perciben los elementos y límites que determinan el espacio. El lugar es una cualidad posicional de los objetos materiales en el mundo, como el continente y como campo habitable.

<sup>1</sup> Merleau Ponty Maurice, "FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN", Barcelona, Ed. Península, 1975. Pp.156.

\* NOTA: Este concepto se trabaja en el Taller de investigación: "La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño" impartido por el Mtro. Héctor García Olvera y el Mtro. Miguel Hierro Gómez, en el curso: "Percepción de la Arquitectura" impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez y son material de trabajo del mismo autor para la tesis doctoral: "La Percepción de la Arquitectura", un método de lectura desde la óptica proyectual. Estos cursos son impartidos en la maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Fac. de Arquitectura, UNAM. En este caso, en los cursos y tesis mencionados se propone como un material de diseño y como base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoma en este trabajo como uno de los contenidos que integran a la forma de la expresión arquitectónica; asimismo, cabe señalar que su definición está también alimentada por diversos autores.

<sup>2</sup> Merleau Ponty Maurice, Op Cit, Pp.155.

<sup>3</sup> Hegel, G.W. "ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS", México, Ed. Porrúa, 1971. Pp.129.

Se piensa entonces, en el espacio como el sistema indivisible de los actos, como pensamiento geométrico, en éste los objetos tienen la importancia de existir, es un espacio penetrado de parte a parte, por lo tanto, la espacialidad sólo se da vinculándose con el espacio; asimismo, el espacio geométrico se funda en las relaciones con la espacialidad originaria de la existencia.

¿Qué podemos decir, entonces, que es la espacialidad?... ¿cómo definirla?... ésta puede relacionarse con el propio cuerpo, con su motricidad y su posición. La espacialidad corpórea se articula y se asocia en sí con los contenidos centrados en la imagen, asociados al curso de la experiencia espacial. Ésta pues, ya no será el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino, una toma de conciencia global de una postura ante el mundo. Con ello, se implica a una ubicación, posición y orientación del individuo en el espacio para experimentar, recordar y adicionar las distancias recorridas.

En este caso, se habla de un campo específico de actuación, donde se da la convivencia con lo dado, en espacios entrecruzados por límites y fronteras donde la temporalidad interviene. La espacialidad, es un proceso ocurrido entre espacio y tiempo que se da en el vacío entre volúmenes; asimismo, interviene el espacio vivido donde se implican los movimientos, los desplazamientos, la cualidad posicional de los objetos, el orden de coexistencias entre el hombre y el espacio, entre el espacio y los objetos y entre la exterioridad e interioridad. Podríamos decir, que es todo esto... aún así propondremos una definición construida a partir de estos conceptos. Si aquí, se habla de **espacialidad nos referimos al campo específico donde actúa el hombre con lo dado, aquí se desplaza en un intervalo de tiempo-espacio**, en donde se perciben espacios incluidos, entrecruzados y vacíos que surgen entre los límites, las fronteras y los volúmenes. **Sin embargo, ésta no sólo surge en el contacto del hombre con el espacio dado, sino también, cuando éste se percata de la posición de elementos materiales, de su orden y dimensiones, asimismo, de sus coexistencias. Es un campo específico de actuación en un gesto de fusión, la forma de un pacto de convivencia entre el hombre y lo dado, lo captado;** en el que, la temporalidad se define como el tiempo ocurrido, donde se da un inicio y final que se reconocen por los "momentos" que se generan al recorrer el espacio en "etapas"; el espacio entonces, es desplegado es teñido por la temporalidad.

La espacialidad como uno de los contenidos formales de la expresión se vuelve un vacío que trabaja con los volúmenes, con los materiales y con la luz, creando espacios en tensión, en oposición o en articulación, donde se talla el vacío incluyéndose o excluyéndose y en donde se ejerce la acción visual; aquí, se realizan percepciones y descubrimientos que revelan el vocabulario elegido. En ésta, se da el anclaje del cuerpo activo en un espacio, en un objeto, por lo que, lo único que de momento nos interesa, es señalar que el propio cuerpo es el tercer término sobreentendido de la estructura figura-fondo, donde toda figura se perfila como señala *Ponty*: "Sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo"<sup>1</sup>; así, se dice que la estructura fondo-figura o la estructura punto-horizonte presuponen la noción del espacio objetivo. Por lo que, el análisis de la espacialidad, encuentra en las relaciones con la exterioridad, la posibilidad de percibir las cualidades del espacio objetivo para quien habita, esto es, desde aquí, desde allá, desde arriba, desde abajo, de la derecha o de la izquierda.

<sup>1</sup> *Merteau Ponty Maurice Op Cit, Pp.118.*

Por otro lado, esto nos invita a buscar el sentido explícito de las definiciones entre el espacio y la espacialidad; el espacio, requiere del vacío que queda contenido entre los límites, donde se quedan vacíos no sólo los interiores, sino también los exteriores y puede abarcar una liga de unión entre interiores y exteriores; en este caso, el límite interior o exterior no sólo es un muro, sino que puede ser un elemento natural como el agua que propicia la continuidad del espacio y al mismo tiempo la limita, o bien un límite virtual y no físico o tangible. Y la espacialidad corporal va aunada al espacio objetivo, habitado. Esta no podría darse si no es en un fragmento del espacio objetivo; así, la multiplicidad de los puntos o del los "aquí" no pueden constituirse más que por un encadenamiento de experiencias que se viven en el espacio objetivo y esta multiplicidad se da en la organización misma de este espacio.

Entonces, la espacialidad corpórea y el espacio objetivo forman un sistema práctico, donde es evidente que, en la misma acción que el cuerpo lleva a cabo, se comprende el espacio objetivo, vivido, habitado; siendo que entre ellos se puede destacar el vacío ante el cual aparece el objeto como objetivo de nuestra acción. Hay aquí, una relación fundamental entre la espacialidad del humano o el que habita con el espacio habitado; y aquí, se percibe la profundidad, el movimiento y el desplazamiento, asimismo, se analizan los caracteres geométricos, compositivos, ambientales, contextuales y constructivos de los objetos.

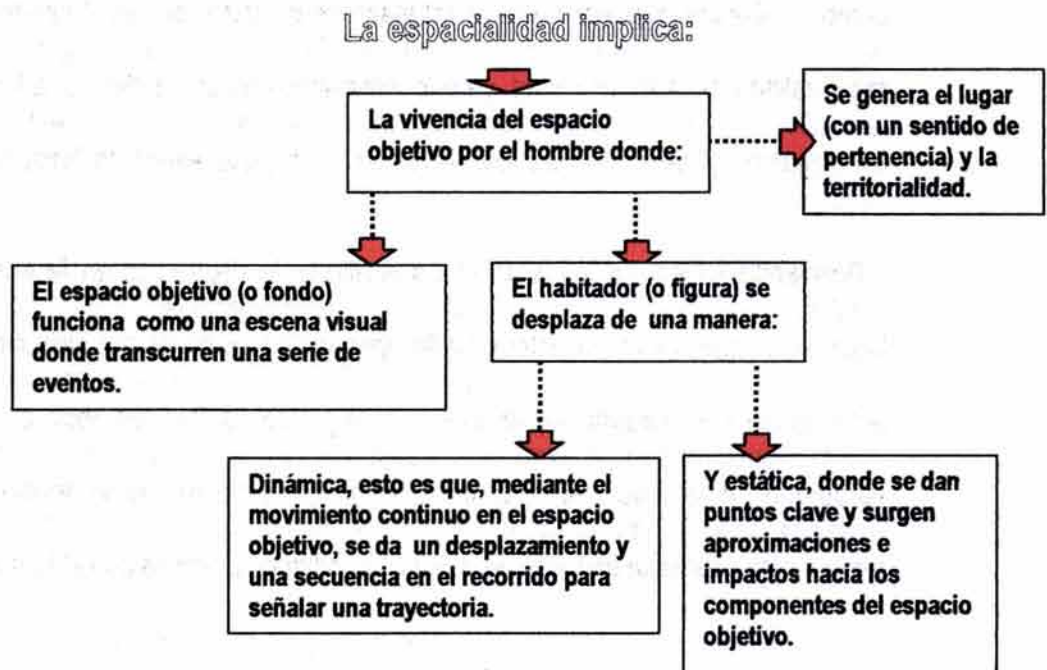
Por otro lado, cabe aclarar esta interrogante ¿yo soy en el espacio donde estoy?... si entendemos esta noción de espacialidad como la vivencia del vacío por el hombre que implica secuencias, recorridos, desplazamientos y posición del habitador con respecto a un punto en el espacio, puede darse el entrelazamiento con el sentido de pertenencia, de lugar y de territorialidad. Sin embargo, con el fin de aclarar conceptos distinguiremos al lugar y a la territorialidad de la espacialidad; ya que, estaríamos en un conflicto si a los tres términos se les definiera de la misma manera, por lo que, para clarificar esto, atendemos esta interrogante: ¿Qué es lo que los diferencia?... o ¿qué elemento hace la diferencia entre ellos?...

Definiendo ya en que consiste la espacialidad, la dejaremos en la vivencia del espacio objetivo por el hombre; en esta vivencia y en la cotidianeidad se da la apropiación; aquí, el lugar se encuentra en la esfera de la apropiación personal del sitio individual, donde el hombre ejerce su dominio; en el lugar se inscriben los caracteres mismos del hábito, de la pertenencia y de la permanencia, este es el "lugar del habitar". Es decir, que esta pertenencia cobra representación y expresión, como determinación del mundo, del límite, de la apropiación misma del habitador en el lugar fijo. En este mismo sentido, interviene o se relaciona la territorialidad, que pasa por el carácter privado y a diferencia del lugar, la territorialidad contiene un límite de dominio invisible que camina con el hombre.

*Descartes* establece la diferencia entre lugar y espacio: "El lugar, señala la situación en forma más expresa que el tamaño o la figura y por lo contrario, pensamos más en éstos últimos cuando hablamos del espacio"; por ello, si decimos que una cosa está en determinado lugar, queremos decir que está situada de una manera determinada con respecto a otras cosas, pero si agregamos espacio entendemos que posee un tamaño y una figura. Por otro lado, para *Leibniz* el espacio es "el orden de las coexistencias"; y para *Einstein*: "Nuestro espacio físico, tal como lo concebimos para el trámite de los objetos y de su movimiento, posee tres dimensiones", agregando a esta la coordenada del tiempo; y por último, para *Hegel*: "El espacio es una mera forma, o sea una abstracción y precisamente de

la exterioridad inmediata<sup>1</sup>, el espacio entonces, pone en movimiento la materia que lo configura, determina sus proporciones, mide y ordena sus ritmos, en éste, se conocen los atributos de orden y proporción de la materia formal, aquí, se da el espacio entre muros, la inclusión y exclusión en relación con un límite, en donde, el volumen perforado y vacío se convierte en la matriz del espacio, es un espacio definido que surge al enfrentarse el vacío con los límites; y surge lo construido sin atribuirle el sentido de pertenencia como lo implica el lugar.

En síntesis, la función principal de la visión, señala *Schiffman* consiste en registrar la ordenación espacial de los objetos y de las superficies en el ambiente. En realidad, los objetos generalmente se ven como formas sólidas que se hallan a cierta distancia sobre el suelo<sup>2</sup>; por lo que, si habitamos el espacio, experimentamos una espacialidad vivida en secuencias o recorridos paulatinos y al término del recorrido construimos mentalmente el esquema de la espacialidad completa o total del objeto arquitectónico. En esto, las pautas que hacemos dentro del recorrido cubren parcialmente nuestra imagen del espacio objetivo y hay indicaciones acerca de la ubicación espacial de los objetos que utilizamos para construir nuestro esquema total. Estos puntos se pueden identificar como "claves" dentro de un recorrido, ya que, al ubicarnos en ellos podemos percibir la dimensión, la profundidad y la distancia total de un cuarto. Así, "la traducción de lo percibido en movimiento pasa por las significaciones expresas del lenguaje"<sup>3</sup> y mientras que el sujeto penetra el objeto por la percepción, asimila su estructura y regula directamente sus movimientos a través de secuencias; por lo que esquemáticamente podemos ilustrar que:



<sup>1</sup> Abbagnano Nicola, "DICCIONARIO DE FILOSOFÍA", México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.436-437.

<sup>2</sup> Schiffman Harvey, Richard, "LA PERCEPCIÓN SENSORIAL", México, Ed. Limusa, 1989. Pp.305.

<sup>3</sup> Merleau Ponty Maurice Op Cit, Pp.149.

## II.3.4 LA AMBIENTABILIDAD.

La “ambientabilidad”<sup>\*</sup> responde al ¿qué se va descubriendo en el espacio?...pautas, sucesiones, alteraciones o choques; y todo ello, constituye una porción concreta del ritmo que se da en la trayectoria del recorrido; asimismo, surge en el conjunto de relaciones entre el mundo construido y el ser humano, por lo que, las condiciones físicas de un espacio sobre el hombre aunada a la acción selectiva que el arquitecto hace de su vocabulario, provocan una influencia sobre el uso del espacio, donde, el habitador obra en el ambiente; en este caso, “el ambiente de un organismo no es algo completo, sino que, se forma continuamente a medida que el organismo vive y obra”<sup>1</sup>, se podría decir que, el ambiente ha sido extraído del mundo de la existencia del hombre relacionada al objeto, o bien, para expresarse más objetivamente; en un objeto se encuentra la ambientabilidad mientras se recorre y se experimentan los eventos.

En este caso, el ambiente está coaligado a una serie de características o grupo de elementos lingüísticos, es decir, a partir del manejo, manipulación y selección de éstos. La ambientabilidad en este sentido, resta importancia a un espacio neutralizante, aquí, la orientación visual, táctil y auditiva son direcciones del lenguaje con un efecto en las implicaciones psicológicas de un diseño; por ello, está regida sobre suposiciones acerca del efecto psicológico de las conformaciones de los edificios, donde, entran en interacción los usuarios con el espacio; en efecto, esto significa que se conforma un objeto cuyo ambiente será percibido en un particular conjunto de modos. Por ejemplo, para exagerar el volumen aparente del interior, el arquitecto puede especificar que las paredes sean de color azul claro. Es posible que tenga la sensación de que ha creado “un patrón sereno” que requirió de algún “tema recíproco” para producir las reacciones necesarias en los observadores<sup>2</sup>.

La organización espacial en este sentido, está basada en los efectos perceptivos y la consideración de esto puede conducir a estructuras ambientales mucho más apropiadas; por lo que, el juego lingüístico que se da en la conformación de la ambientabilidad permite establecer vínculos entre el objeto arquitectónico y la experiencia que se tiene de él. Es decir, que la ambientabilidad está dada en la secuencia de eventos que ocurren en un espacio; y estos son conformados por elementos del vocabulario arquitectónico, ya sea la luz, el color, las texturas, los planos, las superficies y los volúmenes; aquí, todos los elementos ayudan y crean los diferentes ambientes en un mismo espacio agregando el “efecto” que se produce en los espacios.

Esto señala que **la ambientabilidad no es el lugar en sí, sino que se encuentra entre los recursos lingüísticos que conforman a cada evento en un mismo espacio**; esta se vería en la secuencia de ambientes, de eventos que ocurren generando efectos provocados por elementos lingüísticos; en este caso, los recursos intervienen para crear diferentes eventos y posiblemente por eso identificamos a cada lugar.

\* NOTA: Este concepto se trabaja en el curso: “Percepción de la Arquitectura”, impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez en la Maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el CIEP de la Fac. de Arquitectura, UNAM y en la tesis doctoral: “La Percepción de la Arquitectura”, un método de lectura desde la óptica proyectual, del mismo autor; donde, se considera como un material de diseño y como un elemento base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoma como uno de los contenidos que integran a la forma de la expresión arquitectónica; asimismo, su definición es también alimentada por diversos autores.

<sup>1</sup> Abbagnano Nicolai, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México, Buenos Aires, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.44.

<sup>2</sup> Canter David, “PSICOLOGÍA EN EL DISEÑO AMBIENTAL”, México, Edit. Concepto, 1978. Pp.7.

Se puede decir entonces, que la ambientabilidad esta dada en el recorrido de los eventos a los que identificamos como *la escena visual*; sin embargo, para analizar y describir lo que percibimos en ella podemos acudir a los siguientes conceptos que nos ayudarán a definir la secuencia de los eventos, la forma de los eventos y a los recursos lingüísticos que en ellos intervienen:

**1. La permeabilidad.** Entendida como un recurso que ofrece al objeto alternativas para ir de un punto a otro = rutas. Estas rutas contienen una permeabilidad física y visual; asimismo, determinan las condiciones ambientales del recorrido quedando forzado o determinado jerárquicamente. La permeabilidad también influye en la interacción entre lo público y lo privado y en lo que se encuentra limitado o abierto; en esta pueden existir puntos de interacción que relacionan los espacios fundamentalmente con aspectos visuales y límites físicos; teniendo con ello, una permeabilidad total o limitada. En ocasiones la permeabilidad puede negarse, romperse o reducirse provocando una **segregación** entre el espacio privado y público, interior o exterior; así, para enfatizar esta permeabilidad se utilizan recursos lingüísticos tales como:

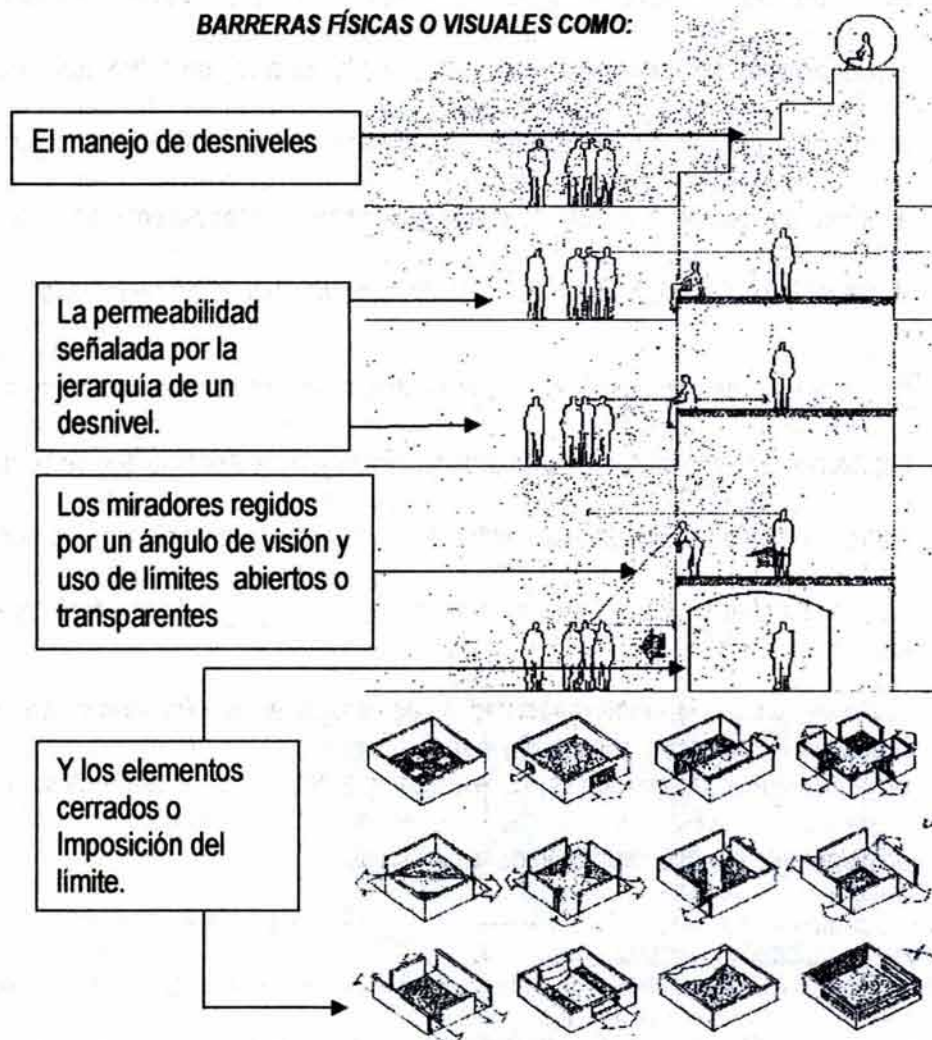


Fig. 13. Plano base elevado; Fig 1 4 Planos de cerramiento.

**2. Los vínculos.** Estos son entendidos como las conexiones existentes entre un lugar y otro; aquí, se explica: cómo desde el punto de partida del esquema del recorrido en un edificio se constituye el esquema de vínculos existentes entre los eventos; asimismo, se determina una circulación o recorrido principal y se deja ver cómo aquellos vínculos comunican el sistema general de eventos en una red y en una secuencia. Por lo que, al recorrer cada evento se llega a una valoración del objeto más precisa y se perciben los cambios de directriz visual; aquí, los puntos clave o vínculos determinan los cambios. En esto, podemos mencionar que los vínculos o puntos clave resultan importantes y son necesarios para construir el esquema general del recorrido; estos vínculos forman parte del sistema del recorrido y sus secuencias determinan el flujo, la continuidad o la ruptura de los eventos, como se muestra en el siguiente esquema:

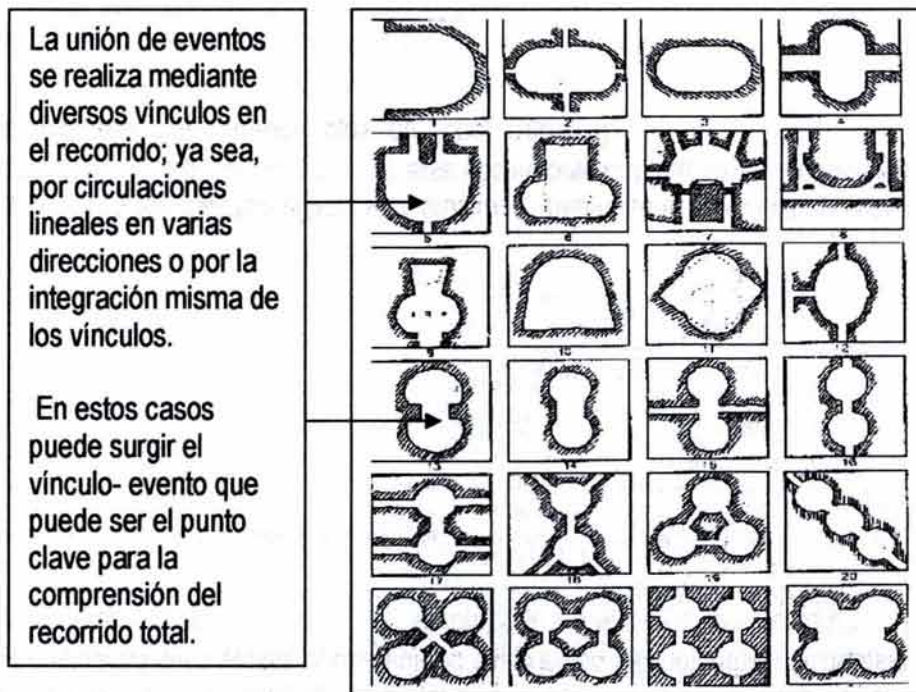


Fig. 15 Combinación de diferentes formas de espacios, Krier Rob. "El espacio Urbano", Barcelona, Ed. G.Gili, 1981. Pp.45

Así, la forma en que están dispuestos los vínculos determina el tipo del recorrido que se realiza, se determina su forma y su dirección; en ello, los elementos que intervienen son: Los puntos que juegan un papel clave en el recorrido de cada evento, distinguiéndolos como nodos, ya que, son elementos focales, la liga o circulación que entrelaza dos o más eventos, éstos son los canales del movimiento y los hitos o puntos de referencia visual; por lo que, estos elementos constituyen el esqueleto de la ambientabilidad. Sin embargo, en esta secuencia de eventos, su conformación no sólo es el resultado de la unión, sino que también es consecuencia de la actividad que se realiza; es decir del uso del espacio. Para esto, hay que tomar en cuenta **la variedad del uso y la viabilidad**:

**3. El uso,** actúa como motor atrayente del lugar y si el objeto arquitectónico responde a una variedad de actividades, se busca una viabilidad funcional acorde con las características lingüísticas del objeto; en este inciso el usuario identifica el esquema general del recorrido como resultado del uso del espacio, o en caso contrario, puede desubicarse o desorientarse; por ello, si el usuario va sumando los vínculos y recordando la espacialidad vivida, claramente puede identificar el esquema general de los eventos y comprender la totalidad del recorrido.



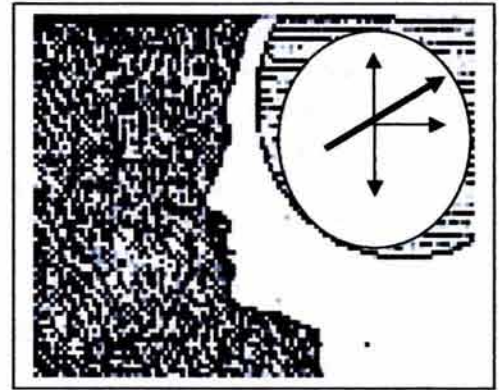
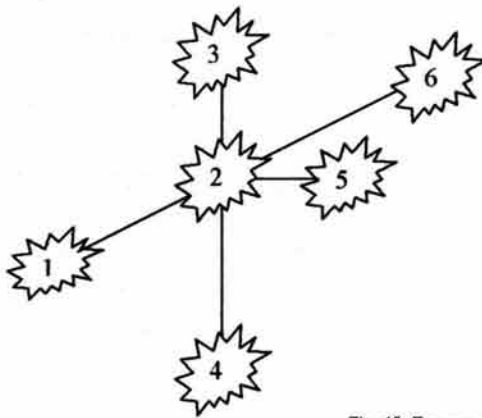


Fig. 16 Esquema de recorrido. Fig. 17 Configuración del recorrido.  
Ching, D.K. "Arquitectura= forma, espacio y orden", México, Ed. G.Gili. 1995. Pp.247

**4. La viabilidad** por otro lado, no sólo puede darse mentalmente al haber recorrido físicamente el objeto arquitectónico, ésta también puede darse visualmente cuando dentro del recorrido se visa la continuidad del mismo y se otorga visualmente su forma total.

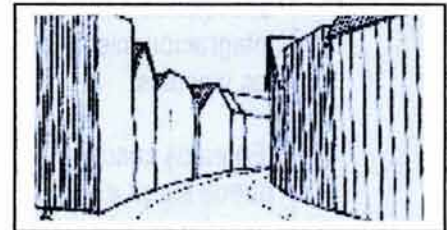
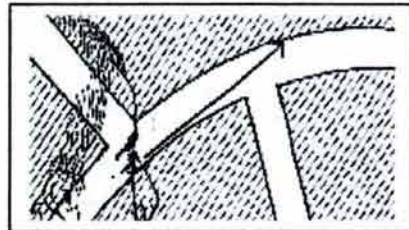


Fig. 18 y19 Forma total del recorrido, Bentley Alcock, et al. "Entornos Vitales", Barcelona, Ed. G.Gili. 1999.

**5. En este caso, se distingue el grado de legibilidad** de la forma del recorrido que afecta a la distribución espacial; ya que, la clave de un trazado legible consiste en formarse una imagen clara y precisa del sistema de eventos. Y su análisis puede llevarse a cabo por medio de una secuencia de imágenes dadas a conocer en un mapa que identifica una secuencia de eventos tanto en planta como en alzado\*.

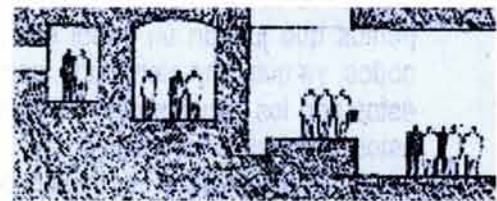
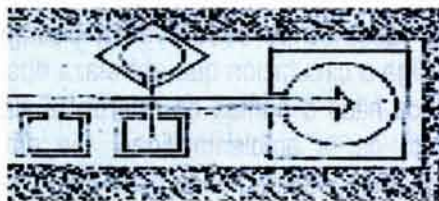


Fig. 20 Relaciones recorrido-espacio. Fig. 21 Forma del espacio de circulación.  
Ching, D.K. "Arquitectura= forma, espacio y orden. México, Ed. G.Gili, 1995. Pp.247

\* Respecto a la ambientabilidad, se incluyen también los conceptos de Bentley Alcock, et al. "ENTORNOS VITALES". Hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano, Manual práctico, Barcelona, Ed. G. Gili, 1999; y aunque no es citado textualmente, se toman sus conceptos como referentes para el análisis y la exposición del tema aquí tratado; en este texto, los autores describen diversos aspectos como elementos fundamentales del diseño urbano, si bien son aplicados a éste, en la exposición de la ambientabilidad resultan interesantes tomándolos como elementos también aplicables al campo del diseño arquitectónico; entre los que destacan la permeabilidad, los vínculos, la variedad, el uso, la viabilidad y la legibilidad.

### II.3.5 LA COMPOSITIVIDAD.

**E**sta, significa reunir y disponer diversas cosas para formar un solo conjunto, de modo que, todas ellas contribuyan a constituir el todo. La composición es el arte de coordinar los diversos elementos lingüísticos que el arquitecto maneja para expresar un contenido; como lo señala *Fabris*: "La composición, que crea la unidad de un cuadrado, subraya además cada uno de los factores complejos e indisolubles que lo constituyen"<sup>1</sup>; en este caso, la composición es capaz de abrazar a la obra de arte en su totalidad, donde, la organización de elementos tienden acumulativamente hacia un todo terminal. En efecto, una composición revela la existencia de elementos diversos; por lo que, este término es utilizado en el sentido de estructuración y configuración de los elementos capaces de producir la obra arquitectónica y es sinónimo de buena construcción, de unidad creada, de un campo de fuerzas y configuración.

Podemos definir entonces a la "compositividad"<sup>2</sup> como la coordinación de los elementos, según una idea directriz, con el fin de obtener un efecto estético preestablecido por el arquitecto. Esta coordinación es una operación, donde, la idea surgida es el verdadero origen de la composición, luego, su realización expresiva llegará con la construcción lingüística; por ello, lo compositivo debe conquistar un sentido más amplio, aquí, se designa la tarea de disponer en el espacio varios signos o códigos según una directriz para obtener un resultado estético que provoque el efecto deseado. En este caso, al decir códigos nos referimos a los distintos elementos del repertorio o vocabulario arquitectónico, que son los medios prácticos que llevan a la operación compositiva a un lenguaje particular. En la compositividad la disposición de los códigos lingüísticos se agrupan mediante normas precisas y determinadas; asimismo, se aprovechan elementos como la unidad, el equilibrio, el ritmo y la simetría entre otros. Por lo tanto, la armonía que esta organización revela, da a conocer la diversidad de las tensiones, considera la proximidad y combinación de códigos y llega a producir un efecto de totalidad para obtener una riqueza expresiva, en este caso, la materia compositiva puede manejarse de forma clásica, libre, continua, manejando contrastes y en todas las maneras posibles que los diferentes códigos puedan ofrecer.

La compositividad puede definirse como un paisaje dinámico de códigos, los cuales se organizan en un conjunto de leyes que precisan un camino, una pauta; estas leyes son internas y propias del arquitecto en donde interviene un "Kia" de elementos que se combinan, éstos podrían ser considerados especulativamente, señalando un valor expresivo; asimismo, se funden y amalgaman para dar vida a las diversas maneras y representaciones de objetos reales. La compositividad es la forma de conexión espacial de toda la materia, no sólo el modo específico de la conexión interna, sino su resultado externo, es decir el que se manifiesta.

Por otro lado, algunas definiciones insisten en el concepto de composición como "organización de energías, es decir, como un moverse en un paisaje dinámico de formas, cada una de las cuales posee determinadas fuerzas"<sup>2</sup>; estas fuerzas y su organización se

<sup>1</sup> Germani Fabris, "FUNDAMENTOS DEL PROYECTO GRÁFICO", Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1973. Pp.5.

<sup>2</sup> \*NOTA. Respecto al término de la compositividad, ésta se considera como un contenido más que interviene en la formación de la expresión arquitectónica; con ello, se remarca que surge como una aportación de este trabajo a los contenidos arquitectónicos; y basados en el texto de Fabris se logra construir su definición.

<sup>2</sup> Germani Fabris, Op Cit, Pp.24.

complementan recíprocamente en un conjunto de principios generadores que empiezan a existir en el mismo instante en que se establece el espacio, el signo y la composición; y son internos al arquitecto subordinándolos a su expresión, por ello, cabe enunciarlos como conformadores de la compositividad arquitectónica:

### 1. Los principios de composición:

**a. El principio de unidad:** Que es el fin último dentro de la composición o de toda la organización de los contenidos; es la unidad estética del producto, "la unidad es pues, el principio fundamental del orden estético"<sup>2</sup>, y por ello, en una obra arquitectónica todos los elementos están en relación recíproca con un orden que los constriñe a formar la unidad.

**b. El principio de jerarquía, resalte o subordinación.** En el que la unidad de una composición requiere que la tensión entre los elementos y los estímulos causados por esa misma composición sean integrados por un elemento o fuerza dominante, según el significado y la finalidad de la misma; esto requiere además que los otros elementos concuerden con el ente predominante en posición de subordinación; por lo que, establecer en cada composición un punto principal de atracción significa obrar con una lógica para obtener una claridad en la lectura.

**c. El Principio del contraste o del conflicto.** Este va ligado al principio de resalte y subordinación e implica contraste; aquí, se habla de una importancia que marca a un elemento haciéndolo diferente de los otros, con ello, se distingue para provocar un cambio o modificar una composición monótona; dicha distinción puede ser una ruptura, un cambio de superficie, color o textura. En este caso, el contraste como estrategia compositiva se utiliza para agudizar el significado y puede atraer la atención del observador; asimismo, es capaz de dramatizar ese significado; el contraste entonces, se da en una organización de elementos que orienta a la consecución de un efecto intenso y es un elemento esencial en el control de los efectos visuales. El contraste es estar en contra y agudiza el significado de elementos opuestos, esto es que implica una polaridad.

**d. El principio de ritmo y simetría.** Aquí, se contemplan como los elementos que regulan el efecto compositivo, especialmente como origen de la unidad estilística. *El ritmo* o sucesión significa una armonía de los valores visuales y se aplica con cierta lógica utilizando incluso reglas de la geometría; en este caso, en el ritmo se registran los periodos constantes de cada manifestación e indica una direccionalidad horizontal, vertical o libre. Por consiguiente, el ritmo rige el uso de los elementos o factores de la composición y marca un periodo y una pauta. Por otro lado, *la simetría* nos invita a considerar las relaciones que median entre los periodos de un ritmo compositivo; la simetría contiene un equilibrio de energías o fuerzas que se repiten y esta puede darse según el movimiento sugerido: lineal, alternada, bilateral o radial. En este caso, *la simetría lineal* dispone de un mismo elemento repetido linealmente en espacios sucesivos; *la simetría alternada*, es aquella en que los motivos constructivos formados por dos o más elementos distintos se suceden en un ritmo constante; *la simetría bilateral* es formada por un ritmo donde las partes son simétricas a un solo eje imaginario; y *la simetría radial* es aquella en que las partes son simétricas respecto a un centro real o imaginario, ésta se desarrolla en la división de partes iguales o rítmicamente constantes del círculo, del pentágono, hexágono... de cualquier forma geométrica regular.

<sup>2</sup> Germani Fabris, *Op Cit*, Pp.27.

**e. El principio de equilibrio.** Este asume en la composición varios valores, es resultado de los principios que rigen la configuración de la composición, “el equilibrio es pues, la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición”<sup>1</sup>, en este caso, se consideran como valores a todos los principios que hemos mencionado de los cuales el equilibrio es el principal medio coordinador y la unidad del resultado final. El equilibrio puede ser un resultado contrastante u homogéneo del conjunto de relaciones y proporciones de la composición. Asimismo, cabe considerar que este principio puede ser entendido culturalmente de manera distinta; ya que, se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la reacción ante una declaración visual; por ello, su opuesto es la inestabilidad. En este caso, puede haber un equilibrio compositivo y constructivo, pero también se puede provocar una inestabilidad en el centro de gravedad y pueden darse formulaciones compositivas que culturalmente resultan provocadoras o inquietantes.

**f. El principio geométrico.** Éste se refiere a la configuración geométrica del objeto analizando la relación entre volúmenes y su articulación o modo en que se reúnen para definir el total del objeto. En este se menciona el tipo de sólidos o superficies que intervienen en la misma composición y la relación de tensión que se genera entre ellas. Esto pensando que los componentes del objeto arquitectónico responden a una serie de ejes, retículas o patrones geométricos.

## 2. Las relaciones de influencia:

Por otro lado, dentro de lo compositivo, existen unas relaciones de influencia que nacen de la relación del hombre con el espacio, donde cabe mencionar el concepto de relatividad; es decir, que el objeto es percibido como poseyendo una posición, unas dimensiones y un valor de escala que le son propios, pero que están en función de la totalidad de la composición. Por esto no se explican como únicos o aislados del resto del ambiente-composición. Éstas son:

**a. La relación de proporción:** Es lógica y cultural; la “proporción es, en primer lugar, correspondencia, relación de medida y relación entre las dimensiones comparadas entre sí, después, relación de las diversas partes con el todo”<sup>2</sup>. Hay proporción entre dos dimensiones cuando existe entre ambas una dependencia recíproca, de tal forma que, aumentando o disminuyendo una de ellas aumenta o disminuye la otra. La proporción es un sistema que establece relaciones matemáticas entre los diversos miembros o elementos de un todo o conjunto; la proporción en este caso, puede dictar patrones de medida que son culturalmente establecidos; asimismo, en la proporción, esta medida establecida se refiere a un elemento de un espacio en comparación con otro elemento del mismo espacio, en este caso, es un conjunto de medidas en un sistema cerrado.

**b. La relación de orientación, posición o dirección:** La orientación es para el hombre una habilidad instintiva y adquirida que consiste en la interpretación espontánea de los distintos datos sensoriales. Esta percibe la posición de los objetos en función de las direcciones. En esta relación se entrelaza el movimiento no sólo físico del usuario, sino, del movimiento aparente que muestran las figuras. En este caso el movimiento es una tensión originada por la forma en torno a su eje, éste es causado por la orientación y dirección.

<sup>1</sup> Germani Fabris, *Op Cit*, Pp.50.

<sup>2</sup> Germani Fabris, *Op Cit*, Pp.99.

**c. La relación de escala.** Esta se considera en función del tránsito entre dos espacios ya sean reales o mentales; es el cambio referencial de dos elementos de diferente espacio; y esta diferencia del tamaño, contempla a dos referentes o elementos ajenos como lo afirma *Boudon*: "La escala supone al menos dos espacios y el pasaje de un espacio a otro"<sup>1</sup>, por esto, se considera que es la relación de una parte de un espacio con una parte de otro espacio; es la regla del pasaje de un espacio a otro. Aquí, hay una referencia del tamaño del objeto con el cuerpo humano y la comparación de sus tamaños pueden ser diferentes según la distancia o el ángulo visual por el cual se mira; o bien, en algunos casos puede ocurrir un cambio de escala al cambiar la referencia de los tamaños de los espacios en cuestión, asimismo, este cambio sirve para enfatizar una jerarquía en la composición.

### 3. Las relaciones de intensidad y densidad:

Mencionando otro tipo de relaciones que intervienen en lo compositivo, señalaremos a las de intensidad y densidad que muestran la materialidad de cada superficie que percibimos. Entre las que destacan:

**a. La relación tonal.** Esta comprende la tensión cromática o intensidad y tratamiento de las superficies, donde el orden cromático es la manera práctica de utilizar un color según los grados establecidos por las escalas cromáticas; éste controla la saturación y la luminosidad de los tonos que pueden entrar a formar parte de la composición, aquí, se usa uno a más colores (monocroma y policroma) o se usa el negro y el gris (acromático). Dentro de esta relación se considera la relación bórica de la composición, es decir, la que ayuda al hombre a evaluar el peso de los contrastes según los parámetros de la tensión fundamental del espacio; en este caso, el peso puede relacionarse con la importancia o centrar los puntos focales resaltando la composición de un elemento; por lo que, el color es uno de los elementos fundamentales para determinar las densidades o modulaciones de tratamiento, donde el equilibrio tonal es resultado de conjugar debidamente el orden cromático de la composición y el peso de cada uno de los elementos que la constituyen. Así, las relaciones particulares entre los tonos se ejercen de modo que cada uno de ellos resulte acentuado, uniformado o anulado, esto motiva a los contrastes y acentúan una dirección, asimismo, contribuyen a la vivacidad de una obra; por lo tanto, el color es una característica viva del ambiente que no sólo especifica determinado atributo o cualidad de las superficies, sino que, tiene profundos efectos de carácter estético.

**b. La relación de brillantez.** Esta depende de la constancia de las fuentes de iluminación y aparece en proporción de su intensidad luminosa reflejada en las superficies; donde la cantidad de luz es inseparable de un cambio de estructura en el color en donde hay reflejos y sombras, por otro lado, el modo de aparición de la luz que ocurre en el instante se llama iluminación y el paso de la luz por una pared no produce más que lunas de claridad que no se localizan sobre la pared, sino en la pantalla luminosa; la iluminación conduce la mirada, explica *Ponty* y hace ver el objeto; la luz urge los planos, dibuja las sombras y penetra el espacio de parte a parte; realiza delante de nosotros una visión; "la iluminación no está del lado del objeto, es lo que asumimos, lo que tomamos por norma mientras la cosa iluminada

<sup>1</sup> *Boudon Philippe, "DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO", Ensayo a una epistemología de la arquitectura, Buenos Aires, Ed. Victor Leru, 1980. Pp. 68.*

se destaca ante nosotros y se nos enfrenta"<sup>1</sup>, así, la iluminación no es más que un momento en una superficie o en un campo tal, donde coincide nuestra visión y la cosa iluminada en constancia.

**c. Las texturas.** Éstas dotan a cualquier superficie de una caracterización matérica y la puede animar densificando o espaciando los elementos hasta conseguir texturas reconocibles; las texturas se dan por medio de una estructura de granulación, enrejados, tramas o tejidos que idean superficies uniformes o variadas, así, cada textura está formada por una multitud de elementos iguales o semejantes distribuidos a igual distancia entre sí; siendo una de las características de las texturas, la uniformidad con la que se pueden crear fugas visuales, ritmos, descomposición o indicar movimiento; asimismo, pueden marcar pautas o seguir cierto ritmo.

### II.3.6 LA CONSTRUCTIBILIDAD.

"La arquitectura como construcción, lo que articula es el mundo físico fundamentalmente, las formas físicas a través de la construcción se articulan y materializan en formas y esto determina un espacio"<sup>2</sup>; por lo que, "la forma del edificio, además de satisfacer las "necesidades" humanas está condicionada, siquiera, hasta cierto grado, por los recursos disponibles en cuanto a materiales"<sup>3</sup>.

La "constructibilidad"<sup>4</sup> se distingue como continente de las actividades humanas, como modificadora de determinado clima, como símbolo cultural y como consumidora de recursos; ésta, significa modificar el ambiente, es modificadora en cuanto delimita e indica superficies, donde las paredes exteriores, techos y estructuras actúan como barreras o filtros entre los espacios cerrados y el ambiente exterior; asimismo, como símbolo cultural opera incluso cuando el arquitecto se identifica con el lugar y funciona como elemento de identidad donde los materiales y procedimientos constructivos responden a una localidad y a una tradición constructiva; ésta como consumidora de recursos y procesos correspondientes opera con el material elegido a raíz de una valoración en su uso, aquí, se da la terrena materialidad del orden expresivo.

En ella, los atributos característicos de un material están relacionados con su estructura física y posibilidades para propiciar la expresión final; implicando a una complejidad constructiva, a un conjunto de elementos que intervienen y a la diversidad de órganos que aparecen para obtener una totalidad, en sí, es la suma de las partes, es la ordenación y combinación de la materialidad que se define como la materialidad lógica en la que existen las entidades arquitectónicas; también la constructibilidad no sólo trabaja con los materiales constructivos y procesos sino, con el orden o desorden figurativo.

<sup>1</sup> Merleau Ponty Maurice, "FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN", Barcelona, Ed. Península, 1975, Pp.324.

<sup>2</sup> Muntañola Josep, "ARQUITECTURA: TEXTO Y CONTEXTO", Barcelona, Edición Univ. Politécnica de Cataluña, 1999. Pp.51.

<sup>3</sup> Broadbent, Bunt, Jencks, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Limusa; 1991. Pp.146.

\* NOTA: Este concepto se trabaja en el curso: "Percepción de la Arquitectura", impartido por el Mtro. Miguel Hierro Gómez en la Maestría de Arquitectura, Campo de Conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el CIEP de la Fac. de Arquitectura, UNAM y en la tesis doctoral: "La Percepción de la Arquitectura", un método de lectura desde la óptica proyectual, del mismo autor; donde, se considera como un material de diseño y como un elemento base para la lectura arquitectónica en un acercamiento para valorar los resultados; por lo que, se retoma como uno de los contenidos que integran a la forma de la expresión arquitectónica; asimismo, su definición es también alimentada por diversos autores.

Por ello, para explicarla, nos serviremos de tres incisos que abarcan:

- Los elementos.
- La tecnología.
- Y la composición geométrica.

**1. Los elementos.** Entre los que distinguiremos a:

**a. Las envolventes o “epidermis”,** que como parte del cerramiento protegen y aíslan el espacio interno.

**b. Los muros,** que estructuran la organización de las plantas y se ordenan según afinidades funcionales. La estructura de los muros puede ser homogénea (muros de carga) en un comportamiento solidario con el resto de la estructura; o bien, ser heterogénea con muros no portantes.

**c. Los pórticos,** entendidos como las estructuras que se utilizan como soportes verticales sustituyendo a los muros portantes. Esto trae consigo un modelo estructural que exalta el cerramiento; en el que, los muros y las envolventes pueden quedar vinculados o funcionar separados.

**2. La tecnología.** En la que se abarca a los sistemas constructivos utilizados y a la elección de materiales aplicados; en este caso, el conjunto de éstos puede aportar novedades o repetir patrones constructivos en una época dada. Por lo tanto, la tecnología puede ofrecerse como una transformación, conexión y adaptación de los materiales existentes y de los procesos técnico-constructivos; aquí, como lo señala *Gregotti*, “nos limitaremos a considerar la tecnología de la construcción del objeto arquitectónico, por lo que, se refiere a su disponerse como material que concreta la intención proyectual, material vinculado a su vez al proceso productivo general que preside el habitar humano en la totalidad de su ciclo”<sup>1</sup>; se trata por lo tanto, de la técnica entendida como una operación tendiente a la consistencia de la obra como organización expresiva en conjunto con el material utilizado. Asimismo, la tecnología de los materiales utilizados en la obra y en sus procesos constructivos, es tomada no sólo como método, sino, como medio de innovación o invención.

**3. La composición geométrica.** El patrón geométrico determina el orden en la organización funcional y las relaciones espacio-estructura; esta composición geométrica se refiere a la relación que guarda la estructura con el cerramiento para liberar el espacio de cada local, es la coordinación entre el orden estructural y los cerramientos en el interior y exterior; en este caso, la estructura suele plantear su propio orden modular y comportarse igual o de manera distinta y desaparecer o reducir los elementos que cierran el espacio. Por lo que, las estructuras pueden alterar su geometría y quedar relacionadas con una ruptura o continuidad con el resto de la envoltura, así, la relación que se da entre el cerramiento y la estructura puede ser formal, explícita o radical:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Gregotti Vittorio*, “EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA”, Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972. Pp.183.

<sup>2</sup> *Paricio Ignacio*, “LA CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA”, Tomo 3, La Composición, La estructura, Barcelona, Instituto de Tecnología de la Construcción de Cataluña, 1994. Pp. 39-45. Este texto explica y menciona las maneras en cómo se puede relacionar la estructura con el cerramiento, y a partir de ello, se exponen tres tipos de composición geométrica: Formal, explícita y radical. Conceptos retomados para la exposición de este apartado.

**a. Formal:** Es una composición donde hay una reabsorción de los elementos estructurales en el orden de los cerramientos; esto es, que se ordenan simultáneamente estructura y cerramiento. **71**

**b. Explícita:** Donde hay una disociación entre orden estructural y la organización del espacio arquitectónico; ésta se utiliza para espacios interiores muy fluidos o flexibles donde los cerramientos son simples mamparas divisorias o elementos que se cierran, aquí, hay una relación libre entre cerramientos y estructura.

**c. Radical:** Donde se da la separación de los cerramientos con el orden estructural; aquí, los cerramientos se sitúan en líneas significativas de la estructura y quedan definidas como una epidermis aparte.



del arquitecto y el cliente. El arquitecto debe ser capaz de comunicar su visión y el cliente debe ser capaz de entenderla. La comunicación es el puente que conecta al arquitecto con el cliente y es esencial para el éxito de cualquier proyecto arquitectónico.

El arquitecto debe ser capaz de comunicar su visión y el cliente debe ser capaz de entenderla. La comunicación es el puente que conecta al arquitecto con el cliente y es esencial para el éxito de cualquier proyecto arquitectónico.

vocabulario o repertorio  
vocabulario o repertorio

t  
p  
o  
y  
e  
s  
t  
i  
o  
p  
i  
o  
p  
i  
o  
y  
e  
s  
t  
i  
o

CAPÍTULO III

**El "modo" y el "orden  
de la expresión arquitectónica**

### III.1 DE LA “FORMA” AL “MODO” Y EL “ORDEN” DE LA EXPRESIÓN.

En la lectura de la forma y análisis de contenidos se define el ¿qué se manifiesta? y ¿por qué?; sin embargo, aunada a la forma tendría que venir un modo, es decir, identificar el medio por el cual la forma se manifiesta; aquí, tendremos que contestar al ¿cómo podría manifestarse la forma?... y dando pie al siguiente capítulo, podemos decir que: A la forma de la expresión arquitectónica la vemos operando en su modo, en su medio lingüístico; éste es la formación y la instancia de la misma expresión, es su modalidad, donde, se selecciona el vocabulario arquitectónico o su “medio comunicativo”.

En este caso, la relación que hay entre la “forma” y el “modo” está en aquello que lo comunica, en el medio comunicativo capaz de expresar y representar el contenido, por lo tanto, se dice que, la expresión se da en el modo del lenguaje y una vez que se ha penetrado en este punto, ahondamos en esto con la intención de resaltar la influencia que ejerce la naturaleza, a la forma, al modo y al orden, como elementos que se conectan en el fenómeno expresivo. Por lo que, en primer lugar se busca a la razón por la cual opera la expresión; esto es, en los principios donde radica y que de alguna manera influyen en la forma o materia específica; asimismo, esta manifestación está dada en cierto modo lingüístico y su constitución establece un orden o determinada unidad de “sentido”.

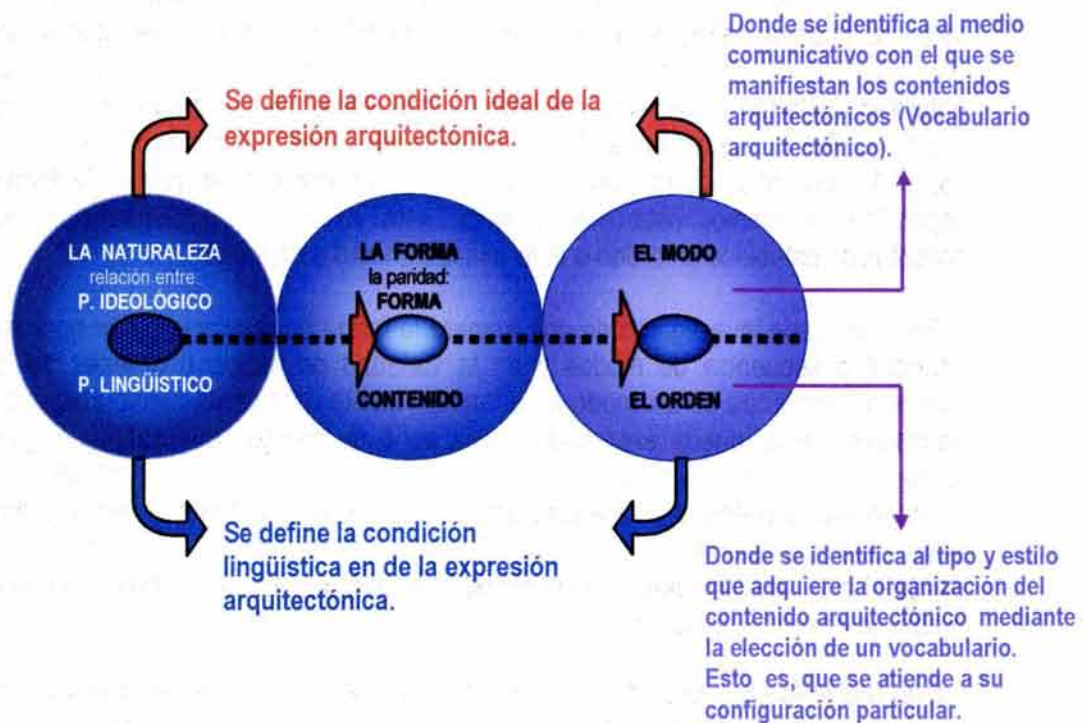
Por esto, debe investigarse de qué manera la forma de la expresión se hace posible en la variedad o secuencia de modos y en la variedad de estilos u ordenes; la forma de la expresión encuentra su acomodo en el “modo” que la dota de un medio comunicativo, de un vocabulario. Ésta queda expresada por la serie de códigos que surgen exigiendo lo que llamamos el principio del lenguaje, por lo que, la forma dicta su modo e identifica al medio que la manifiesta; y precisamente a este acto terminaremos por llamarle “modo y orden”. Por lo tanto, será menester explicar las nociones del medio y el tipo e identificar el punto de vista desde el cuál se entienden; de esta manera, se presume que la forma en la expresión se da mediante su medio (el vocabulario o repertorio) y su orden (por el tipo estilístico).

Esto nos indica que el contenido se expresa de manera diversa, se usan diferentes códigos en el repertorio y se combinan en un orden; esto es, un modo lingüístico estructurado con un tipo. Así, la manifestación dicta un orden-tipo particular en la esfera de la expresión; por lo que, este fenómeno expresivo al estudiarse de manera analítica, nos ayuda a conocer las pistas sobre el desarrollo de la expresión desde su naturaleza hasta su modo y orden, de tal suerte que, se logra incurrir en el estudio de las categorías del contenido y en su estructura formal.

Podemos decir entonces, que sin duda hay una estrecha vinculación entre los instrumentos de la expresión, ya que, son resultantes de una implicación lingüística e ideológica y estos elementos derivados unos de otros caracterizan el fenómeno expresivo. Con ello, podremos sistematizar un ciclo expresivo donde la naturaleza se vuelve rectora por ser inmanente de la expresión y determinante de la forma que es la unidad de contenidos dados y que a partir de ella, se deduce una serie de elementos que conforman un vocabulario arquitectónico dado en un tipo.

En este caso, podemos ver que el modo cobra un orden específico, o bien, que este orden se da definitivamente en el modo; por lo tanto, estos funcionan completamente vinculados. Aquí, la dimensión del orden se da como una sintaxis cultural y estilística que ordena a los códigos arquitectónicos, esto es al modo. O bien, el modo al identificarse como un medio comunicativo o vocabulario arquitectónico decimos que se organiza en un orden y cobra un sentido particular que se identifica como tipo y estilo. De esta manera, al quedar vinculados todos los componentes de la expresión, podemos visualizar y esquematizar ya todo el fenómeno expresivo:

### EL MODO Y EL ORDEN DE LA EXPRESIÓN. (El medio comunicativo y su configuración particular).



### III.2 EL “MODO” COMO VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO.

La forma necesita de un modo que la caracterice y por esto, se incluye este capítulo procurando situar **al modo como elemento importante dentro de la expresión; ya que, éste constituye al medio comunicativo que se emplea en la misma práctica expresiva.**

Por otra parte, el vínculo entre forma y significado en el plano de las unidades del vocabulario del sistema lingüístico, no es arbitrario y soporta una considerable carga en sentido del contenido al que se refiere; esta asociación de una forma y un significado se aprende en la unidad del vocabulario: El código.

**Así, por el modo se entiende aquí, la manera de realizarse, de manifestarse o llevarse a cabo el contenido.** Éste cobra sentido al atender a su medio comunicativo, por este se manifiesta y se lleva a cabo, es el medio por el cuál es. Asimismo, es definido como lo que es concebido en la cosa y como tal no puede subsistir sin ella, en este sentido, la determina a ser de cierta manera. Por otro lado, *Locke* lo define como: **“Las ideas complejas que, por compuestos que sean, no contengan en sí el supuesto de que subsisten por sí mismas, sino que, se les considera como dependencias o afecciones de las sustancias”**; y *Spinoza* lo entiende como: **Lo que es en otra cosa cuyo concepto se forma del concepto de la otra cosa en la que es”**<sup>1</sup>. En este sentido, al modo se le asigna como especie, aspecto o determinación particular de un objeto cualquiera y se define por la manera en que “es” y en “como es”.

Por lo que, en la expresión arquitectónica lo consideramos como el medio lingüístico, el modo se da en este sentido y así se manifiesta; es la manera de realizarse de la expresión, su modo concreto y lingüístico de proceder; por lo tanto, éste se define a partir de la identificación del medio que le permite ser y manifestarse: el vocabulario arquitectónico. Aquí, el modo de la expresión y el medio que la hace ser es una sola cosa. Por lo tanto, la expresión muestra particularmente una “modalidad” que le es propia y específica y que confiere a todas sus configuraciones un carácter. Aquí, el “modo” de la expresión trata de entender la diversidad interna de su manifestación y las múltiples maneras del contenido específico en el que opera el lenguaje.

Por esto, la expresión se da a través de los caracteres comunicativos aproximándose al mundo de la representación; donde, los contenidos se manifiestan por unidades y totalidades expresivas dadas en el inicio del lenguaje; en este caso, éste se vuelve el vehículo del contenido y su representación sólo puede comprenderse y apreciarse completamente partiendo del código. Asimismo, podemos decir que, en el modo se mueven los elementos expresivos entendidos como los ingredientes que dotan de sentido; esto, implica la formación del vocabulario y también el uso de códigos que en conjunto se anudan, se revelan como elementos peculiares perfectamente definidos y se emplean para establecer las relaciones entre las cosas y comprender la realidad material en la que existen<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Abbagnano Nicola, “DICCIONARIO DE FILOSOFÍA”, México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.815.

<sup>2</sup> Delgado Alvaro, “LA ESENCIA DEL ARTE”, España, Ed. Taurus, 1996. Pp.86.

Los códigos, en este caso, son evidencia visual, pues se expresan circunscribiendo afirmaciones al vocabulario de los colores, las texturas, los materiales constructivos, las relaciones espaciales y otros contenidos. Sin embargo, las descripciones hechas con ese vocabulario dependen o provienen de una experiencia anterior visual; por lo que, hay una evidencia objetiva, una idea de expresión ligada a la idea de expresión lograda, en donde el vocabulario aborda esta cuestión estableciendo diversos grados de conformación arquitectónica de los códigos. El modo señala entonces, como está ejecutada la expresión, esto es su adecuación al vocabulario. Con ello, apuntamos hacia una dirección, a saber ¿qué es el vocabulario arquitectónico o cómo se produce?...

Si analizamos lo que hace que la habitabilidad, la constructibilidad, la espacialidad, la contextualidad, la compositividad y la ambientabilidad sean expresivos nos contentamos con señalar a un repertorio de códigos operando como vocabulario que atesora una riqueza de matices y connotaciones otorgadas en las diversas formas de su uso; este es un repertorio orientativo que nos da un alcance de los recorridos sobre la totalidad del objeto; si se obtiene material suficiente para determinar cómo es el objeto y reconocer el valor del espacio recorrido en sus elementos. Entonces, podemos derivar que, la expresión se da en la configuración de la arquitectura, donde el inicio de un lenguaje formal se transmite e interviene en la conformación del objeto con su vocabulario. En este caso, el vocabulario arquitectónico parte de una adopción formal para lograr una composición que es caracterizada por sus rasgos expresivos, por la utilización de un material y por la aplicación de un sistema a manera de repertorio; que el arquitecto intenta fundamentar y elaborar. Así, dicho vocabulario es entendido como el elemento susceptible de ordenarse y modificarse en un número ilimitado de formas que logran toda la serie que se conjuga en la expresión.

**En este caso, el vocabulario se compone de un conjunto de vocablos, es un catálogo de elementos alfabéticos o conjunción de códigos arquitectónicos y apunta a ser un material constructivo y propio que da la posibilidad de representación a la expresión; ofreciendo para quien lo sepa leer una idea exacta de la entidad de la obra misma. Por eso, se dice que la forma lleva en sí a su modo expresivo o su manera de existir; y es en esta recopilación de códigos donde se representa el vocabulario que puede utilizarse para cada contenido, esta es la manifestación que se nos presenta en tal suerte del lenguaje.**

Por otro lado, dentro del repertorio, si se formula que un código arquitectónico es un instrumento que hace la función propia y se constituye como un auténtico medio comunicativo, entonces, señalamos que dicho repertorio, alberga un conjunto de códigos que se pueden aceptar o rechazar, pero que en definitiva es testimonio de nuestras elecciones. Por ello, "en realidad no existe un vocabulario <<formal>> específico"<sup>1</sup>; es decir un vocabulario fijo, establecido como algo general, sino que, se apunta a señalar que existen diversos tipos o maneras de darse; y en este caso, el vocabulario es descrito y catalogado, denota funciones precisas y es elaborado por las inferencias de su uso, asimismo, es propuesto como modelo estructural de relaciones entre signos dados; en donde, el juego dialéctico entre unidades que configuran el vocabulario están constantemente en mutación.

<sup>1</sup> Delgado Alvaro, "LA ESENCIA DEL ARTE", España, Ed. Taurus, 1996. Pp.71

Así, el vocabulario, no sólo abarca a los códigos sino a sus diferentes tipos de articulación que responden a cómo se vinculan para poder comunicar las soluciones; la argumentación entonces, de que el vocabulario se asienta en el sistema de conexiones entre códigos establece que se da una elección que reconoce el arquitecto y elabora en una organización. En este caso, "el arquitecto, mientras mira hacia fuera al buscar el código de la arquitectura, debe al mismo tiempo disponer sus formas significativas de manera que sigan siendo pertinentes con base en diversos códigos de lectura"<sup>1</sup>; en donde, el conjunto de códigos, establece un repertorio cambiante que se moldea; aquí, se reúnen para hacer reconocible y coherente la práctica de la expresión arquitectónica.

El vocabulario se toma de las dimensiones espaciales, de la disposición de la luz, de los elementos constructivos, es de su misma existencia en el objeto; aquí, todo el repertorio se hace unidad, es un patrón de organización específico y una emisión no verbal; en éste, se utilizan códigos visuales como corpus del objeto arquitectónico que se aplican al fenómeno perceptivo; por esto, se dice que el vocabulario implica a un uso y significado; en éste se miden los rasgos que dan identidad al objeto: si son los muros, las columnas, las ventanas o la planta libre... y puede ser que, estos códigos sean medidos antes en el proyecto; sin embargo, cabe considerar a los que no lo son, como el efecto que produce: la luz en el volumen, los cambios de colores o las vistas con el entorno; todo esto sólo puede leerse en el objeto y los códigos en este caso son los que establecen la expresividad del objeto.

Aquí, cabe aclarar que el vocabulario responde a una idea de alfabetidad y se dice que, ésta no es propiamente el lenguaje, sino que, se entiende como una unidad donde los signos o códigos se asocian de tal manera que, transmiten todo el sentido expresivo de la obra. Por lo que, no sería difícil responder, al cómo se mide la expresividad de un objeto si pensamos que esta aquí... en su forma, en su modo y en su orden; implicando en ello, a todos los rasgos que la caracterizan. El vocabulario, entonces, en la expresión del objeto, conforma la imagen materializada y la organización de contenidos arquitectónicos dados en la existencia de los códigos; aquí, se expresa un repertorio formal y es aquí, en este repertorio de lo arquitectónico, de donde se sirve la expresión.

Y con éste, se puede tener un entendimiento cualitativo de los elementos que conforman la totalidad del objeto; celosías, la calidad de la luz o de lo oscuro, la categoría de lo alto y lo bajo, lo amplio, lo cómodo o lo laberíntico, lo simple o lo rebuscado; con estos elementos arquitectónicos, con el espectro de razones y contenidos de la arquitectura, explicamos una expresión, donde como menciona *Pasillas*, los patios tienen fuentes, pisos de barro y en conjunto con el cielo abierto se provocan sombras, colores y las vistas<sup>2</sup>; así, todo este vocabulario se vuelve claro o entendible al estar colocado significativamente; y aunque, el objeto arquitectónico evoque interpretaciones distintas, existe un consenso de aceptación en la relación lingüística que se efectúa. El vocabulario, entonces, se centra en los rasgos y en lo característico del objeto y con un modo muy personal se vuelve un instrumento de expresión. En este caso, el repertorio encierra una lista de definiciones y explicaciones distintas, aún así, por medio de la captación o estudio de este vocabulario se hace posible la lectura concreta del objeto. Por lo que, la cuestión ahora es saber ¿cómo se reproduce el principio lingüístico?... si hablamos de un repertorio como campo instrumental de la reproducción arquitectónica.

<sup>1</sup> Broadbent, Bunt, Jencks, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Limusa; 1991. Pp.69

<sup>2</sup> Pasillas Valdez, C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp.58

El repertorio, señala *Pasillas*: "Como aplicación de lo lingüístico, para el diseñador, no es un modelo integral"<sup>1</sup>; esto es, que el vocabulario se pone en juego como medio de producción lingüística, que en cierta manera permanece fijo en el objeto, con la apertura de ser modificado o transgredido muchas veces. En resumen, el vocabulario o repertorio arquitectónico se reproduce con un juego de códigos que lo definen, lo identifican y lo representan, y con ello, atendemos a su conformación:

### III.2.1 LA CONFORMACIÓN DEL VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO.

Para llevar a cabo el hecho expresivo se sigue un proceso de codificación por el arquitecto y decodificación por el usuario y desde este punto de vista la expresión arquitectónica necesita del modo para manifestarse, estructurarse y posteriormente identificarse con un orden; por esto, se considera que la dificultad ahora, radica en determinar ¿qué elementos del vocabulario son importantes para llevar a cabo el proceso expresivo y forman parte de su construcción?...

Para dar respuesta a ello, en primera instancia se consideran los siguientes incisos, pensando que en ellos queda determinada la aparición de un vocabulario, siendo:

- a. la identificación del repertorio o códigos arquitectónicos.
- b. Y la correspondencia en el código de significado y significante.

#### a. La Identificación del repertorio o códigos.

Aquí, se considera que la expresión tiene su origen en la linealidad del lenguaje, como lo señala *Vilches*, la identificación de los objetos corresponde a una "competencia enciclopédica lingüística"<sup>2</sup>, o como bien señala *Cassirer*, la expresión significa una condensación en el lenguaje, "éste se convierte en obras"<sup>3</sup>; por lo que, es por medio del lenguaje como el objeto arquitectónico se puede observar, pensar, conocer e intuir para convertirse así en expresión tangible.

Para los arquitectos el lenguaje opera como la búsqueda de los medios para designar y nombrar su expresión arquitectónica; reconociendo en esto que, es un sistema de signos por sí mismo expresivo y que sirve también para designar connotaciones ideológicas; en este caso, "el arquitecto intenta fundamentar y elaborar un lenguaje unilateral del grupo de decisión y hacer posible una alternativa y respuesta del usuario. Conciente en el mejor de los casos de estar capacitado para aferrar un mínimo aspecto de la realidad y no puede legítimamente sino trabajar sobre ella (lo cuál significa trabajar sobre el lenguaje arquitectónico) por inducción y extensión hipotética de un uso significante para él mismo en cuanto sujeto de historia"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Pasillas Valdez, C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp. 58*

<sup>2</sup> *Vilches Lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", Buenos Aires-México, Col. Ed. Paidós, 1986. Pp. 69.*

<sup>3</sup> *Cassirer Ernst, "EL MITO DEL ESTADO", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985. Pp. 29.*

<sup>4</sup> *Gregotti Vitorio, et al, "TEORÍA DE LA PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1971. Pp. 207.*



Aquí, el principio del lenguaje "comporta una visión de las cosas, que se hace patente en los objetos como "bloques semánticos" –se trata de expresiones que suponen una cierta concepción del mundo"<sup>1</sup>; éste, entonces, encierra una forma de expresión, de representación y de comprensión que implican un modo de percibirlo; y como representación de una idea traduce y devela su contenido, su sentido. Para esto, el lenguaje desarrolla dentro de sí **códigos** que revelan la naturaleza de las cosas, sus significados.

En este caso, el código se identifica como el elemento fundamental del lenguaje y es utilizado para la percepción y desciframiento de la configuración de los objetos. Por eso, la codificación y decodificación se lleva a cabo en la operación lingüística: aquí, el código se define como: La regla u ordenación acordada con las cuales una información puede pasar de una forma de exposición a otra, o bien como: "El conjunto de elementos fonéticos, morfológicos y léxicos de un lenguaje, conjunto de leyes con que, de una manera habitual se interrelacionan tales elementos. El código es un conjunto estructurado de unidades que sirven para construir un mensaje comunicativo. Éste es un conjunto de libertades de articulación, donde se determinan usos adecuados a lo que se propone decir y al modo como se propone decirlo, el código permite la expresión de un número infinito de mensajes"<sup>2</sup>.

**Por código lingüístico se entenderá entonces, el conjunto de elementos y reglas del juego de un principio de lenguaje que señalan la existencia de un mensaje y su posibilidad de entendimiento.** Asimismo, conlleva a un conjunto de libertades de articulación que muestran lo que se propone expresar y la manera en cómo se expresa. **En este caso, el código tiene un alto poder de transmisión y como medio comunicativo actúa como el canal por el que deriva o camina todo el proceso expresivo;** asimismo, este medio o canal de transmisión comunica las señales o signos con los que estructuramos un vocabulario que permite tanto descubrir el contenido de sus mensajes, como saber cuál es el orden que siguen los elementos que lo integran; así también, se vincula en la función expresiva como un sistema de signos, en el que, se genera una imagen.

De esta manera, la obra arquitectónica se expresa mediante códigos que existen en su principio lingüístico, donde se gesta un tipo de código al que se puede llegar cuando se trata de adaptar los elementos de la articulación de un cierto lenguaje; en este caso, el código sirve al lenguaje, en él los códigos se vinculan, unen o combinan; se codifica. Estos se pueden modificar, cambiar y replantear; ya que, "la arquitectura de hecho debe basarse no sólo en códigos arquitectónicos existentes de los que el arquitecto puede apartarse, sino, también en otros códigos externos"<sup>3</sup>.

Esta argumentación fundamenta la existencia de un sistema de códigos en el plano lingüístico de la expresión; aquí, "un código es una estructura, y una estructura es un sistema de relaciones a las que se ha llegado a través de significaciones sucesivas con respecto a una intención operativa de algún tipo, o desde cierto punto de vista"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Rupert de Ventos Xavier, "POR QUÉ FILOSOFÍA". Barcelona, Ed. Península, 1990. Pp.37.

<sup>2</sup> Llovet Jordi, "IDEOLOGÍA Y METODOLOGÍA DEL DISEÑO", Barcelona, Edit. G. Gili. Pp.112-114.

<sup>3</sup> Broadbent G. et al, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Limusa, 1991. Pp.55. Cabe mencionar que Broadbent en este apartado explica los códigos externos como puntos de partida que debería tomar el arquitecto para iniciar la elaboración de su lenguaje y con ello, menciona que puede establecerse un diálogo con algunos códigos ya existentes para que la arquitectura se pueda mover en dirección de las innovaciones. De acuerdo con esto, se retoman sus ideas y sus definiciones aportadas con respecto al código como "signo constitutivo" de la arquitectura.

<sup>4</sup> Broadbent G. et al. "OP CIT". Pp.64.

El vocabulario, entonces, no es el resultado de un código por más claro que sea, sino un resultado del empleo y del uso de un conjunto de códigos relacionados que sirven para dar alcance al enunciado del lenguaje; por lo que, "para llegar al lenguaje puede ser necesario hacer juegos lingüísticos, investigar modelos de lenguaje y establecer las reglas de sus modalidades"<sup>1</sup>.

Aquí, el vocabulario se da mediante juegos lingüísticos a partir de un determinado trato con los códigos; de otro modo, no será posible entender en el diseño el lenguaje de la técnica, de las redes de códigos, de las modalidades de los juegos constructivos y su manejo. Así, para construir el vocabulario arquitectónico, hay que identificar a los códigos y a las reglas de su combinación; en este caso, su justificación está en el uso, en aquello para lo que sirve; aquí, "el uso produce en el lenguaje nuevos modos de ver. El uso es como un juego, un juego del lenguaje"<sup>2</sup> en donde se establecen las reglas.

Por esto, el ordenamiento de los elementos, señala *Pasillas*, consiste en la forma que tienen, en la manera de solucionarlos y la disposición de éstos en relación a otros; y su imagen particular y general implican aspectos que parten de alguna adopción figurativa para lograr finalmente una composición caracterizada por sus rasgos geométricos, por la utilización de un material y por la adopción de un sistema a manera de repertorio; que además de autoconfigurarse determina al entorno de manera característica<sup>3</sup>.

Por ello, la existencia de un vocabulario, expresa un repertorio formal asociado a un convenio ideológico cultural que le da sentido; éste se conjuga y sus partes están dispuestas de tal modo que expresa ideas. Aquí, el vocabulario se centra en los códigos que actúan como los instrumentos de la expresión; en este caso, podemos decir que el repertorio funciona como el campo instrumental de la expresión arquitectónica.

Asimismo, para captar el vocabulario arquitectónico se puede partir de la intención de sentido en virtud de ser descrito; en este caso, el repertorio designa realidades perceptibles y abarca la coordinación de los significados en función de la idea por expresar; esto, en una combinación individual de códigos que depende de la voluntad del arquitecto y de un acto donde se ejecutan combinaciones y manifestaciones particulares.

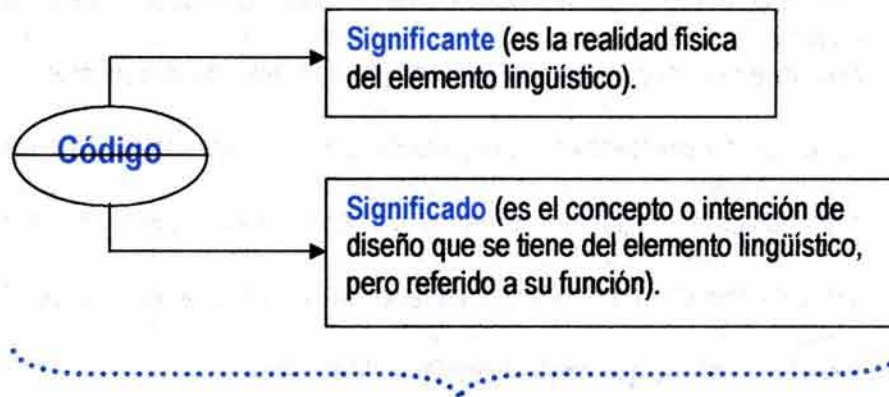
<sup>1</sup> Alcher Otti, "ANALÓGICO Y DIGITAL", Barcelona, Ed. G. Gili. Pp.158.

<sup>2</sup> Alcher Otti, "Op Cit". Pp.213.

<sup>3</sup> Pasillas, Valdez, C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp.55.

## b. La correspondencia en el código de significante y significado. 81

Dentro del vocabulario se entiende una conexión entre significante y significado dado en los códigos, esto cuando la expresión pretende representar; es decir que, se da un caso de "identidad" donde el signo es el código que se vuelve significante y su significado responde a la intención de diseño que representa. En este caso, el código se comporta como una unidad bipartita que une el significado con el significante:



**El código** así, está predispuesto a determinado uso y por medio de esta unión entre significado y significante comunica su función; asimismo, esta unión puede ser interesante si arroja al sujeto el conocimiento de un objeto, de su constitución y de su fin práctico o útil. En este sentido, lo que permite al sujeto entender el uso de la arquitectura, son los significados interpretados en los objetos mediante toda su condición lingüística, por ello, esta conexión entre significante y significado en el código queda manifestada. Aquí, el código arquitectónico genera una imagen y se convierte en la comunicación de una posible función; por ejemplo: Cuando se utiliza una cuchara para llevarse el alimento a la boca, su uso constituye desde luego el cumplimiento de una función, a través del empleo de un artefacto que permite y promueve esa función, sin embargo, al decir que "promueve" la función se indica que dicho instrumento cumple con una función comunicativa<sup>1</sup>.

Y en el caso de la expresión arquitectónica, se trabaja con una serie de códigos, donde el referente, en este caso, son el conjunto de intenciones representadas por la serie de códigos o repertorio; entendiendo que en estos se emite la función a la que se remiten. El cumplimiento del significado entonces, en relación al código se constituye en un referente, esto es, un contenido que existe como referido. En esto se dice que, el código funciona como vehículo signico y **el significado se da a base de un código que el individuo puede elaborar y reconocer**, "así, lo que un marco de referencia semiótico reconocería en el signo arquitectónico es la presencia de un vehículo signico cuyo significado denotado es la función que lo hace posible"<sup>2</sup>. Aquí, los vehículos o códigos son observables y descriptibles, independientemente de los significados que les atribuimos, estos denotan funciones precisas.

<sup>1</sup> Broadbent, Bunt, Jencks, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed limusa, 1991. Pp.21. Este señala y ejemplifica la función comunicativa del objeto.

<sup>2</sup> Broadbent, Bunt, Jencks, "Op Cit", Pp.27.

Aquí, los códigos arquitectónicos son vehículos signícos o unidades significantes y se pueden pensar no sólo como la ventana, la puerta, la columna; sino que, se suma a estos la intención compositiva que obedece a ciertas ideas rectoras. En estos se dan relaciones, donde la ventana como código signifiante, puede al relacionarse con otros códigos obtener diversos significados y funciones reales; aquí, los códigos se conectan con las funciones y usos; y se retroalimentan con otros; este hecho los vuelve significantes y vinculan un sistema expresivo; por ello, "la propia existencia de los signos favorece la aparición de las realidades que significan"<sup>1</sup>; en este caso, el significado de la arquitectura, en otras palabras se da en el uso del código, éste no solo indica, sino que transmite el significado o lo consolida.

Por ello, el objeto es una cosa existente fuera de nosotros, señala *Moles*, que tiene un carácter material, el término objeto, por tanto, comprende el aspecto de su materialidad situado en el espacio-tiempo y la complejidad estructural transmite una información cuyo mensaje queda claro al analizar un esquema orgánico del objeto. En este caso, la complejidad estructural es el conjunto de elementos que intervienen, diversidad de órganos que aparecen, suma de las partes y su combinación u ordenación<sup>2</sup>. Estos elementos significantes o códigos poseen en sí una configuración que le dan entidad al objeto y se ponen en juego para conformar su expresión; asimismo, se articulan lingüísticamente en virtud de contener un significado, de tener un sentido, una razón de ser. Así, los códigos que conforman el vocabulario arquitectónico se ordenan, articulan, sintetizan y se combinan a través del método que mejor le resulte al diseñador.

Por otro lado, el signo, señala *Llovet*, es el elemento central de las teorías lingüísticas del S. XX enunciando a la semiología, ésta no podía fundarse más que a partir del concepto de signo, es decir, que casi todas las cosas que llegan a nuestros sentidos "significan algo" y esta significación está forjada alrededor de y gracias al funcionamiento del signo y de su sentido signifiante; este soporte es capaz de comunicarnos una cierta cantidad de información, que denominamos el significado de aquél signo<sup>3</sup>. Sin embargo, no se tratará de un análisis semiológico de adecuación a los aspectos de la expresión, sino, de sentar las bases para el análisis lingüístico del objeto, por esto, se consideran en el vocabulario; y en este caso, las implicaciones del vocabulario con la arquitectura, guían la lectura del objeto, aunque, esté sujeto a los usos y transformaciones del código; por ello, el inicio del lenguaje arquitectónico debe utilizar unidades significantes conocidas y rasgos que incluyen todo un conjunto de símbolos significantes (vocabulario) y los métodos significativos para combinar esas unidades en una serie formal.

Se considera entonces, que el repertorio se reproduce y expresa un modo particular de organizar los elementos que conforman a la expresión arquitectónica, es usar las piezas y disponerlas, acomodarlas y organizarlas. De tal manera que, la palabra modo significa como señala *Bialostocki*, la razón o la medida y forma de que nos servimos para hacer una cosa<sup>4</sup> y con el que actuamos en cierta manera y orden, cuyo empleo, asegura que el objeto sea. Este modo comprende en sí mismo algo propio, es decir que, aquí, se despierta el ánimo del orden (tipo y estilo).

<sup>1</sup> Broadbent, Bunt, Jencks, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Limusa, 1991. Pp.204.

<sup>2</sup> Moles Abraham, "TEORÍA DE LOS OBJETOS", Barcelona, Ed. G. Gili.

<sup>3</sup> Llovet Jordi, "IDEOLOGÍA Y METODOLOGÍA DEL DISEÑO", Barcelona, Ed. G. Gili, 1979. Pp.90.

<sup>4</sup> Bialostocki Jan, "ESTILO E ICONOGRAFÍA", México, Ed. Barral, 1973. Pp.22. Quien plantea una definición del modo con el fin de comprender al medio en el que se realiza una obra de arte y lo reconoce como un medio de expresión.

Y si nos planteamos la cuestión de cuales son los caracteres que se dan en una obra arquitectónica, la respuesta se vuelve hacia la forma expresiva, que alcanza su ser en el modo con los códigos que se ordenan en el vocabulario tipo. Asimismo, son posteriormente causantes de un estilo; y ¿qué es lo que está ordenado?, ¿dónde se halla su regla?... si la disposición del vocabulario, tiene un orden combinatorio según cómo ejecutamos el juego del lenguaje; este orden es resultado del uso del lenguaje y no implica una norma impuesta, sino que, entre el modo y el orden hay un vínculo.

En este caso, el orden muestra una lógica en el uso del vocabulario, donde existe una libertad cuyo criterio de conducción es propio, en éste se suponen reglas, pero justamente las que organizan la autonomía de la razón y libertad del modo, por lo que, el orden está aquí para asegurar la libertad de selección.

Por otro lado, esta relación se ve dirigida por un principio de organización formal donde los elementos logran una unidad que invoca las leyes implícitas del orden espacial para constituir a la forma y permite explicar el objeto a través de las categorías arquitectónicas. Aquí, se muestra una sensibilidad visual que mira el perfil de un "tipo" formal. Se diría entonces, que uno como arquitecto lleva dentro las copias mentales de esos tipos y podemos experimentar un placer estético que equivale, en el terreno de la plástica a un estímulo visual exterior que encuentra su réplica interior; esto es, que se extrae el trasfondo de la obra para leerla y dejarla en la memoria.

### III.3 EL “ORDEN” COMO TIPO ESTILÍSTICO.

Aún así y dando pauta al siguiente apartado, abriremos más esta noción de orden ligada al tipo arquitectónico que de una manera estilística se manifiesta. En este caso, el concepto de orden permite determinar las diversas formas de expresión utilizando un vocabulario; por esto, al hablar de orden en la expresión arquitectónica, se habla de una noción que indica el “tipo” de la organización fundamental o esencial de los elementos básicos materiales de acuerdo con una orientación, finalidad o sentido determinado.

***El orden se entiende como la colocación de cada código en el lugar correspondiente, según una serie o una sucesión que demarca la relación que existe entre éstos; asimismo, en esta relación se caracterizan las propiedades reflexivas de los contenidos; por lo que, en el orden existe una acción y un efecto, una colocación y disposición cuyas reglas hacen la conformación final de la expresión.***

El orden también implica un método, una técnica con la que se ejecuta la acción expresiva; éste trae consigo, el tipo de relación encontrada en los códigos lingüísticos, asignados de tal modo que, el arquitecto pueda proceder de uno a otro con ciertos principios determinados y regulares o en determinada dirección. El orden entonces, sugiere una estructura o agrupación de cualquier clase en la que una conjugación de códigos determinan una organización expresiva, aquí, se distribuyen para formar campos más o menos articulados y estables. Así, el producto de este proceso se da propiamente al llegar a este orden y la expresión resulta en un todo integrado.

En este caso, se da una singularidad que caracteriza el fenómeno expresivo, aquí, se puede expresar el orden expresivo propuesto por el arquitecto; un orden que permite ir identificando y seleccionando los elementos lingüísticos, que puestos a actuar conjuntamente expresan y materializan a los contenidos arquitectónicos. Así, se reconoce que en este orden existe determinada selección de códigos que hace posible los “tipos” para unificarse en un diálogo constante.

De esta manera, el orden de los códigos, nos lleva al orden del vocabulario y éste no es más que un aspecto de la estructura lingüística de la expresión. En este caso, el orden responde a un tipo de definición formal y se convierte así, en el estudio de la distribución de los códigos, es el estudio de las construcciones, o sea, de las combinaciones. Aquí, el empleo de tales construcciones obedece a una necesidad de enseñar los tipos. Con ello, el principio del lenguaje se vuelve expresivo y en éste los códigos pueden modificarse y combinarse hasta construir su valor estilístico.

Por lo que, el sentido del código depende de la estructura del sistema al que pertenece y de sus relaciones con los demás signos; es un conjunto de piezas en número finito capaces de ciertas combinaciones determinadas bajo ciertas reglas; y con este juego podemos construir objetos en un número virtualmente ilimitado, por ello, el orden del vocabulario habla de una realización singular y esta provisto de un empleo particular (tipológico). Esto señala que, en la relación entre los códigos del vocabulario todo nuevo empleo es la realización de un nuevo valor hasta entonces no aprovechado, es decir, que se transforman las condiciones mismas que el lenguaje le impone; con esto, se denota que el vocabulario es siempre susceptible de realizaciones nuevas y cada combinación reconocida y aprovechada modifica el sentido del vocabulario en su misma estructura.

### III.3.1 LA CONFORMACIÓN DEL TIPO ESTILÍSTICO. 85

**E**sta necesidad de orden no sólo viene propiciada por nuestro deseo de organizar una expresión de manera que sea más fácil de comprender, sino que, tiene lugar en el vocabulario y en toda la condición lingüística de la expresión, asimismo, en su eficacia, uso, tipo y estilo.

#### a. Definición de tipo y estilo.

Este vocablo de “**tipo**” deriva del latín *typus* y éste del griego *τυπος*; este término es aplicado como modelo, ejemplar, matriz, impresión, molde y resalte. En este sentido, *Quatremère de Quincy*, arqueólogo y teórico francés de la arquitectura (1755-1849) define el tipo como sigue: “La palabra tipo también se usa como sinónimo de modelo. El sentido de la palabra tipo no es tanto una cosa a copiar o imitar como un elemento que sirve como regla para el modelo... el modelo entendido en el contexto de la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe ser repetido como tal; el tipo, por el contrario, es un objeto a partir del cual, el artista puede concebir obras de arte que pueden no guardar ningún parecido”<sup>1</sup>.

El tipo es sólo una fuente preexistente y se concibe como resultado de una tradición que es capaz de cambiar, modificar y ser objeto de evolución. Con ello, y no negando la postura racionalista del tipo como modelo o solución estándar para los numerosos problemas de diseño, nos inclinamos a pensar que, el tipo resulta de un proceso expresivo que está en continua evolución y retroalimentación; afirmando así, la ruptura del esquema del tipo como un modelo fijo y preciso; ya que, sí es modificable y propenso al cambio y evolución; y desde este punto de vista el tipo se comporta como portador de experiencias expresivas.

En este caso, describir la noción de tipología presupone en un concepto más amplio que depende de una utilización general del concepto de tipo; al que define *Gregotti* como un modelo de donde extraer copias y esquemas de comportamiento en cuanto resume los rasgos característicos de un grupo de fenómenos; y también como un conjunto de rasgos característicos cuya inserción en un fenómeno determinado nos permite su clasificación<sup>2</sup>. Por lo que un mismo fenómeno expresivo puede ser sometido a esquemas tipológicos diversos según la óptica bajo la cuál se analizan sus relaciones constitutivas internas y referenciales, donde la forma en la expresión arquitectónica se determina a partir de unos datos concretos, particulares, individualizados generalmente basados en los diversos códigos elaborados y este proceso puede rechazar los valores dados o puede determinarlos en un “*hacer*”.

Por otro lado, *Argan* señala que el tipo permite cualquier posibilidad de variación, y define que la tipología tiene en niveles distintos un tipo de distribución de los elementos independientemente de la función específica; éste puede reflejar exclusivamente a las maneras de ver y concebir el espacio; a la función de los edificios o género y a las formas generales en relación con su función o uso<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Leupen Bernard, et al. “PROYECTO Y ANÁLISIS. EVOLUCIÓN DE LOS PRINCIPIOS EN ARQUITECTURA”, Barcelona, Ed. G. Gili, 1999. Pp.133. Quien cita a Q. de Quincy para establecer su definición de tipo.

<sup>2</sup> Gregotti Vitorio, “EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA”, Barcelona, Ed. G. Gili, 1972. Pp.167.

<sup>3</sup> Argan, J. Carlo, “EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO DESDE EL BARROCO HASTA NUESTROS DÍAS”, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1984. Pp.30-34.

¿Cómo nace entonces el tipo?... este nace evidentemente no como una intención arbitraria, sino, como la deducción de un proceso de selección mediante el cual, se separa a los códigos, se analizan, se seleccionan y se conjugan. Esto determina un esquema de distribución de elementos relacionados con una determinada idea y función específica, en este caso, la expresión arquitectónica requiere del ordenamiento de sus elementos sustanciales en la unidad de la materia sin la cual, no se revela su consistencia; hemos considerado entonces, a la tipología como instrumento crítico y la instancia tipológica consiste como señala *Waisman*, en la selección, la crítica y la invención que de ellas deriva<sup>1</sup>. Esta operación parece centrarse en la revelación de un tipo que conduzca a su modificación y crítica.

Y por lo que se refiere a la arquitectura, la noción de tipo tiene un vínculo con la forma y se realiza como casi-forma cuyas características son más cercanas a esquemas preestablecidos; por otro lado, siguiendo otra noción de tipo que se aproxima a la idea de clasificación de relaciones instituidas y por ello, mucho más lejana de la idea de forma, como lo señala *Gregotti*<sup>2</sup>, una obra puede ser sometida a esquemas tipológicos diversos según la óptica bajo la cual analicemos sus relaciones internas, así, el objeto recurre para operar a la noción de tipo no sólo como modelo, sino como clasificación y como materia moldeable; por lo tanto, ***todas las relaciones que presiden internamente la construcción del objeto en cuanto a organización lingüística, originan un tipo.***

El tipo señala *Waisman*, es aceptado o negado como componente del proceso creativo, desde el renacimiento hasta el s. XIX se considera como "un modo de organización del espacio y de prefiguración de la forma... referido a un conjunto histórico del espacio y de la forma"<sup>3</sup>; en este caso, el control de la proyectación responde a exigencias ideológicas y estilos que se constituyen. Con lo cual, se afirma que en el proceso expresivo existe un momento tipológico, la elección o la crítica de un tipo a partir de la cual "la invención formal que supera al tipo, pero lo presupone, será la respuesta a las exigencias actuales, respecto a las cuales el tipo ha perdido todo valor concreto de forma"<sup>4</sup>; así, el tipo es un punto de referencia que abre el camino a nuevas composiciones y se adorna con el ropaje del estilo; es entonces, cuando la expresión del objeto adquiere sus propias características, asimismo, dicta las propiedades específicas del edificio. Y más allá de verlo como modelo, estándar o prototipo; se comporta como el resultado de un desarrollo expresivo histórico y cultural que no es para ser repetido o reproducido, sino es el elenco del vocabulario tipificado.

***En este sentido, el tipo es el organismo que se retoma como ejemplo para la producción de otros que tienden a retomar sus características esenciales y está en contradicción con el prototipo, debido a que este último sólo lo limita y cae en una imitación franca; y a diferencia de éste, el tipo considera un nuevo contenido para no estandarizarse. Esto señala, que éste tiene su origen en lo individual, en lo histórico y en lo social y está condicionado por la previa existencia de edificios similares en forma y función, pero sin que esto signifique ser una copia.***

<sup>1</sup> *Waisman Marina*, "LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DEL ENTORNO", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1985. Pp.3. Quien reflexiona acerca del significado ideológico del tipo y la tipología como instrumento de pensamiento y de proyecto.

<sup>2</sup> *Gregotti Vitorio*, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1972. Pp.167-181. Donde en uno de sus capítulos esboza la complejidad estructural y funcional de los tipos y al mismo tiempo, plantea diversas acepciones del uso del término. En este caso, aunque el autor se apega a una concepción de tipo como modelo y clasificación, en este trabajo vamos más allá para considerarlo como él bien señala, en cuanto a la organización lingüística del objeto, pero en un sentido estilístico.

<sup>3</sup> *Waisman Marina*, Op Cit, Pp.4. Quien cita a Giulio Carlo Argan y su artículo: "TIPOLOGÍA", en la enciclopedia del arte.

<sup>4</sup> *Waisman Marina*, Op Cit. Pp.67.



Aquí, la idea de tipo se toma como un criterio de valoración en el sentido expresivo de la obra; en este sentido, **el tipo por un lado, preexiste a la expresión, y por otro, se deduce de ella**. Esto es que, se retoma un tipo de expresión para derivarla en otra, como un proceso regresivo donde varían los caracteres específicos de una expresión para generar otra. Sintetizando, se establece **el tipo como estructura interna del objeto y "como el principio de modificaciones infinitas de un mismo tipo"**<sup>1</sup>; en donde, la forma es susceptible de variaciones y asume los acentos y el carácter particular que le otorga el arquitecto; por lo que, para cambiar de un tipo a otro, se parte del aspecto morfológico o estructura del mismo y éste se reorienta mediante una nueva configuración lingüística para surgir así, un nuevo tipo aceptando en esto que éste no se imita.

Este hecho señala que, el tipo arquitectónico se puede tomar con una intención de revalorar la expresión continuamente en su evolución y desarrollo. Y con él, se encuentra el conjunto de rasgos característicos que identifican la expresividad de un objeto. Así, el tipo conduce luego a la elaboración específica de un estilo; por lo que, hablamos de una interrelación entre tipo y estilo donde es posible pensar que exista en arquitectura una interdependencia entre sí, de esta manera, podemos hablar de tipos de expresión de manera diversa. El tipo aquí, más que ser una clasificación, apunta al estilo como un esquema que nos habla sobre la expresividad del arquitecto, en donde, se indaga sobre el particular conjunto de vínculos y posibilidades de la organización lingüística y significativa del objeto.

En este caso, "el concepto de **estilo** comprende tradicionalmente a las propiedades formales comunes a un conjunto de obras. Hasta ahora, se ha definido el estilo en términos de tales propiedades"<sup>2</sup>; esta clase de definición puede servir para clasificar las obras individuales donde aparecen algunas características estilísticas de un momento dado; sin embargo, el estilo no queda definido satisfactoriamente al sólo indicar un conjunto de rasgos formales que describen una estructura ideal, o al decir que abarca solamente a unas obras que utilizan una serie de elementos como lenguaje formal; sino que, en el estilo se tiene otra probabilidad; la de describir las propiedades del objeto entendiéndolo como expresión individual.

La descripción entonces, del estilo emplea los contenidos que se han desarrollado en la forma mediante un modo o vocabulario; con ello, se posibilita la lectura de las expresiones individuales como expresiones tipo o estilísticas; y es aquí, donde se dan los matices significativos de la obra. Por lo tanto, **el estilo ha de entenderse como una dimensión que nos capacita analíticamente para situar la obra individual en un contexto cultural; en este sentido, el estilo es una condición que se da en la expresión del objeto con una manifestación lingüística determinada y "denota, pues, un sistema de elementos y relaciones que se presentan con diversos grados de probabilidad"**<sup>3</sup>; en este sentido, el estilo, no se define como una norma factible, sino que, propone alternativas lingüísticas individuales o colectivas. Así, pues, un estilo varía al igual que su tipo; y este desarrollo de tipo y estilo pueden tener lugar en diferentes modos, es decir, en diversos vocabularios, para concretizar una expresión dada.

<sup>1</sup> Pasillas, Valdez, C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER," México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000. Pp. 80.

<sup>2</sup> Norberg Shultz Ch. "INTENCIONES EN ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G.Gili, 1998. Pp100.

<sup>3</sup> Norberg Shultz Ch. "Op Cit". Pp102.

Así, **“un estilo no sólo está constituido por propiedades formales, estilo es sobre todo un sistema de formas cualitativas llenas de expresión”**<sup>1</sup>; por lo tanto, el orden es un portavoz que se esfuerza por llegar a una síntesis en su tipo y estilo; **es sobre todo, un sistema de formas cualitativas llenas de expresión** y lo aceptamos como una suma de cualidades que son el resultado de la composición de los factores que intervienen en el proceso expresivo o individualidad original.

El estilo entonces depende del tipo, éste utiliza un vocabulario de dicción diferente y es un algo añadido al núcleo central del orden en la expresión, donde la tarea de la estilística consiste en examinar los medios por los cuales la arquitectura se manifiesta, así como sus relaciones mutuas, por ello, nuestra intención no consiste tanto en ofrecer una explicación de un modelo particular sino, en sugerir lo que puede exigirse en el estudio del tipo estilístico; por lo que, si hablamos de estilo nos referimos a la manera en como se combinan y emplean los elementos donde la forma es el resultado de satisfacer un fin con orden.

### b. La combinación tipo-estilo.

Si no existe un vocabulario formal específico, ¿cómo enunciar entonces, que se da esta conexión entre el tipo y el estilo de los elementos del repertorio?... sólo en un principio de organización determinada donde, los códigos son cambiantes y se deslizan dando paso a otros, unos cambian y otros permanecen fijos, estos orientan la posibilidad de una comunicación visual y van conformando estructuras; por eso, la imagen total que ellos brindan es el conjunto de sus proyecciones simultáneas... aquí se evidencia un orden regulado por leyes de relaciones **“armónicas”** entre las partes y el todo. Esto, intenta transmitir una información de carácter tipológico y estilístico donde, cada solución expresiva viene cargada con una serie de códigos propios.

Por ello, en el vocabulario, los códigos se forman, se ordenan y se organizan como conjunto que da sentido y riqueza a la composición final. Aquí, el vocabulario adquiere sus posibilidades comunicativas y representativas, **donde cada arquitecto en su elaboración encuentra y establece las reglas de composición para lograr la comunicación visual, estas son reglas dinámicas y no son fijadas para siempre, sino que, se transforman continuamente.** Estas reglas de combinación siguen el curso de las técnicas o estrategias utilizables en la conjugación de códigos, las cuales son válidas para un tipo de expresión, es decir que, una vez que son comprendidas las reglas de su composición o conformación, se nos permite conocer y descubrir cuantos elementos y cuantas formas de combinación pueden existir en los vocabularios que se establecen.

Esta visión de una variedad organizada de códigos devela el conocimiento profundo de todos los aspectos que dan al arquitecto la posibilidad de utilizar la solución más adecuada y éste establece sus reglas para facilitar y aclarar su expresión, dispuesto a modificarlas y a vulnerarlas ante una demostración diferente.

<sup>1</sup> Bialestock Jan, **“ESTILO E ICONOGRAFÍA”**, Contribución a una ciencia de las artes, España, Ed. Barral, 1973. Pp.13.

Este conjunto de reglas y combinaciones operan sobre el vocabulario en un finito de unidades hasta formar un orden secuencial<sup>1</sup>; aquí, se codifica y se promulga el conjunto de reglas en virtud de una forma establecida para un uso. El modo así, expresa la manera en que se cumple la acción y comienza a encarar los atributos y las reacciones en un orden concreto; es decir, cada código está definido por las relaciones con los demás y se constituye un sistema donde cada uno recibe su función para generar el repertorio o vocabulario arquitectónico.

Un vocabulario que ve en el orden una sintaxis cultural; esto apunta a que cada contexto chico o grande va generando una serie de códigos o vocabulario con una combinación propia o con un orden lingüístico particular; por eso, podemos decir que, el arquitecto se suma a un modo y orden preestablecidos para configurar otros; esto implica que, tanto la conformación del vocabulario arquitectónico como su tipo y estilo se suman a una tendencia lingüística o la trascienden. En este caso, la relación tipo-estilo es la síntesis de los elementos, de las técnicas y combinaciones que establecen la definición de la obra y su expresión. Así, se da una elección de códigos que se combinan según unas reglas para detonar una expresión individual enmarcada en un entorno cultural; ya sea porque se involucra y se identifica en una época y lugar o porque se identifica como una expresión que establece o trabaja con un nuevo tipo y estilo.

El análisis entonces del tipo-estilístico nos da un esbozo general de las cualidades y tendencias que se manifiestan en un objeto; esta condición nos abre el camino a un doble argumento: A una síntesis sobre el tipo-estilístico, con el fin de analizar todo el sistema expresivo que es definido a partir del estudio de la naturaleza del organismo específico y de la estructura interna y su tejido de contenidos, mediante un modo que deriva en un esquema, cuyo orden determina a un tipo como el modo de actuar del arquitecto ante el objeto; y por otro lado, nos lleva a la reflexión crítica sobre la coherencia de una expresión dada inserta en un marco espacio-temporal determinado. Aquí, el tipo estilístico pisa el territorio de una configuración lingüística propia con una capacidad de significación figurativa individual y social; asimismo, esta instancia expresiva que aparece en las operaciones del fenómeno expresivo apunta a la selección y la crítica, donde el tipo se vuelve a la vez material de la expresión, de tal forma, que no permanece inmutable, sino que, evoluciona al paso del tiempo.

Y para concluir, podemos decir que “se vive en un medio ambiente -en que la apariencia de los objetos indica- su finalidad, y el modo en que se le ha manejado”<sup>2</sup>; es decir, cuando estos objetos tienen expresiones de su producción material, de su función, de su esteticidad, de su relación con el contexto y de la conformación del ambiente y espacialidad. Por ello, al llegar a este orden propio del objeto confeccionado, donde, se refieren o definen los elementos que intervienen en la elaboración estructural del objeto, se confiere un sentido expresivo. Aquí, la expresividad del objeto queda determinada por el contenido, reflejando en éste la impresión de un principio lingüístico dado en un orden o configuración particular.

<sup>1</sup> Lyons John, “INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE Y A LA LINGÜÍSTICA”. Barcelona, Ed. Teide, 1984. Pp.107. Texto donde el autor define diversos conceptos y diferencias de la lengua y el lenguaje, asimismo, propone diversos significados de las partes esenciales que los conforman como la gramática, la sintaxis, el código, la semántica y el significado. Con ello, no tomando los términos, sino lo que indican, los atribuimos en este caso al ámbito arquitectónico no como una analogía al lenguaje verbal, sino, como una referencia que nos hace ver que en el lenguaje arquitectónico y más aún, en la construcción del vocabulario, existen reglas de combinación y una correspondencia entre tipo y estilo en el código.

<sup>2</sup> Hesselgren Sven, “EL HOMBRE Y SU PERCEPCIÓN DEL AMBIENTE URBANO”, una teoría arquitectónica, Ed. Limusa, 1980. Pp.137.

Esta expresividad es distinguida en su entidad por los contenidos que la caracterizan y es en razón del ordenamiento tipológico y estilístico, por lo que, es identificada y distinguida. La realidad entonces, no podría ser deducida como mera percepción de las cosas si no que está de algún modo contenido el sentido expresivo que se manifiesta de manera particular; por esto, "todos esos actos de expresar, representar y significar nunca están inmediatamente presentes en cuanto tales, sino sólo se hacen visibles en sus productos como un todo. Tales actos existen sólo en la medida en que entran en acción, manifestándose así mismos en esa acción"<sup>1</sup>, donde, se pone de manifiesto una forma que significa algo, no se representa a sí misma y lo que es ella exteriormente, sino que, representa todo un conjunto de rasgos característicos que detonan su expresión.

<sup>1</sup> Cassierer Ernst., "EL MITO DEL ESTADO", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985. Pp.125

# Le Corbusier

Le Corbusier

Su forma

Su forma

Su modo y su orden

La expresión de la Villa Savoye.

MONOGRAFÍAS

MONOGRAFÍAS

## IV.1 ESTRUCTURA DE LA LECTURA.

91

### a. ¿Qué es la lectura? y ¿cómo se lleva a cabo?...

La lectura del objeto se entiende como la función que se lleva a cabo cuando la expresión como sistema de transmisión manifiesta un contenido; en este sentido, toda obra arquitectónica está constituida como vimos, por un sistema expresivo que tiene coherencia en la acción realizada por el lector o intérprete.

Esta lectura se encuentra en la configuración formal de la obra, en la medida en que ésta no es otra cosa que buscar una clave, un tópico o una estructura que permite establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión. Este concepto de lectura, según Vilches, "tiene su origen en la linealidad del lenguaje verbal y escrito, en el sentido de que las diferentes unidades de la cadena hablada se componen, una tras otra"<sup>1</sup>; sin embargo, podemos señalar que, la lectura de la expresión arquitectónica, por el contrario, funciona como un "barrido"<sup>\*</sup> tridimensional; esto es que, el recorrido de la lectura sobre la forma es discontinua, con detenciones, vueltas atrás y vacilaciones que el lector realiza constantemente sobre la forma.

Por lo que, en la obra arquitectónica el observador o lector organiza su lectura, donde interpreta a los contenidos que se manifiestan, sin embargo, cada intérprete o lector tonaliza y temporaliza su propia lectura. De esta manera, la lectura es análoga a la exploración del objeto arquitectónico, donde, se tiene una idea de lo que se va a ver, pero esto es continuamente corregido por la percepción que se va haciendo de la forma.

El problema, entonces, del recorrido de la mirada está vinculado al recorrido corporal y sensorial que hace el sujeto en el objeto; y estos son importantes porque nos ayudan a precisar el concepto de la coherencia formal que se desarrolla dentro de la obra. Con ello, se enfatiza que es el propio lector quien decide por donde comienza a recorrer el objeto, a mirar y a qué mirar. Así también, cada lectura de la expresión constituye un recorrido cuyas secuencias no son fijas, pero sí coherentes a la configuración del objeto. Por lo tanto, podría decirse que la lectura de la expresión en la obra arquitectónica resulta como una percepción narrativa, donde, se hace una lectura de la forma en una secuencia escogida y luego, se pasa al texto escrito. En este sentido, el lector adquiere a medida que avanza en las secuencias del recorrido, la comprensión del objeto completo.

La lectura en este caso, se va integrando a base de experiencias sucesivas dadas en las imágenes, para adquirir un "archivo visual" de todo lo que está plasmado en cada imagen en su caso, o en cada recorrido físico del objeto. Y con esta información se puede establecer la relación con el objeto; y su conocimiento se adquiere no sólo por su lectura expresiva, sino, por la reflexión teórica que esto implica.

<sup>1</sup> Vilches lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", prensa, cine y televisión, Buenos Ares-México, Ed. Paidós, 1986, Pp.62. Este autor señala que a través de experimentaciones sobre la trayectoria de las pupilas, se había pensado que existía un recorrido obligado de la mirada frente a una imagen (Maldonado, 1974): Otros autores, señala él mismo, han explicado que la mirada tiende a moverse en el sentido de las manecillas del reloj, deteniéndose más tiempo en el sector izquierdo del cuadro (Tardy, 1964); por lo que, existiría un itinerario de la mirada que no varía a la de la lectura del texto escrito (lindekens, 1971). Sin embargo, Vilches rechaza estas hipótesis; ya que, no se puede universalizar un recorrido de la lectura literal sobre la imagen; y establece que la lectura de la imagen es discontinua, concepto que tomamos al leer la expresión manifestada en la configuración de la forma.

<sup>\*</sup> El concepto de barrido significa un dispositivo técnico que sirve para asegurar la exploración de una superficie por un punto físico, como pequeño campo de muestreo. El barrido es una operación que pertenece a diferentes campos; incluso, resulta fundamental en la percepción de las formas, (Moles, 1975), Señalado por Vilches. Op. Cit.

Así, se afirma que es en el objeto donde se puede leer su condición expresiva mediante un repertorio formal; es aquí, donde se miran las características y condiciones que facultan al objeto asegurando la comprensión de lo que el objeto es; y se entiende su configuración formal.

Y llevando esto a una aplicación directa, podemos anticipar que dicha lectura puede llevarse a cabo en cualquier obra arquitectónica perteneciente a cualquier época y lugar; por ello, en ese trabajo se ha de seleccionar un ejemplo que obedezca a los siguientes criterios de elección:

### b. Criterios de elección:

En estos podemos mencionar que se ha elegido el caso de la Villa Savoye de *Le Corbusier* en Poissy, Paris, (1929-1931); por las siguientes razones:

- En primer lugar, porque se puede ver en ésta, la continua relación y transparencia entre el esquema ideológico y lingüístico de *Le Corbusier* hacia la forma, el modo y el orden de su expresión.
- Asimismo, se elige a la Villa Savoye, porque puede ser la obra más representativa de *Le Corbusier*, ya que, refleja de manera coherente y clara su manera de pensar y su postura ante la arquitectura; esto se menciona también, porque es la obra donde él pudo trabajar con mayor libertad sin un esquema totalmente preconcebido por el cliente.
- Y por último porque se divisa que la postura funcionalista que *Le Corbusier* manifiesta, no pertenece en modo alguno al pasado; sino que, su propuesta expresiva es retomada por diversos arquitectos en México, generando así un vínculo e influjo directo con la arquitectura Mexicana; esto previendo un estudio posterior de la influencia funcionalista en la arquitectura Mexicana.

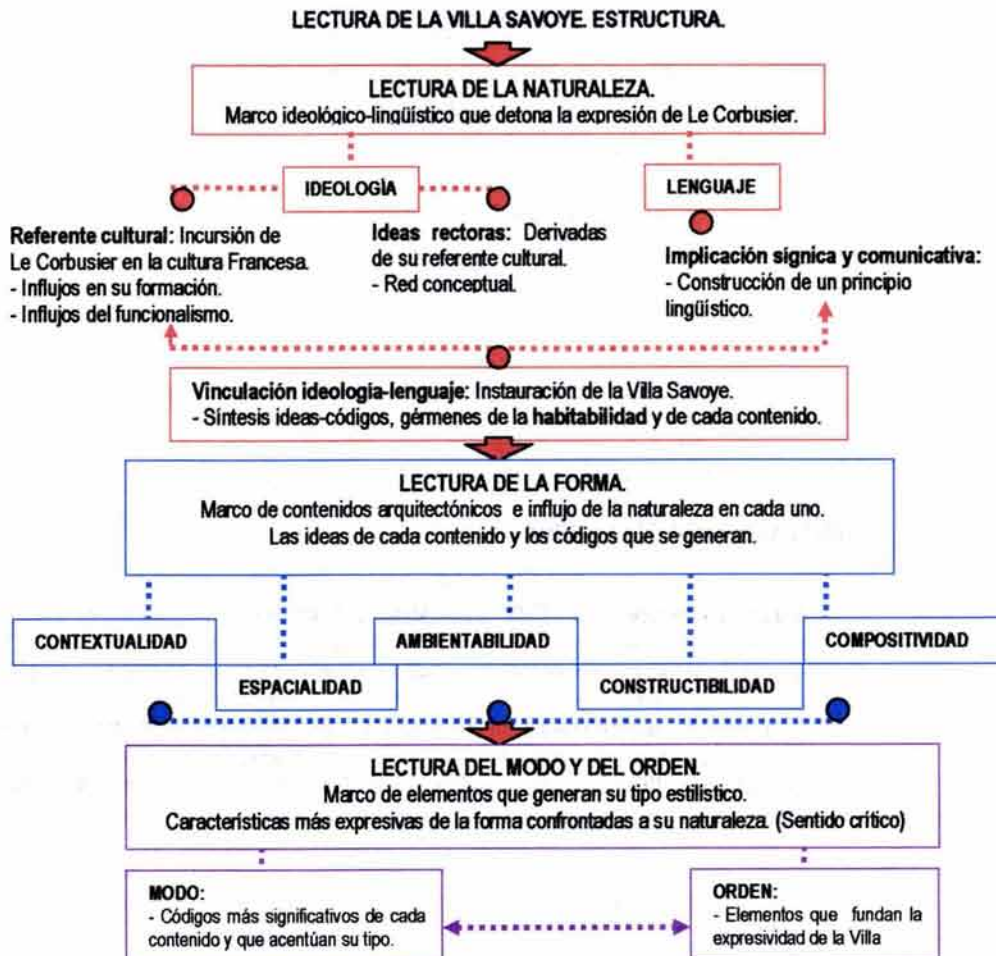
### c. La lectura de la Villa savoye:

Con todo ello, al referir la propuesta teórica expuesta en los capítulos anteriores, sobre la expresión a la lectura de la Villa Savoye, se contempla que:

En la lectura de la *naturaleza*, se lee la relación que existe entre el principio ideológico y el principio lingüístico de *Le Corbusier* como determinante de su expresión en la Villa Savoye. Esta relación, queda enmarcada dentro del funcionalismo identificado como su referente cultural y por el mismo apego de él a esta postura. Por lo cual, podemos anticipar que, se construye un principio ideológico que identifica a las ideas que sustentan al funcionalismo como postura arquitectónica y derivado de ello, las ideas rectoras que motivan su expresión; por lo tanto, podemos entrelazar los dos momentos e insinuar que la expresión de este arquitecto deriva del mismo funcionalismo, entonces, en este caso, el principio ideológico cumple con las implicaciones antes propuestas: como la construcción de ideas rectoras que dirigen el proceso expresivo de *Le Corbusier* y como derivadas de un contexto o referente cultural que las genera. Asimismo, se identifica la construcción de su principio lingüístico y las implicaciones que tienen los códigos propuestos por el mismo autor; en este sentido se toman como los elementos que rigen toda su expresión vinculados a sus ideas rectoras; esto es que la vinculación de ideología y lenguaje en la expresión de *Le Corbusier* se verán como resultado de una proyección mutua.

Por otro lado, en la lectura de la *forma*, se analizan los contenidos arquitectónicos con el fin de explicar la estructura formal de la obra, en este caso, la Villa Savoye. Aquí, se interpreta a una organización de contenidos que se identifican como parte integrante de la expresión arquitectónica; asimismo, en esta lectura de contenidos, a nuestro criterio, se logra mostrar el panorama general en que se constituye la obra, así como se muestra el espectro de elementos ideológicos y lingüísticos que en ella se manifiestan. Con ello, podemos deducir que la lectura de "la forma" se hace interpretativa y en este sentido, la naturaleza de la expresión de *Le Corbusier*, permea la definición de la forma; que en cierto modo se deviene de todo su esquema funcionalista. Así, la forma cuya existencia está dada por los contenidos, está bajo una influencia recíproca con su naturaleza.

Y en la lectura del *modo y el orden*, se pone de manifiesto la clara intención de *Le Corbusier* de caracterizar su expresión y hacerla reconocible. En este análisis para ir a una aplicación directa del marco teórico antes propuesto, atendemos a las siguientes cuestiones: ¿Cuáles son los indicadores de la expresividad de *Le Corbusier* en la Villa Savoye?... entendiendo que en ésta se marca su tipo estilístico y que dentro de ella podremos identificar los rasgos más significativos o característicos de su expresión en una confrontación crítica a su postura funcionalista, pensando que, esta continua vinculación hacia su naturaleza, nos hace posible la definición crítica de su expresión; entonces, lo que nos ocupa en esta lectura es indagar sobre los elementos que caracterizan a la obra y que acentúan el tipo estilístico del mismo autor; por lo que, se remarcarán los aspectos más relevantes, pertinentes, coherentes, contradictorios y opuestos de su expresión. Y con el fin de realizar esta lectura, se utilizarán como herramienta los mapas conceptuales basados en el siguiente esquema:





\* **NOTAS:** La construcción del análisis con diversos mapas conceptuales, está basada en diversos textos, si bien, no son citados textualmente, sí son la base para realizar la lectura de la expresión de la obra. Asimismo, su referencia se hace a las imágenes y croquis que se implican en los libros consultados; y aunque, no se especifica en cada una, sí se reconoce su origen; por ello, se menciona una serie de fuentes que son la base de la que se parte para llevar a cabo el análisis de cada apartado; siendo estos:

#### PARA LA LECTURA DE LA NATURALEZA:

- Coppola Pignatelli, Paola, "ANÁLISIS Y DISEÑO DE LOS ESPACIOS QUE HABITAMOS", México. Ed. Árbol, 1997.
- Gregotti Vittorio, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1972. Quien define la noción de funcionalismo en referencia al uso y a la disposición de lo racional del objeto remitiéndose a la función o lógica interna del objeto, a la ausencia o disminución del adorno y a un proceso lógico o postura metodológica y actitud analítica.
- Apuntes del Curso: "EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA HISTORIA Y LAS TEORÍAS RACIONALISTAS CONTEMPORÁNEAS I Y II". Impartido por el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera en la Maestría de Diseño Arquitectónico en el CIEP. F.A. UNAM, 2001-2002. Dentro de los cuales se investiga sobre las posturas racionalistas y funcionalistas dentro del ámbito arquitectónico, es por ello, que se retoman como material de trabajo.
- Boesiger Willy, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G.Gili, 1982.
- Norberg Schulz Ch. "ARQUITECTURA OCCIDENTAL", Barcelona, Ed. G.Gili, 1999.
- Battisti Emilio, "ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y CIENCIA", España, Ed. Blume, 1980. Quien retoma el término "funcionalista" con particular referencia en el desarrollo del movimiento moderno en arquitectura.
- Guadarrama Leonides, et al. "LE CORBUSIER EN LA HISTORIA", México, Ed. Arte y Técnica, 1966.
- Le Corbusier, "PRECISIONES", Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo, Barcelona, Ed. Poseidón, 1978. Donde el mismo autor afirma estar embuido en una civilización maquinista que se ha instalado en su misma existencia; asimismo, marca una expresión como base misma del lirismo arquitectónico del nuevo ciclo.
- Le Corbusier, "HACIA UNA ARQUITECTURA", Buenos aires, Ed. Poseidón, 1964.
- Le Corbusier, "LA CASA DEL HOMBRE", Barcelona, Ed. Apóstrofe, 1979. En particular estos tres textos de Le Corbusier son retomados como una fuente principal de información para exponer en este trabajo los cinco códigos que marcan a su expresión. Con esta base se logra analizar los elementos más importantes que definen y caracterizan todo el bagaje ideológico que fecunda y aclara un revolucionario lenguaje arquitectónico, asimismo, remarcan el apego a la era de la máquina y su pensamiento.
- Collins Meter, "LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA, SU EVOLUCIÓN (1750-1950)", Barcelona, Ed. G.Gili, 1998.
- Roth M. Leland, "ENTENDER LA ARQUITECTURA, SUS ELEMENTOS, HISTORIA Y SIGNIFICADO", Barcelona, Ed. G.Gili, 1999.
- Banham Reyner, "TEORÍA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA ERA DE LA MÁQUINA", Buenos aires, Ed. Paidós, 1985. Quien llama a la expresión de Le Corbusier purista, término ligado al conjunto de artistas que constituyen un escenario visual totalmente homogéneo, producto de una sola mentalidad creadora; asimismo, al reflexionar en los escritos de Le Corbusier, se advierte el contenido sobre la estética de la arquitectura; es decir, sobre el aspecto que debe presentar un edificio; con ello, se confirma una utilización del vocabulario propuesto por él.

#### PARA LA LECTURA DE LA FORMA:

- Baker H. Geoffrey, "LE CORBUSIER", Análisis de la Forma, Barcelona, Ed. G. Gili, Colecc. Arquitectura-perspectivas, 1985. Este texto, principalmente es consultado por la variedad de imágenes y esquemas que ofrece de la Villa Savoye, sirviendo para el análisis como fuente principal que facilita la recopilación de material visual para la elaboración de los mapas conceptuales.
- D. K. Ching, Francis, "ARQUITECTURA = FORMA, ESPACIO Y ORDEN", México, Ed. G. Gili, 1985. Este texto, es también una fuente importante de información que arroja ideas sobre la configuración de la obra y ofrece una serie de imágenes que son retomadas para el análisis de cada contenido.
- Le Corbusier, "PRECISIONES", México, Ed. G. Gili, 1985. Este texto, es una fuente importante de información; ya que, arroja ideas sobre la configuración de la obra establecidas por el mismo autor y ofrece una serie de imágenes que son retomadas para el análisis.
- Paricio Ignacio, "LA CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA", Tomo 3, La Composición, la estructura, Barcelona, Instituto de Tecnología de la Construcción de Cataluña, 1994. Este texto hace referencia a la configuración de la estructura de la villa Savoye en base a un par de esquemas que por su interés, son retomados para esta investigación.

- Boesiger Willy, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G. Gili, 1982. Este texto muestra una serie de imágenes que son retomadas para el análisis de los contenidos y la elaboración de mapas conceptuales.
- Benévolo Leonardo, "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1980. Este menciona algunas características que identifican a la expresión arquitectónica de Le Corbusier, asimismo, en conjunto con una variedad de imágenes se retoma el material para el análisis de la forma.
- Leupen Bernard, et al, "PROYECTO Y ANÁLISIS", Barcelona, Ed. G. Gili, 1999. Este texto muestra la composición estructural de la Villa Savoye con un par de esquemas que de la misma manera se retoman para la elaboración del análisis.

PARA LA LECTURA DEL MODO Y DEL ORDEN: En este caso, aunque no se comenta cada texto, sí se hace referencia a que son la fuente principal del análisis que determina la expresividad de la Villa Savoye y sobre todo, basados en éstos, se logra establecer una postura crítica que enfrenta constantemente al modo y orden de Le Corbusier logrados en la Villa con su naturaleza; esto es, con todo su referente y postura ideológica funcionalista; de esta manera, quedan reflejados todos los aspectos de su pensamiento, para derivar de ello, una expresión que bien se apega a éste; y por ello, resulta tan controvertida, contradictoria y polémica.

- Battisti Emilio, "ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y CIENCIA", España, Ed. Blume, 1980.
- Boesiger Willy, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G. Gili, 1982.
- Collins Peter, "LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA, SU EVOLUCIÓN (1750-1950)", Barcelona, Ed. G. Gili, 1998.
- Coppola Pignatelli Paola, "ANÁLISIS Y DISEÑO DE LOS ESPACIOS QUE HABITAMOS", México, Ed. Árbol, 1997.
- De Fusco Renato, "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA", Madrid, Ed. Blume, 1981.
- De Zurko Edward, "LA TEORÍA DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958.
- Gans Deborah, "GUÍAS DE ARQUITECTURA, LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G. Gili, 1988.
- Leupen Bernard, et al. "PROYECTO Y ANÁLISIS. EVOLUCIÓN DE LOS PRINCIPIOS EN ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1999.
- Norberg Schulz Christian, "ARQUITECTURA OCCIDENTAL", Barcelona, Ed. G. Gili, 1999.
- Pérez Gómez Alberto, "LA GÉNESIS Y SUPERACIÓN DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA", México, Ed. Limusa, 1980.
- Stroeter J. Rodolfo, "TEORÍAS SOBRE ARQUITECTURA", México, Ed. Trillas, 1999.
- Yáñez Enrique, "ARQUITECTURA, TEORÍA, DISEÑO, CONTEXTO", México, Ed. Noriega-limusa, 1989.
- T. Hall Edward, "LA DIMENSIÓN OCULTA", México, Ed. S. XXI, 1972.
- Vargas Vázquez Adalberto, "MODERNIDAD, ARQUITECTURA MEXICANA. TRES INFLUENCIAS EUROPEAS 1930-1960", México, Ed. UAEM, 1994.
- Von Moos Stanislaus, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. Lumen, 1977.
- Zaparain Hernández Fernando, "LE CORBUSIER", España, Ed. Univ. de Valladolid, 1997.

CONSULTA EN INTERNET: Se visitan los siguientes portales en el web, ya que, ofrecen una importante galería de imágenes, esquemas y gráficos sobre la Villa Savoye; de manera que, se convierten en la principal fuente de información visual y gráfica para el análisis de la obra.

- <http://alberti.fa.utl.pt/~13153/savoye.html> "VILLA SAVOYE".
- <http://alfa.ist.utl.pt/~147577/index.html> "VILLA SAVOYE", por: Isabel Santos, Instituto Superior Técnico, curso de arquitectura no. 47577.
- <http://www.ballast-ab-a.net/bin/db/> Microsite: "LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE", por: organisation of ideas/ballast 2001-2003; Anand Bhatt.
- [http://www.bc.edu/bc\\_org/aup/cas/finart/corbu/savoye](http://www.bc.edu/bc_org/aup/cas/finart/corbu/savoye) "LE CORBUSIER, VILLA SAVOYE", por: Jeffery Howe.
- <http://www.galinsky.com/index.htm>, [villa-savoye@monuments-france.fr](mailto:villa-savoye@monuments-france.fr) "VILLA SAVOYE, POISSY", Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1929, por: Simon Glynn, 2001.

- <http://www.geocities.com/arquique/index.html> "LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE", Poissy-Sur-Seine, Francia, por: Charles Jeanneret, 1999-2002.
- <http://www.greatbuildings.com/buildings/villa-savoie.html> "VILLA SAVOYE" LE CORBUSIER, Great Buildings Online, por: Kevin Matthews and Artifice, inc. 1994-2002.
- [http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d\\_savoie.shtml](http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d_savoie.shtml) TUTORIAL FIVE: VILLA SAVOYE LEARNING MINICAD7, por: The University of Liverpool School of Architecture.
- <http://www.int3d.com/3dscenes/savoie/savoie.htm> "VILLA SAVOYE", por: Arch. Gianni Dragone, Italy, 2002.
- <http://perso.club-internet.fr/cesarigd/photoeg1.html> Portfolio: "THE VILLA SAVOYE", por: Dominique Césari, 1998-2002.
- <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/villasavoie.htm> "VILLA SAVOYE", por: Vitruvio Ch., 1999-2002.

## IV.2 LECTURA DE LA NATURALEZA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

97

MARCO IDEOLÓGICO. REFERENTE CULTURAL. INFLUJOS EN SU FORMACIÓN.

MAPA 1



Por un lado, su juventud queda marcada por un idealismo individual empujado por su maestro L'Éplattenier, quien lo motiva a iniciarse en el campo del arte, fomentando su afán por convertirse en un artista diferenciado; en este sentido, recibe una formación de influencia romántica, donde el discípulo sigue la escuela de su maestro.

Asimismo, en 1910 Auguste Perret lo inicia en la construcción con hormigón armado y absorbe las fuerzas progresistas de la ciencia y la técnica, como influencia de un historicismo evolutivo que mira hacia la producción industrial.

**CHARLES ÉDOUARD JEANNERET, (LE CORBUSIER) LA CHAUX-DE-FONDS, SUIZA, 1897 A FRANCIA, 1965.**

**LA INCURSIÓN DE LE CORBUSIER EN LA CULTURA FRANCESA, SE DEVIENE DE DIVERSOS INFLUJOS EN SU FORMACIÓN; EN ESTE SENTIDO, ESTE AUTOR ES VISTO COMO UN INSTRUMENTO SOCIAL O COLECTIVO, EN EL QUE LA SOCIEDAD Y LA CULTURA DE AQUELLA ÉPOCA FORJAN SU FORMACIÓN COMO UN ARQUITECTO QUE INTERPRETA UN MODO DE VIDA SOCIAL Y CULTURAL EN UNA BÚSQUEDA DE UN ESTILO ACORDE A LA ÉPOCA.**

1911 - En este tiempo hace una continua referencia al mediterráneo por investigar el origen de sus antepasados y despierta en él un sentido viajero que alimenta su gusto por la historia del arte, asimismo, se acentúa su sentido revolucionario de romper con lo preestablecido y los dogmas; de ahí que, en su propuesta arquitectónica posterior se refleje una influencia mediterránea con el juego de las formas bajo la luz y como una arquitectura que no tiene relación con la decoración, sino que, ésta se da en conjunto con los grandes edificios con una relación geométrica austera. De esta manera, influyen en su expresión, la pureza de los sólidos, la composición elemental y los ejes primarios.

En sus viajes adopta el esquema del monasterio cartujo, en el que ve una planta con un grado de estandarización y la posibilidad de repetirse; éste es un diagrama apropiado para una estructura que reúne libertad y organización.

1913 - Influencia del Werkbund alemán, donde absorbe el espíritu geométrico, simplicidad, evidencia, claridad y estandarización de la forma.

En 1918, se introduce a los círculos intelectuales a través de Amedée Ozenfant, del que, retoma ideas como la desnudez y el desarraigo histórico e influyen de manera decisiva para generar en él una simple teoría del objeto (descomposición del cubismo). Aquí, se miran ya los influjos que determinan su obra posterior: lo objetivo, lo abstracto, la forma desprovista y la síntesis purista.

Posteriormente tiene influencia de la obra de Garnier, "La ciudad industrial", que es una síntesis del espíritu de la época y procedente básico del racionalismo. De donde se deviene su interés por lograr una casa tipo capaz de fabricarse en cantidades masivas.

En este tiempo, Sigfried Giedion quien era historiador y cronista oficial, se vuelve el defensor y el medio propagandístico de la obra de Le Corbusier; de manera que, logra extender sus postulados y se da una sintonía de intenciones para justificar el movimiento moderno en su determinismo y contradicción. Asimismo, se va forjando como un teórico analista preocupado ante todo por la forma y sus ideas.

## IV.2 LECTURA DE LA NATURALEZA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

MARCO IDEOLÓGICO. REFERENTE CULTURAL. INFLUJOS DEL FUNCIONALISMO.

MAPA 2



Esta idea de reproducción y relación con el mundo de la máquina implica también un **utilitarismo** que sólo ve desde un punto de vista práctico. El mundo cultural de la máquina sienta los principios de la arquitectura industrial, ajustada a la transformación que produce elementos con los que se proyecta; esto es que, en el proceso del diseño se realiza la coordinación entre las funciones, la referencia estética, simbólica, metodológica y operativa con los contenidos formales de la máquina; y todo ello, ligado a los procesos de la producción industrial.

En el **esquema maquinista**, las funciones de la máquina se amplían a los procesos de formación de valores artísticos y se impone una lógica rigurosa en la estructura de los objetos; por ello, el funcionalismo mecanicista a través del uso de estructuras lógicas para representar y formalizar los problemas del proyecto, lleva a cabo, un acercamiento a la lógica matemática de las cosas; y con ello, se deviene la idea de utilizar a la máquina como analogía funcional.

**EL ESQUEMA MAQUINISTA, UN SISTEMA DE MECANIZACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN.** La Rev. Industrial provoca el surgimiento de centros urbanos, con una *idea de expansión y crecimiento*, de tal suerte que, el hombre se encuentra ante la necesidad de organizar los espacios en que trabaja y vive; esto conlleva a la instauración de reglas precisas y de la utilización de nuevas técnicas para la evolución mecánica e industrial del objeto. Asimismo, dentro del movimiento moderno, se da un intento de concretar una imagen de vida a nivel urbano, esto es, una imagen que alcance a integrar: el nivel de desarrollo tecnológico, la vida, el desarrollo de la ciudad y su crecimiento, donde, todos tendrían que estar en el mismo estatus social (sociedad ideal). Esta civilización maquinista trae transformaciones económicas, sociales, políticas y religiosas; asimismo, la explotación de los medios de producción, **mecanización y sistematización**; y con ello, el control del espacio y el **afán de ordenar el complejo "objeto"**.

En este sentido, el esquema maquinista, conlleva a ver a la obra arquitectónica como un **objeto de consumo**. Este se apega a las ideas de: **reducción, costos controlados, economía, extensión mínima y acercamiento al tipo estándar**; que por supuesto, obedecen a una óptica reductiva, de estandarización edilicia e industrialización. Así, la estandarización se da como un proceso dirigido a definir modelos normales a través de una continuidad que persigue grados mensurables y reconocibles de uniformidad y calidad, donde, el proyecto se entiende como un medio de definición de modelos ejemplares de los procesos productivos en serie o como utilización combinada de elementos uniformes.

Así, para Le Corbusier, la función como un principio no estaba ligada a la condición histórica o cultural, sino, basada en un valor de progreso; en este sentido, las funciones del objeto estaban esquematizadas, eran precisas y fijas; y así, se entendía el problema arquitectónico, que busca antes que nada, que el edificio tenga una funcionalidad adecuada o conveniente, esto es que, se manifestara el fin al que estaba destinado el objeto; como si cualquier actividad se realizara igual y de la misma manera en cualquier contexto cultural; por lo tanto, en la lógica del funcionalismo, la función cobra un valor fundamental, ya que, es el principal instrumento de análisis y clasificación de las acciones realizadas en el espacio en un conjunto estructurado. Aquí, la funcionalización es la razón de ser del espacio, ligada a la comprensión de su finalidad última.

Este patrón funcionalista declara que **"la forma sigue a la función"** y la imagen funcional del edificio es el resultado de la expresión automática y explícita del programa; esto se apega a la definición Vitruviana de solidez, utilidad y belleza que hacen a la arquitectura, pero modificado, donde la solidez y utilidad, hacen a la belleza. Aquí, la función es la razón del origen del edificio, utilidad práctica que asegura la creencia de la perfecta adecuación al uso; de esta manera, la forma-función lo único que garantiza es un formato y consigna a la misma forma a su estandarización.

Y así, los idealismos y planteamientos que encubren al funcionalismo y el mismo principio ideológico de Le Corbusier, alcanzan una arquitectura con "estilo internacional", de modelo único, destinado a una humanidad fragmentada y distinta por razones geográficas y culturales.

## IV.2 LECTURA DE LA NATURALEZA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

99

MARCO IDEOLÓGICO. REFERENTE CULTURAL. INFLUJOS DEL FUNCIONALISMO.

MAPA 3

Esta relación de la idea de *uso* con la de *belleza* se busca en la forma sin depender del ornamento, sino de la conveniencia, de lo correcto, lo adecuado, lo honesto y de buena calidad. La belleza de una obra de arte es igual al punto de unión entre la funcionalidad y la armonía de todas las partes de la obra en una relación interna. Así, la relación forma y función es necesaria para la belleza.



La belleza entonces, no sólo lega al uso o la función, sino que conlleva a un *Purismo en la forma*, esto es, orden, libertad y perfección; aquí, se elimina a los motivos tradicionales abriendo camino a nuevos elementos definidores del espacio: claridad de distribución interna, reducción ornamental o desnudez arquitectónica y ausencia de decoración y mobiliario. Esto lo lleva a un lirismo o creación individual, donde, se da el uso de formas geométricas convencionales, la transparencia, la apertura y dinamismo entre volúmenes unitarios, la carencia de detalles decorativos y la continuidad espacial; y en este sentido, la espacialidad estaba construida por las relaciones entre el hombre y su circunstancia en el espacio geométrico. Así, también, la geometría descriptiva se toma como instrumento, cuyo, propósito es facilitar el proceso de diseño y su operación constructiva.

De todo ello, se deriva EL PURISMO DE LA FORMA, y se genera una serie de preocupaciones estéticas como la claridad en la lógica constructiva. Esta concepción de una estética de correspondencia lineal entre las funciones y las formas, implican a una metodología arquitectónica que instaura el vínculo forma-función; con ello, pareciera que el funcionalismo obedece a una matematización de la teoría y coincide con la iniciación del positivismo en el pensamiento científico, de ahí que, se estudian las connotaciones de la geometría, sistemas proporcionales y aplicaciones de sólidos platónicos; por lo que, para Le Corbusier un objeto es automáticamente bello cuando cumple su función y en las formas útiles la belleza es su expresión, con esto, se dice que la organización de un edificio causa su apariencia exterior.

Y con esto, se destaca el *geometrismo puro* o arquitectura de la forma pura, rompiendo con los tipos tradicionales y entendida como un órgano; en donde, se da una aproximación de la tradición cubista en las artes visuales y el pensamiento funcionalista o estilo internacional. En este sentido, Le Corbusier en contacto con Ozerfant quien entiende a la pintura como arte puro, consideran que el purismo desea ir más allá de los placeres puramente ornamentales del arte abstracto y comienza con elementos escogidos de objetos existentes extrayendo de esos sus formas más específicas; los objetos son, en este caso, productos con una *extrema economía y utilidad, síntesis geométrica o idea de sólida geometría, donde hay un juego de formas claras y orden.*

Aquí, la simplicidad formal, la armonía entre las partes y la liberación de elementos ornamentales son el germen de una arquitectura desprovista de cualquier manifestación decorativa, y lo sencillo se entiende como elección, discriminación y cristalización que tiene por objeto la pureza misma.

Y por otro lado, se busca una *analogía biológica* en la que cobra importancia el ambiente en el que están emplazados los edificios; ambientes que influyen en la forma. En este sentido, el funcionalismo riguroso coincidente con un organicismo que simplifica todo hacia un encuadramiento orgánico en la naturaleza y el objeto lleva a cabo una función de integridad estructural con el ambiente. Así, los goces esenciales se vuelven hacia las sensaciones de la luz solar, el espacio y el verdor; de esta manera, hay una *integración* del edificio con el paisaje y la naturaleza circundantes, donde los volúmenes están reunidos bajo la luz. En este caso, la naturaleza se vuelve una fuente de inspiración, donde se justifica que las formas están dadas por la función de sus partes.

## IV.2 LECTURA DE LA NATURALEZA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

MARCO IDEOLÓGICO. IDEAS RECTORAS. RED CONCEPTUAL.

MAPA 4



En este sentido, el edificio es visto por Le Corbusier como un sistema eficiente práctico, económico y utilitario, en donde **la función** del edificio es quien debe determinar a la forma, así, de esta funcionalidad se deriva una lógica interna en la obra; concepto que asume un significado en cuanto se instituye una relación determinada entre las partes constitutivas de la obra arquitectónica. **Circulación exacta, orden preciso y uniformidad de elementos**; aquí, cada edificio debe parecer lo que es y cada parte debe indicar externamente su utilidad particular; para lo que, se establecen antes los requisitos utilitarios de un programa y usos específicos. **"La forma debe de seguir a la función"**, esto es la sustancia del espacio organizado y determina los procesos compositivos de la arquitectura. Aquí, se da **la función tipo** y el arquitecto se vuelve un organizador de funciones para que su arquitectura no huya de su forma dinámica.

Por otro lado, Le Corbusier tiene contacto con las ideas de Mathesius y la teoría de los tipos, donde todo se reduce a un orden elemental o básico. De ahí, se da la presencia de un módulo base: **"Modulo"**, modelo tipológico que determina un valor normativo y paramétrico; éste es el principio de un sistema de proporciones de aplicación universal, donde la escala humana es un ensayo sobre la medida armónica del ser y su función.

Como una consecuencia de los influjos culturales, se deriva una red conceptual que sustenta la postura de Le Corbusier ante la arquitectura; en donde principalmente entiende a la casa como **una máquina para habitar**, como célula y módulo estándar dictado por la producción; y su **estandarización** es la solución racional de cualquier utilización particular; la casa se entiende como la unidad tipo, con variables conforme a las condiciones del sitio; y como máquina representa en todos sentidos la noción de funcionamiento, de rendimiento, de trabajo, de producción y habitar, aquí se representa la organización de la existencia en conjunto con una estética dominada por la idea de la máquina o visión mecánica, orden y criterio práctico. En esta noción del edificio utilitario la idea del morar, trabajar y cultivarse se traducen a un orden de finalidad y de funcionalidad que se recrea en el espacio.

Así, la función queda ligada a las necesidades prácticas del ocupante y a la expresión de la construcción; donde hay un sinónimo de racionalidad sujeta a una intencionalidad tecnológica que obedece a una sistematización del espacio. La premisa función, entonces, es un patrón para medir a la arquitectura en todos sus sentidos, donde la utilidad y la adecuación al fin práctico resultan las medidas de excelencia o perfección del edificio. Aunque, la relación entre forma y ritos cotidianos parezcan estar encaminados en una dirección contraria, ya que, la función se entiende como algo dado: comer, dormir, estar... sin darse ninguna caracterización del uso particular que se tiene de cada actividad, aquí, los actos cotidianos no son escenificados. Para Le Corbusier las zonas de uso se definen y visualizan con líneas divisorias privado-público dado por una universalidad del uso; son espacios útiles, pero no se sabe si servidores de la vida diaria de los que habitan.

Y en otro sentido, París le impone la forma y el rigor a su pensamiento, donde **la ideología del purismo** desembocan en un racionalismo; aquí, se ve la noción de Le Corbusier que manifiesta que la naturaleza es una máquina exacta en la que perfección y belleza constituyen una entidad, fundada sobre una lógica cartesiana: cubos, transparencia, penetración del espacio interior-exterior, introducción de la forma estética, retículas geométricas y ornamento que tiene que justificar su finalidad útil.

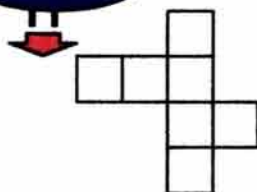
Y por consiguiente, esto lo llevan a la **búsqueda de un lenguaje formal**, donde se estipula una serie de **elementos formales** que regirán la expresión funcionalista: con trazos reguladores, la planta como elemento y generadora de una solución estándar que procede de dentro hacia fuera y el deseo de una definición tipológica. Esto lleva a Le Corbusier a establecer los seis puntos que considera como referencias de articulación y tratamiento del espacio, donde un repertorio formal se ancla al mundo conceptual sostenido por los progresos tecnológicos y elementos de innovación que produce la revolución Industrial como la utilización de nuevos materiales constructivos: el metal, el cristal y el hormigón armado.

En otro sentido, su noción orgánica se refiere a la entidad integral o intrínseca como una metamorfosis que se funde para crear un todo o lograr una unidad deseada, donde, no se trata de copiar a la naturaleza, sino, de tomar en cuenta sus principios, son formas que recuerdan a la naturaleza para alcanzar una trilogía de aspectos integrales: lo funcional, lo constructivo y lo estético; y de acuerdo con este concepto la habitación se convierte en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

CONSTRUCCIÓN DE UN P. LINGÜÍSTICO. IMPLICACIÓN SÍGNICA Y COMUNICATIVA.

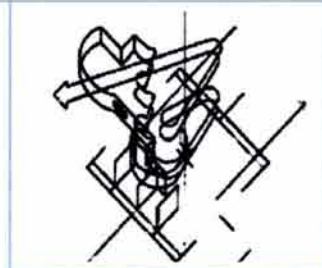
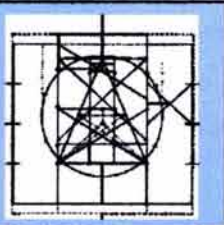
MAPA 5



En la *estructura tipo dominó*, la estructura interna es hija de la precisión, donde, se emplean pilares y forjados de hormigón para que las piezas se acomoden unas junto a otras como piezas de dominó. Este sistema advierte la *estandarización* de las formas constructivas considerando una línea de producción y se da en respuesta a la idea de *mecanización* y *sistematización* del objeto arquitectónico, por ello, Le Corbusier modula el marco estructural para adaptar los elementos que componen al edificio. Así, el edificio queda sobre pilotes y queda manifestada una retícula estructural que juega con módulos preestablecidos.

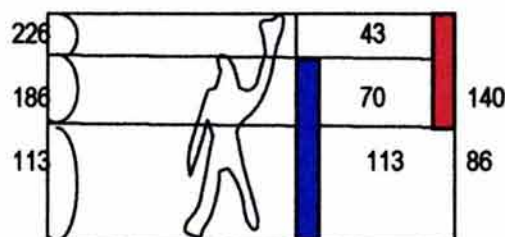
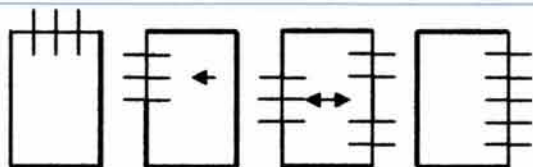
**La planta libre.** El plan générateur se convierte en el elemento que centra de modo preciso la atención en el sentido organizacional y metodológico; de manera que, el interior provisto de casilleros y libre de la acumulación de muebles responde a la idea de *uso económico del espacio y reducción*, en este sentido, la planta se vuelve una composición geométrica que establece un orden visual libre de obstáculos. Aquí, la construcción regular de la planta es inseparable de la estructura, es una sucesión de volúmenes interiores donde el eje resulta como una ruta que atraviesa y dirige la composición. Este trazo regulador aporta una matemática sensible del orden. Así, la elección de un plan regulador fija la *geometría fundamental* de una obra, como una planta tipo concebida por un sistema que permite combinaciones de distribución interior. En esta planta libre, la idea de geometría señala un orden preciso en su organización y los espacios destinados a las funciones del comer, dormir, estar... se someten a un patrón fijo o estandarizado.

Aquí todo se ancla; la idea de la matemática, la idea del orden y la armonía de las proporciones; y se combinan con la reducción y la selección de elementos para conformar la imagen del edificio funcional. Le Corbusier introduce un elemento que es la *la promenade architecturale*, concepto cercano a la palabra eje y se entiende como la calle interior, la rampa abierta y al desnudo; asimismo, se le ve como órgano de unión entre los diferentes niveles y espacios. En esta hay una disposición de pasarelas que unen los cuerpos del edificio y es el elemento arquitectónico que visualiza a la comunicación interna del edificio; de esta manera, asegura la idea de unidad de circulación horizontal y vertical.



**Diafragmas.** Estos se refieren a la fachada libre, la ventana continua y abierta y el panel de vidrio, que son los que funcionan como envolvente del volumen. La fachada libre transforma el muro macizo en una cortina que puede abrirse o cerrarse a voluntad y no sostiene nada, la carga queda concentrada en los pilotes y es modulada por la retícula estructural. Asimismo, se acentúa la *ausencia del ornamento*, la *reducción y economía* para manifestar un *purismo formal*, cuya claridad o desnudez arquitectónica se ve reflejada en los planos de las fachadas y en la aplicación del color blanco.

**La terraza-jardín** vista como el "lugar de las relaciones", es la extensión visual que en conjunto con la fachada libre ofrecen la posibilidad de dejar huecos en grandes sectores del edificio y efectuar compenetraciones de espacios interiores y exteriores; así, se restituye al paisaje circundante. La terraza-jardín se ve como un segundo suelo y en relación a la fuerte dilatación del hormigón armado, se propone como cubierta con una capa delgada de tierra, con el fin de que la hierba y las semillas crezcan en ella. De este modo, la terraza queda protegida permanentemente como una capa de humedad y puede verse una cubierta homogénea.

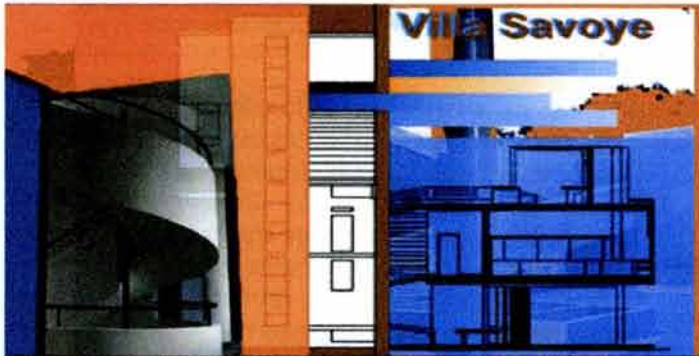


**El modulos. 1948.** Lo crea Le Corbusier como modelo de medida aplicable a la arquitectura, cuya trama básica se compone de 3 medidas: 113, 70 y 43cm, proporcionales a la sección áurea:  $43+70=113$ ,  $113+70=183$ ,  $113+70+43=226(2 \times 113)$ ; 0,113,186,226. Estas medidas definen el espacio que ocupa el hombre del brazo en alto de 2.26mts instalado en dos cuadros superpuestos de 1.13m, por lo que, se dibuja al hombre de 1.75m de alto, colocando una banda roja a la izquierda y la azul a la derecha como un modelo con dos series.



MAPA 6

En la **contextualidad** se sigue una idea de organicismo que *retorna al ambiente natural como influyente en la forma* y que sigue *las ideas de claridad y transparencia* vertidas en una liga importante entre el espacio y la luz. Aquí, el plano procede de dentro hacia fuera y su idea era sencilla: como poseía un lugar rodeado de árboles, da lugar a los fragmentos contextuales y entrelazamientos resueltos con aberturas y diafragmas; asimismo, busca una exaltación del volumen con la luz; así, el entorno se valora al penetrar al edificio.



Aquí, se dan los gérmenes que detonan la forma de la Villa; por ello, se comenzará por enunciar sintéticamente las principales vinculaciones ideológico-lingüísticas que rigen a cada contenido:

#### En la habitabilidad:

- Se aplica el esquema forma-función y la lógica interna del objeto es dada por una metodología de diseño ligada a la economía y a la regla de utilidad.
- La habitabilidad se ve permeada de ideas como: simplicidad, simetría, abstracción, coherencia y uniformidad espacial, como si el conjunto de éstas dieran como resultado la funcionalidad del edificio; así, la habitabilidad es igual al uso práctico.
- La Villa es vista como una máquina para vivir y su búsqueda formal radica en la analogía con el mecanismo, la estructura y el lenguaje de la máquina, incluyendo su precisión y producción en masa.
- Le Corbusier cataloga a la Villa como la vivienda estandarizada en la que aplica toda su libertad lingüística.
- Y vinculado a ello, viene la idea de pluralidad, uniformidad y dogma estético donde se proclama un fin utilitario.

En la **especialidad**, se da un nuevo concepto de aprovechamiento espacial con la planta libre ligada a la utilidad. Asimismo, se liga a esta noción de libertad espacial, la innovación tecnológica que aporta el hormigón armado, ya que, ayuda a la planta a liberarse de las cargas eliminando muros. Por otro lado, también se obedece a una idea de economía, reducción, estandarización y acomodo racionalista del espacio. En este sentido, hay una transgresión de los límites tradicionales para lograr una construcción arquiteada con franjas acristaladas y aberturas verticales que acentúan la continuidad espacial. En este esquema libre, se da la fusión con un sistema de modulación estructural.

**La constructibilidad** sigue un patrón de reducción y economía de elementos espaciales en conjunto con un repertorio formal geométrico con retícula ortogonal, pilares y disociación entre estructura y cerramiento. Estos elementos miran hacia un futuro de prefabricación del objeto y de sus partes, como una analogía de la máquina. Aquí, Le Corbusier introduce los pilotes como columna y elemento estructural que favorece esta idea de *reducción, modulación y economía* de elementos que intervienen en la composición del objeto, para dar paso al plano libre. Se piensa entonces en un esqueleto que permite el espacio abierto y la independencia estructural entre elementos. Así, se da una estructura suspendida, apartada del suelo, con cubierta homogénea y con un esqueleto constructivo que responde a su esquema dominó.

En cuanto a **la ambientabilidad** se puede decir que la intervención de la luz en una concepción de casa abierta y en conjunto con el color, son los elementos principales que la detonan; asimismo, interviene en ella, una serie de eventos, trayectorias y secuencias sometidas a unos criterios racionalistas; en este sentido la Villa como objeto-tipo es resultado de la estandarización, de manera que cada ambiente se proyecta bajo un patrón preestablecido como modelo único donde se levanta el goce estético por el paisaje y el recorrido escénico, donde participa la promenade architecturale. Ésta sigue una idea de crear un itinerario de imágenes escénicas durante el recorrido creando focos de interés.

Y en **la compositividad** la idea de "la forma sigue a la función", influye decisivamente para centrar su interés en una forma sometida a la exigencia de un fin práctico o destino; asimismo su idea purista permea el sentido compositivo de la Villa, donde, los elementos responden a un geometrismo puro y ausencia de todo ornamento. Aquí, los diafragmas pueden abrirse de lado a lado y se vuelve un elemento mecánico de la casa, así como las membranas acristaladas con ventanas ininterrumpidas para jugar con lo abierto/cerrado. Asimismo, todo el volumen queda a merced del color blanco como una composición purista que está estructurada en una síntesis de elementos geométricos y trazos reguladores. En este sentido, la geometría se ve como el patrón ideal espacial y se transforma en instrumento de dominio técnico que facilita el proceso de diseño, las operaciones constructivas y su cálculo.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

103

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONTEXTUALIDAD.

MAPA 7

ENTRELAZAMIENTOS DEL CONJUNTO

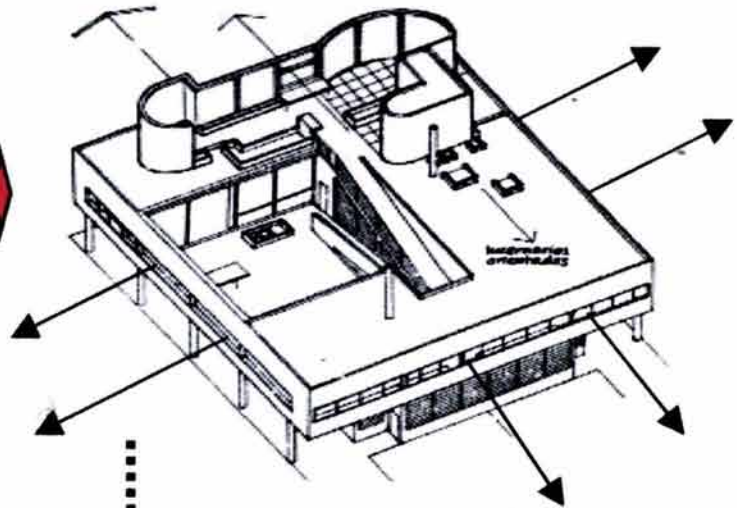
Esta Villa está dispuesta como un móvil para funcionar en cualquier lugar del mundo, sin embargo, este ideal platónico de una arquitectura universal constituye una contradicción total con la lógica del sitio, con su contextualidad y con los mismos entrelazamientos que en ella se identifican.



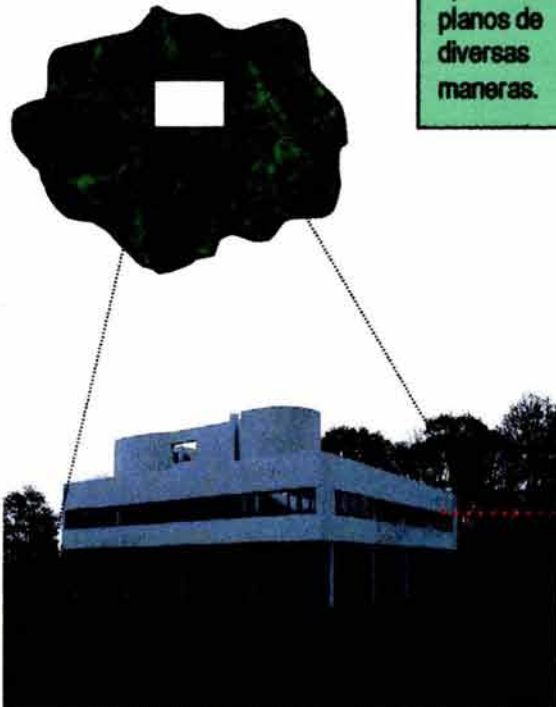
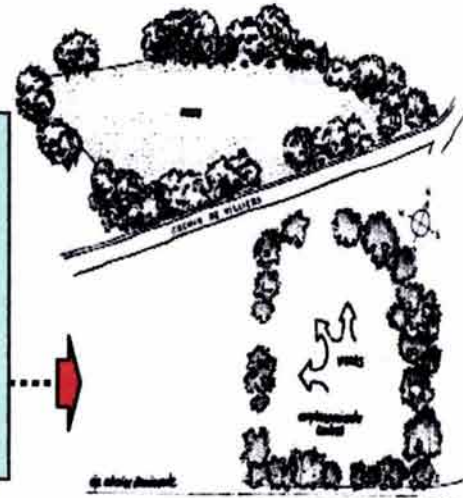
Por otro lado, se provoca otro entrelazamiento, cuando el volumen de la casa se eleva por encima del prado, provocando que el elemento quede suspendido en el aire; en este sentido, la elevación del plano define la ruta visual de la planta baja que se funde con el paisaje.

El primer entrelazamiento de la Villa Savoye en conjunto con el entorno funciona como una oposición; esto es que, en contraste con el verde del bosque, ésta funciona como una caja blanca.

Sin embargo, en su idea de límite rompe con esta oposición y entrelaza la Villa Savoye mediante la apertura de planos de diversas maneras.



Visualmente la Villa queda entrelazada al entorno por medio de las ventanas alargadas que funcionan como pantallas que anticipan una visual al paisaje; las aberturas así, enmarcan y encierran las vistas lejanas



La Villa Savoye se construye en Poissy en un pueblo al noroeste de París; por lo que, el emplazamiento era un prado a las afueras del pueblo, éste queda envuelto parcialmente de un arbolado con vistas hacia el norte y el oeste; así, la Villa queda ubicada dentro del terreno de forma central para contemplar las vistas prolongadas hacia el paisaje por las cuatro fachadas.

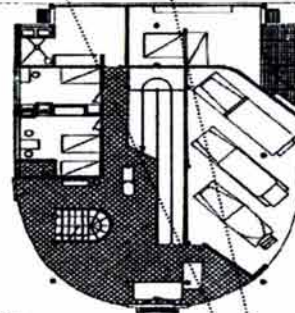
## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONTEXTUALIDAD.

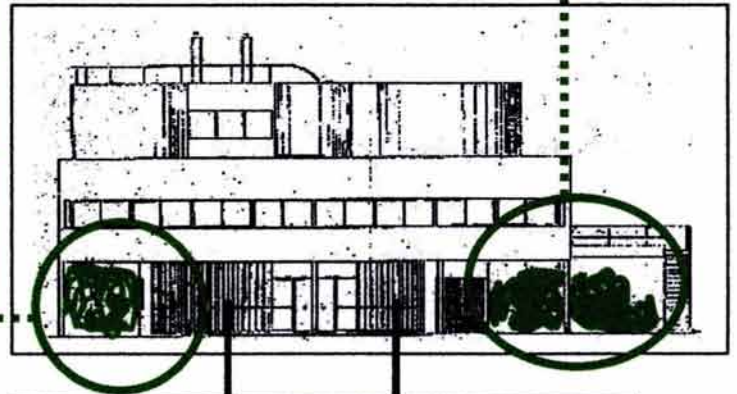
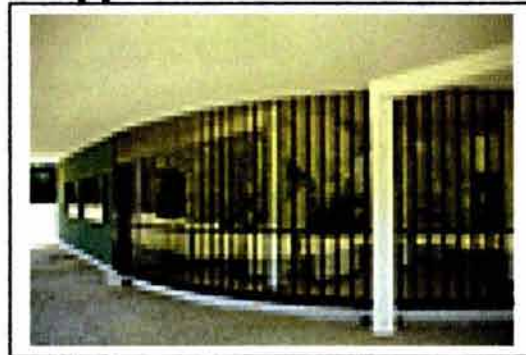
### MAPA 8

### ENTRELAZAMIENTOS EN PLANTA BAJA.

En la planta baja el plano superior se eleva y se abre la estructura permitiendo que el entrelazamiento con el entorno brote a partir de enmarcar mediante la estructura al mismo contexto natural.



Otro entrelazamiento del objeto con el contexto, surge al utilizar superficies como espejos cuya intención es crear un reflejo del entorno; como prolongación del mismo.



Estas superficies además de ser reflejantes al exterior, son elementos transparentes en el interior y funcionan como pantalla visual que entrelaza a lo externo con lo interno. Aquí, la prolongación del interior al exterior cobra atención y resulta ser un foco que facilita las vistas sobre el paisaje próximo para lograr un entrelazamiento visual.



## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

105

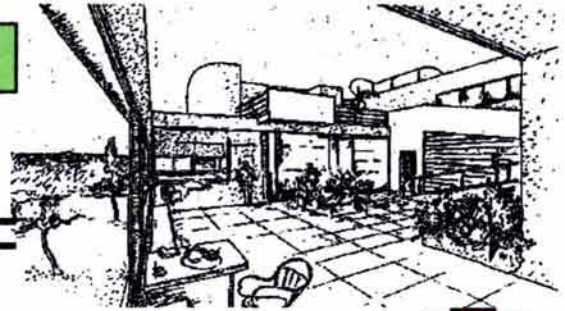
### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONTEXTUALIDAD.

MAPA 9

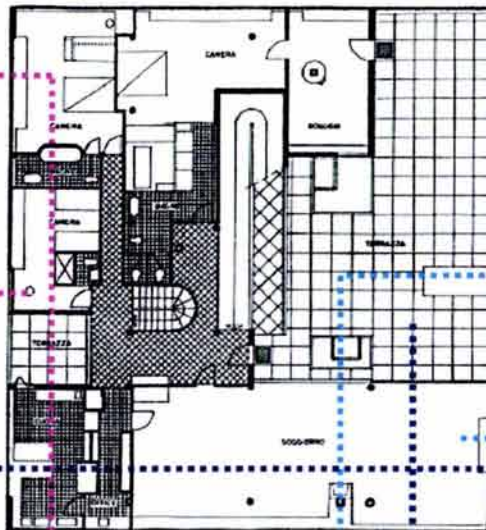
#### ENTRELAZAMIENTOS EN PLANTA ALTA.

En la planta alta el entrelazamiento se hace con un juego de llenos y vacíos, donde se atrapan fragmentos contextuales que centran las relaciones y penetraciones entre el interior y el exterior.

Y se genera una transparencia interior / exterior



#### Fragmentos contextuales.



Donde las superficies acristaladas suministran las vistas y la cantidad de luz necesaria. Estas superficies contienen un potencial visual que se amplía al sobrepasar los límites físicos.

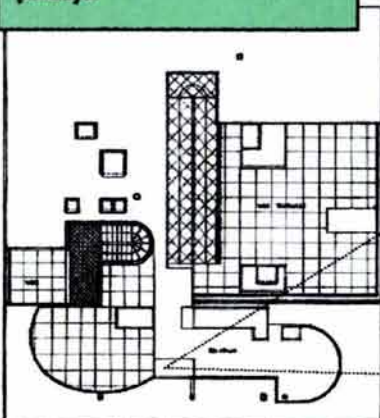


#### ENTRELAZAMIENTOS EN PLANTA DE AZOTEA.

En esta planta a diferencia de la anterior, se cierra el perímetro de la Villa; y lo que se hace para entrelazar el interior con el exterior es enmarcar los fragmentos del paisaje.



Al interior el entrelazamiento visual se hace mediante la abertura vertical que se extiende hacia los cuatro lados ganando una visión panorámica del exterior. En este caso, la abertura rodea todo el perímetro de la planta para cobrar un sentido de iluminación directa.



Asimismo, el tercer piso funciona como una terraza abierta limitada por fachadas simuladas, donde, la rampa sigue su ascenso al solario a cielo abierto; de esta manera, la construcción de hecho está orientada hacia el paisaje y simula a la terraza jardín como la prolongación del entorno natural.



## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

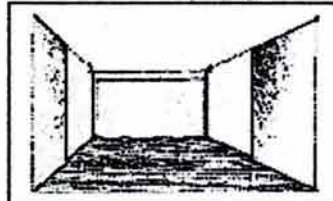
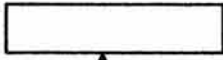
### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA ESPACIALIDAD.

MAPA 10

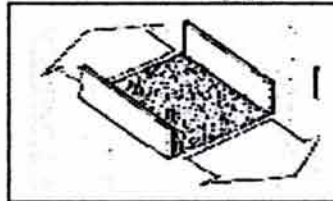
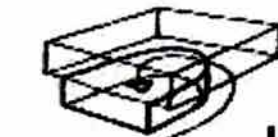
#### ESPACIALIDAD DE LA PLANTA BAJA.

#### ESPACIALIDAD DEL CONJUNTO

La organización espacial implica una secuencia de eventos y una forma espacial derivada de la función, de esta manera, la planta baja está reservada a todo lo que es movimiento y circulación, garage y servicios.



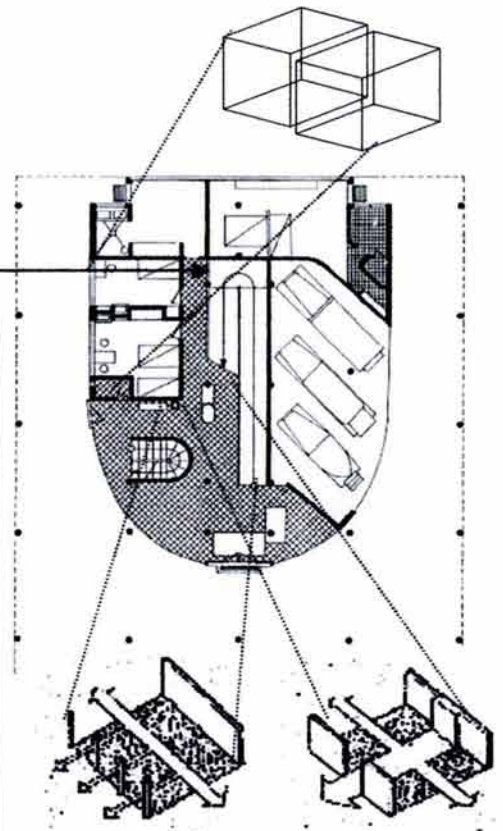
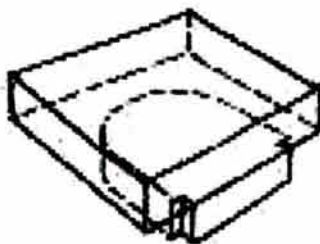
En este caso, la espacialidad de Le Corbusier se caracteriza por: un **orden geométrico**, una liberación de elementos arquitectónicos y una claridad constructiva.



El volumen de la casa se eleva y la forma horizontal que resalta plantea la acción prolongada de las vistas en la planta baja; de esta forma, al elevar el cuerpo de la casa, la espacialidad que se crea por debajo de ella o en la planta baja resulta libre y continua.

Así, el volumen rectilíneo que conforma a la planta alta queda sobre un volumen curvo que permite la libertad espacial y visual.

Y en ella existen planos paralelos que admiten una disposición, donde los campos espaciales que se generan pueden interrelacionarse a través de los extremos libres o de aberturas realizadas en los propios planos. Los espacios en este caso, se hallan junto a la trayectoria de circulación, siendo entonces, la rampa la que define el flujo espacial de los demás planos.



En este caso la planta baja se vuelve libre de obstáculos y muros que impidan la relación con el entorno. Esta planta libre resuelta con pilotis, permite que el espacio interior se vincule completamente con el exterior, no dejando un pórtico de transición, sino advirtiendo la apertura parcial y total de los espacios.

Asimismo, los espacios contiguos se crean en la presencia de planos paralelos para generar la relación de continuidad que permite una clara identificación de los locales; y con ello, se responde a una exigencia funcional. Por otro lado, el grado de continuidad espacial y visual se supedita a las características del plano que une las diferentes habitaciones.

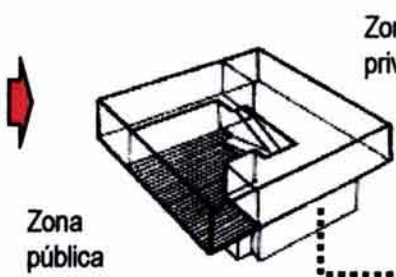
# IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

## DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA ESPACIALIDAD.

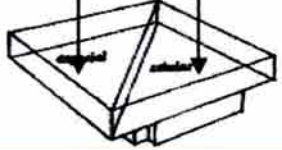
**MAPA 11**

**ESPACIALIDAD DE LA PLANTA ALTA.**

En la planta alta la zonificación queda determinada por el área pública y privada; congruentemente el espacio público se abre y el privado se mantiene más cerrado. Aún así, la planta alta mantiene su condición abierta y libre.



En este caso, se puede observar una diagonal que divide la villa en una zona espacial más abierta y libre con otra que resulta más cerrada de manera que crea una célula que se abre al exterior sin perder la privacidad deseada en cada habitación.

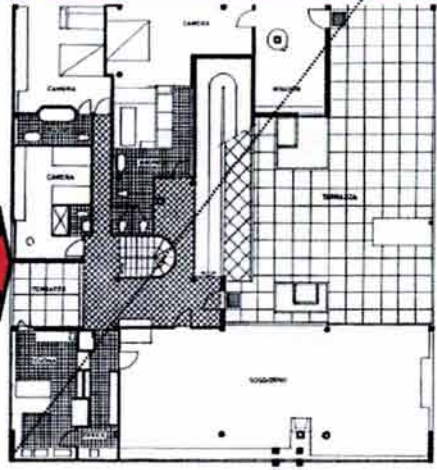
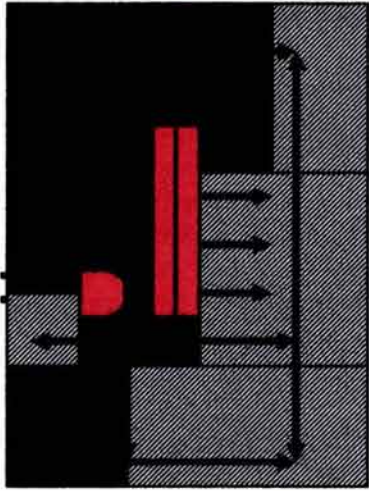


**PLANTA LIBRE = CONTINUIDAD ESPACIAL.**

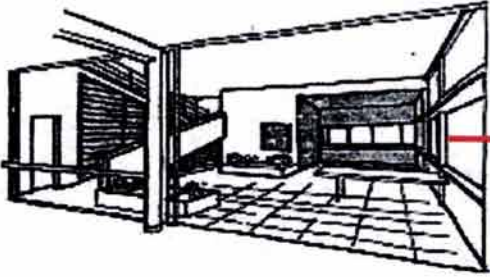
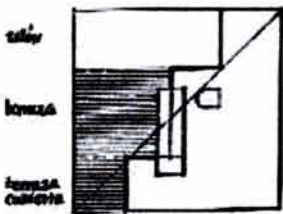
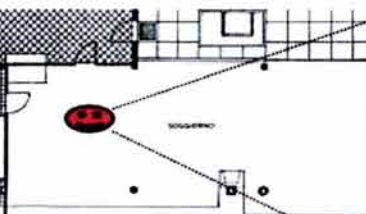
La planta libre también queda determinada por la presencia de columnas que liberan el espacio de muros divisorios, con éstas se refuerza el criterio de continuidad en el flujo espacial.



En el plano libre de la planta alta, el sistema espacial permite un flujo continuo, este criterio de libertad espacial permite el paso y la conexión de un espacio a otro, así como, mantiene fijas y continuas las visuales. El sistema espacial que se crea obedece a la trama ortogonal de la Villa y al recorrido que se ejerce alrededor de la promenade architecturale; es decir, el paseo arquitectónico que se ejerce alrededor y por la presencia de la rampa.



Por otro lado, en planta alta, el tipo de espacios que determina la continuidad espacial es el salón, la terraza y la terraza cubierta; estos se manejan como espacios abiertos o semiabiertos y extienden las visuales a cada extremo de la Villa.



Esta noción de planta libre que maneja Le Corbusier, implica la reducción de elementos divisorios para crear la continuidad espacial y visual; en este caso, los elementos divisorios existentes tienden a ser transparentes para lograr una síntesis espacial de lo interno con lo externo.

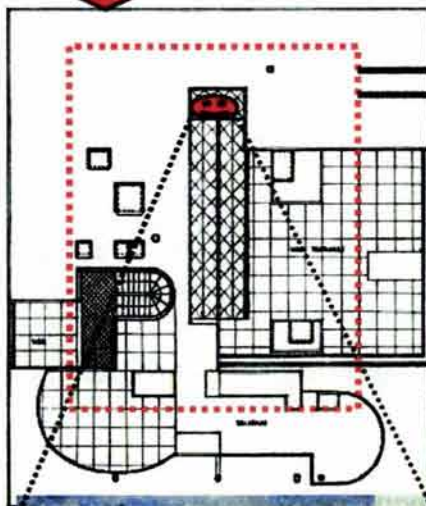
## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA ESPACIALIDAD.

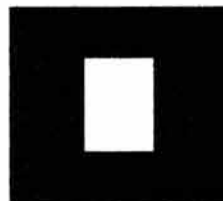
**MAPA 12**

**ESPACIALIDAD DE LA PLANTA DE AZOTEA**

La planta de azotea queda como una terraza-jardín abierta, limitada por paredes o fachadas simuladas. TERRAZA A CIELO ABIERTO de influencia mediterránea.



De lo que, se puede concluir que la organización espacial de la casa queda distribuida en forma de "O", para rodear a la rampa como elemento principal de circulación



Aquí, la forma del espacio se define por la forma de la misma rampa articulando las vistas, los espacios y la iluminación. En algunos puntos la rampa se convierte en una prolongación de los espacios que comunica.

En esta planta, las ventanas simuladas propician el vínculo adentro-afuera, aunque en este caso los dos espacios estén a cielo abierto; estos elementos crean las ligas o conexiones con el contexto.

La espacialidad así, queda unida y delimitada por la ventana alargada que se utiliza como un elemento vinculante entre el interior y el exterior; de manera que, su relación exige que los espacios estén próximos unos de otros y que compartan un campo visual común generado por la transparencia del material y el juego de macizo / vacío.

La escalera en este caso, funciona como elemento autónomo. Quedando reservada para el uso de servicio.



**ESPACIALIDAD. EL SISTEMA DE CIRCULACIONES**

**CIRCULACIONES:** La organización espacial en la V. Savoye está regida por una rampa abierta que funciona como órgano de unión entre los diferentes niveles; en este caso ésta es el elemento arquitectónico cuya función visualiza la comunicación no sólo espacial, sino también visual entre los elementos.



El movimiento del vehículo determina la forma del acceso en planta baja.



## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

109

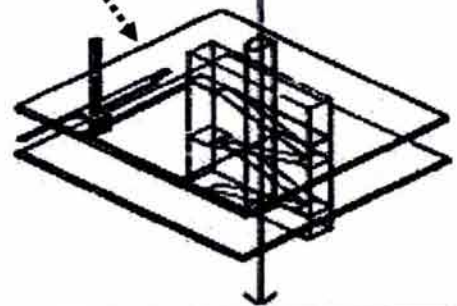
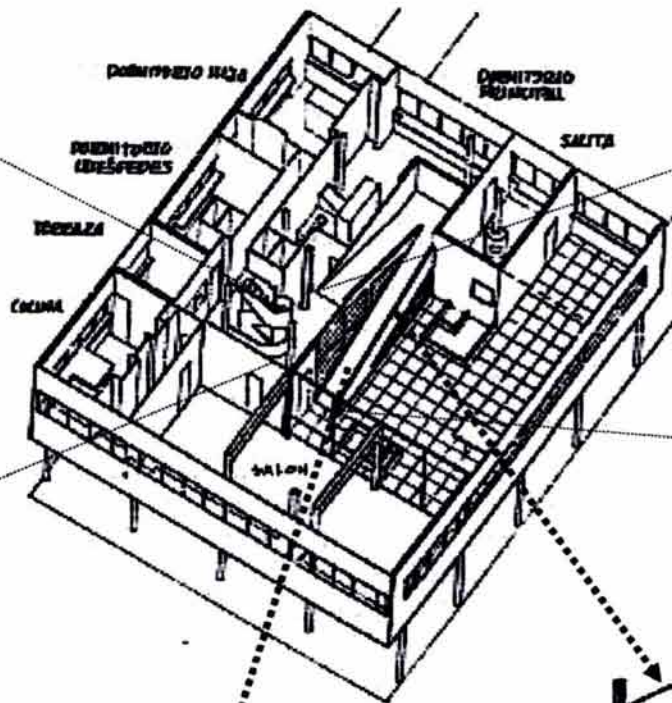
### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA ESPACIALIDAD.

MAPA 13

ESPACIALIDAD. EL SISTEMA DE CIRCULACIONES  
Y EL VÍNCULO DE LA PROMENADE.

La escalera de caracol es asignada al servicio y está empotrada y libre a la mitad del vestíbulo; mientras que la principal escalinata queda resuelta por una rampa.

Se propone la rampa como un evento que integra todo el curso del recorrido, y resulta ser el inicio y el fin del mismo; de esta manera, se crean pasarelas con el fin de comunicar y unir espacios.



De cualquier forma, la rampa y la escalera de caracol perforan los planos horizontales de las losas comunicando todos los niveles; en este caso, en el sistema de circulación quedan vinculados los niveles de tal forma que, al ascender por la rampa se obliga a rodear el cuerpo de la escalera.

Aquí, la función de la rampa está definida como el vehículo de la "promenade architecturale", es decir, que es el medio que propicia el recorrido techado de la Villa en todos sus niveles uniéndolos; este sentido de recorrido aporta experiencias encontradas conforme uno se desplaza desde un ámbito cerrado hasta la apertura provocada en la terraza, y de esta manera, la continuidad de la rampa entrelaza la interacción abierto/cerrado entre los niveles de la villa, así como, brinda posibilidades visuales durante su recorrido.

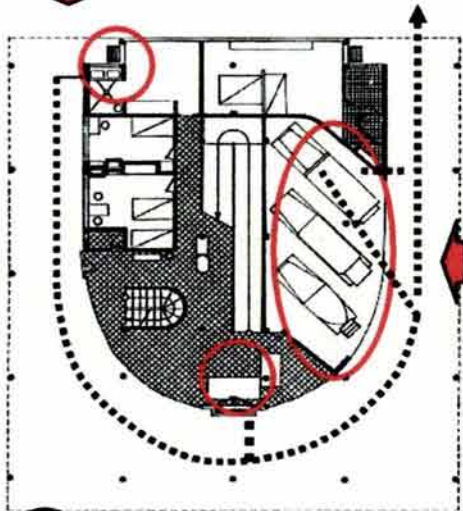


## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

MAPA 14

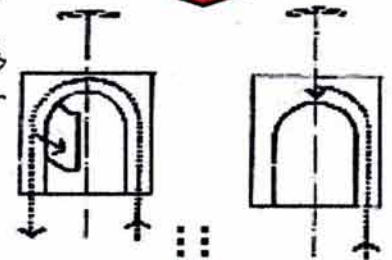
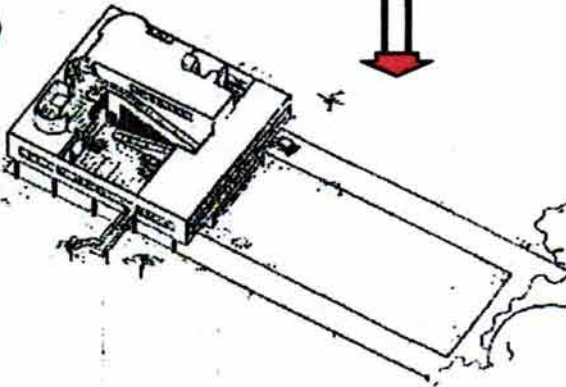
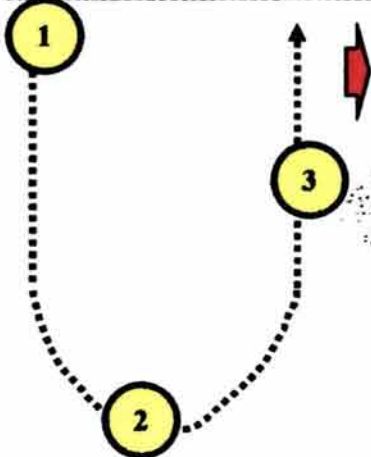
ACCESO. LA APROXIMACIÓN AL EDIFICIO



La aproximación al edificio se hace mediante una circulación que rodea a la planta baja en forma de "U"; de esta manera, se establece un flujo continuo libre del límite físico.

Esta aproximación en forma de "U" alarga la secuencia de aproximación y subraya la perspectiva de la Villa conforme se va rodeando. Durante la aproximación no se percibe el punto de acceso por una evidencia constructiva o compositiva, sino que, probablemente sólo se intuye, por ello, su posición queda oculta hasta que nos aproximamos a él.

Por otro lado, la localización de la entrada queda centrada al eje rector en forma direccional; en este sentido, el acceso por vehículo queda oblicuo al resto del recorrido. Sin embargo, la curva que rodea al volumen de la casa en planta baja está determinada por el movimiento del vehículo y su radio mínimo de giro.



En este recorrido que rodea a la Villa se presenta una secuencia de eventos, donde, además de presentar diversas vistas hacia el contexto por la presencia de un sistema de columnas que generan el espacio abierto, permite y destaca una diferencia de ambientes remarcados en el plano de la fachada.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

111

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

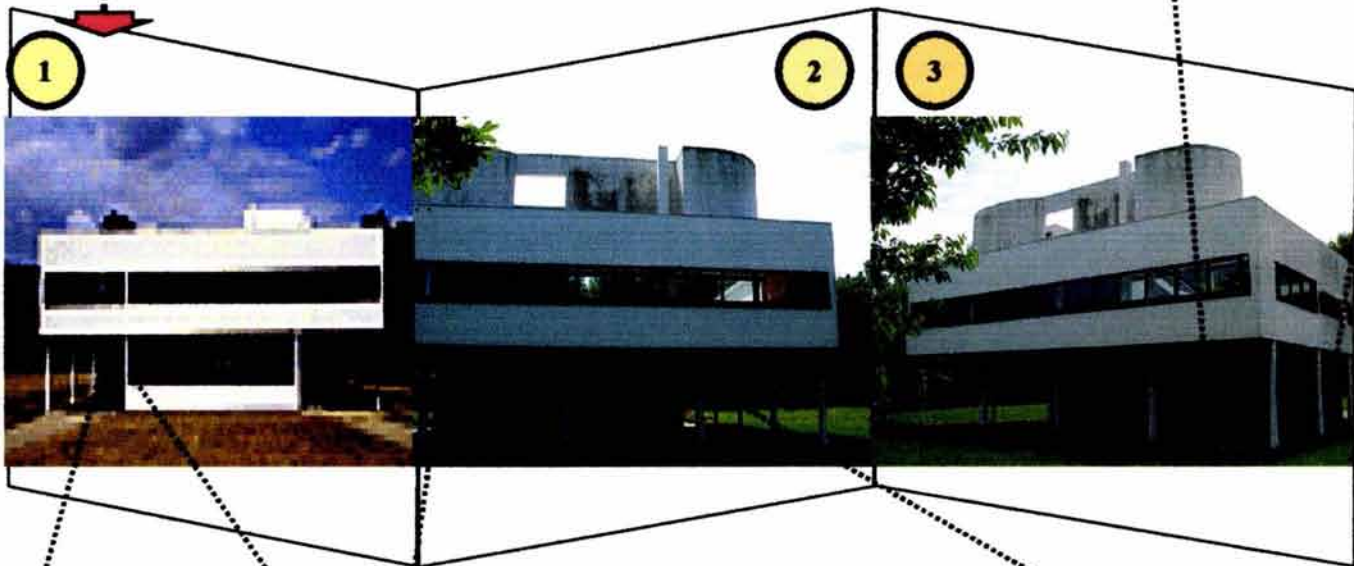
#### MAPA 15

#### ACCESO. SECUENCIA DE EVENTOS.

Siguiendo por el circuito se anuncia la entrada por automóvil a la Villa por debajo de la planta alta, esto lo enfatiza el plano elevado.

Posteriormente, la escena visual que se presenta permite una permeabilidad total visual y física para lograr este recorrido. Esta planta queda libre de obstáculos y barreras físicas al exterior; donde el vínculo es continuo con el contexto; esto se logra con la presencia de un sistema estructural abierto a base de columnas.

Y siguiendo el recorrido, se presenta el acceso al garage, éste se disimula y se pierde con la continuidad del color verde, donde, las puertas de acceso a éste, se mantienen en el mismo nivel del muro para permanecer ocultas y generar la misma continuidad.



Siguiendo con el recorrido, se anuncia un muro curvo acristalado que con el cambio de tratamiento anuncia el acceso principal; en este caso, el muro acristalado funciona como pantalla reflejante; este cambio de materiales, del muro verde oscuro y opaco al muro acristalado como elemento transparente, evidencia un cambio al iniciar la curva. Asimismo, enfatiza el acceso quedando al mismo nivel del muro; así también, en este acceso se mantiene la misma condición remetida, por la elevación de la planta alta.

Si nos acercamos al primer evento dentro de esta secuencia, en detalle podemos observar que sucede el primer acceso a la casa, éste es destinado al servicio y conservando esto, se esconde y remete del plano de la fachada. En este caso, se rompe la secuencia y continuidad de los muros blancos de la casa con un muro verde que limita el resto del recorrido.

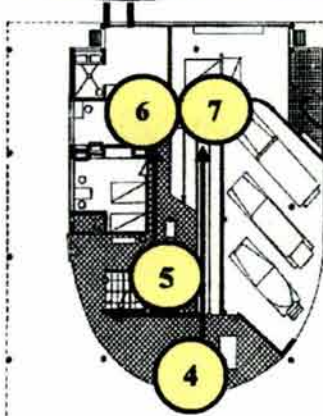
## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

MAPA 16

PL. BAJA. SECUENCIA DE EVENTOS.

Los vínculos – eventos. Como puntos de referencia visual



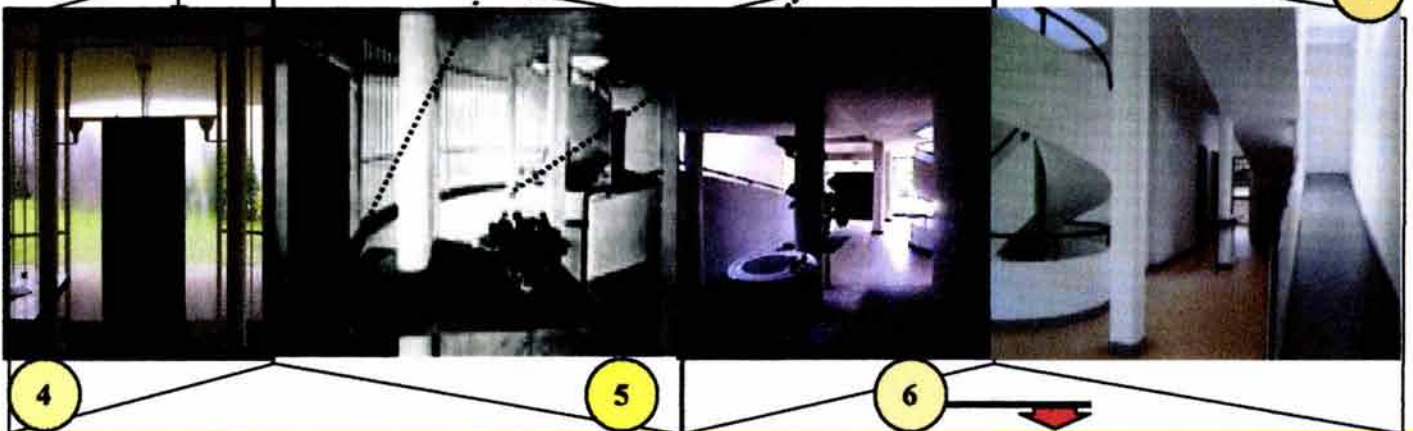
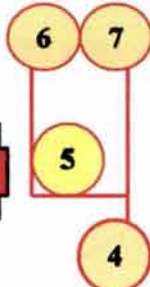
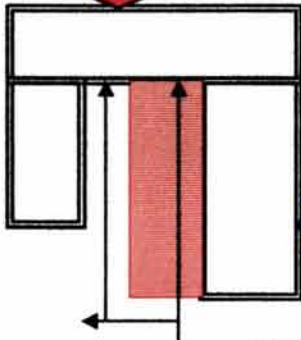
La configuración queda reforzada por un **paralelismo** que determina la secuencia de los eventos.

Aquí, la **configuración del recorrido** contempla la unión de los vínculos, eventos y ligas, así como, los puntos de referencia visual. Éste tiene una naturaleza lineal y en él no se visan cambios bruscos de dirección, sino por el contrario, se **acentúa una legibilidad y viabilidad** desde el punto de partida; donde, en cierta manera la presencia de la rampa precisa la dirección del recorrido y lo obliga.

En este caso, las intersecciones o cruces en el recorrido son un punto de toma de decisión para el que lo transita, sin embargo, se distingue y jerarquiza la rampa como la principal liga que conduce al nivel superior; de esta manera, la orientación del recorrido en este caso es muy evidente y determina el esquema organizativo de los eventos que une.

Tomando en este caso en detalle, el evento que se hace más atractivo en la planta baja, es el del acceso, ya que, se abre una sección con muros acristalados y estos permiten que la planta se bañe de luz además de ser un foco importante que transparenta el contexto; y en conjunto con el color blanco de las superficies se proporciona una claridad y nivel de iluminación importante, este acristalamiento se anuncia con un cinturón que enmarca el muro transparente.

Aquí, el recorrido comunica los espacios visualmente, conservando la privacidad del espacio de servicio. En este caso, el evento que cobra mayor jerarquía es la rampa, ya que, se utiliza como remate visual directo y determina la aproximación a espacios simbólicamente preeminentes.



El recorrido de la planta baja, advierte una **segregación** de la zona de servicios y se rompe completamente la permeabilidad con ellos. El acceso atraviesa un plano vertical que establece una continuidad visual hacia el exterior y queda al margen del cerramiento; y al penetrar la Villa se observa un evento, donde, se establecen las opciones y **variables** del recorrido según la **función** que se vaya a realizar, asimismo, desde éste evento se observan las circulaciones verticales que llevan a la zona privada.

A continuación, el pasillo queda completamente cerrado por los muros laterales para reforzar la segregación de la zona de servicios; de manera que, los espacios que vincula quedan cerrados al interior.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

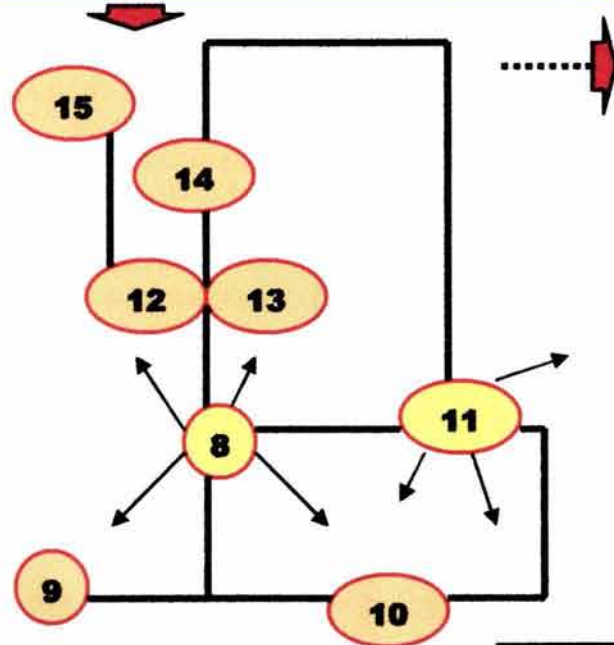
### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

**MAPA 17**

**CONFIGURACIÓN DEL RECORRIDO. PL. ALTA**

En la Villa Savoye la secuencia de eventos en la zona pública sigue una forma lineal y quedan organizados alrededor de la rampa que, en este caso, es un elemento central que distribuye y conecta los diferentes niveles. Sin embargo, no es el único elemento que permite un desplazamiento continuo al interior de la Villa, ya que, conforme se recorre se van ubicando puntos focales que propician esto. En este caso, la rampa y la terraza funcionan como puntos centrales de los que se parte para la distribución de los espacios.

Así, como ligas que unen y atraviesan los espacios resultan abiertas por ambos lados y se convierten en una prolongación de los espacios que atraviesa.



Y la disposición de los eventos en forma paralela otorga la unión que define un campo espacial, éste posee un foco interior cuya orientación visual une el interior con el exterior. En este caso, el evento que corresponde a la terraza se genera como el más extrovertido, siendo el límite abierto su principal característica; ya que, está en virtud de permitir que el campo visual continúe con el espacio inmediato.

**El uso, la viabilidad y la variabilidad**

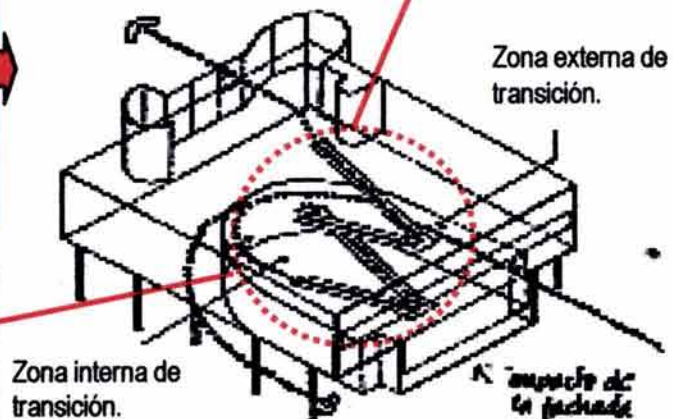
Aquí el uso del espacio obedece a este regente visual y dinámico; y esto es lo que determina a la forma del recorrido interior. Asimismo, en forma paralela y en esquemas de "O" que rodean a la rampa, se van conectando los eventos en los que se distingue una viabilidad visual.

Esta **viabilidad visual** se inicia en un debilitamiento del cerramiento y así, se afecta a la orientación, el flujo y la iluminación del recorrido.

Aquí, los vínculos que presentan las alternativas de desplazamiento en varias direcciones, corresponden a la rampa y a la terraza. Aún así, más que ofrecer una **variabilidad** en el recorrido físico, se ofrece en el recorrido visual.

Por otro lado, la rampa dentro de la configuración del recorrido, juega un papel principal, ésta es una introducción al desplazamiento y entrelazado de espacios. En este caso, la rampa es la síntesis de una escenificación visual conjugada con el uso; en ella, se da el "itinerario" arquitectónico; así, esta "promenade architecturale" o paseo arquitectónico; arranca desde la planta baja y termina en la cubierta, tratando una ruta techada que enlaza a todos los niveles.

Por lo que, la promenade no es únicamente un recorrido preferente de circulación, sino que, proporciona una gira orquestada de las imágenes desplegadas en el recorrido de ella, proporcionando focos válidos de interés.



### IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

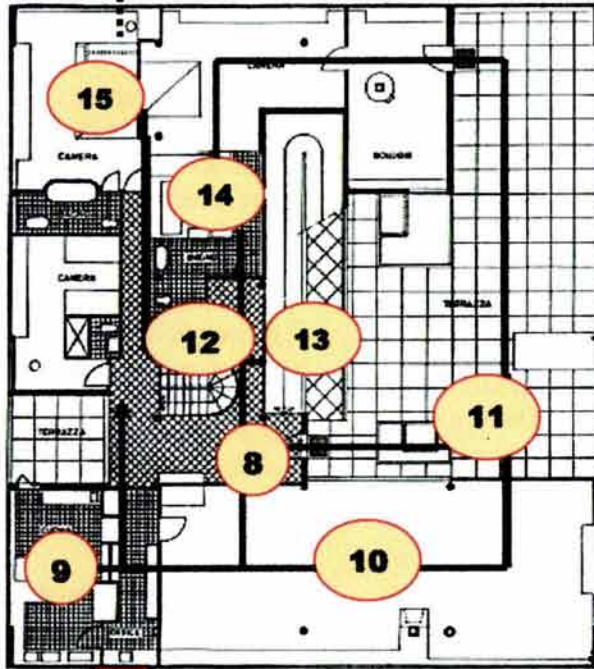
#### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

MAPA 18

SECUENCIA DE EVENTOS PL. ALTA.

En el caso del salón se consigue la permeabilidad total, por medio de elementos que lo conectan con el exterior; de esta manera, se prolonga el exterior al interior y viceversa.

Vinculo-evento



Y con estos dos recursos: el muro simulado con aberturas horizontales o ventana alargada y los límites transparentes que funcionan como pantallas panorámicas, se logra.



Por otro lado, dentro del salón el mobiliario queda integrado a los muros y a las columnas, distinguiéndose por el cambio de color azul cielo, gris y marrón. Con esto se destacan los elementos y se rompe la continuidad monocromática del blanco.



Esta prolongación de los eventos con el exterior se consigue por la continuación del plano como extremo libre y abierto; de esta misma manera, se trata parte de la rampa y se vincula visualmente con la terraza que se abre hacia sus lados permitiendo la entrada de la luz.



Y al subir por la rampa, se origina una experiencia radicalmente distinta a la que se produce por el ascenso de una escalera de peldaños. El movimiento aquí, se despliega al andar en un paseo arquitectónico que a cada paso descubre perspectivas cambiantes e inesperadas.



La vinculación espacial que se da principalmente en la planta alta, sigue la asociación del salón, la terraza y la rampa, donde, se procura una decoración austera y se elimina la presencia del adorno, y con esto se acentúa la espacialidad libre y abierta.

Al exterior, desde la terraza la mirada tropieza con los muros que limitan la vivienda, sin embargo, se entrelaza con los fragmentos del paisaje que enmarca; estos muros dividen y enmarcan la zona de la terraza sin perder el contacto con el entorno; así, el entrelazamiento del salón con la terraza, resulta de mayor atracción, ya que, la terraza funciona como el foco principal de iluminación. En este evento el recurso principal manipulado es la luz y en conjunto con el color blanco y las superficies transparentes y abiertas crean un atractivo lugar para estar.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

115

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

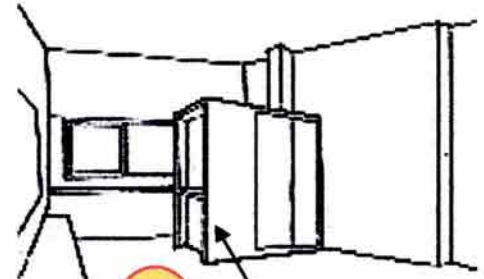
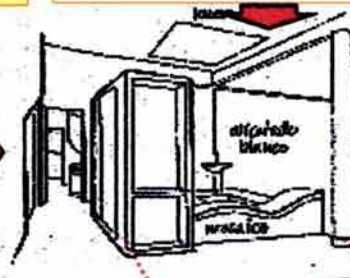
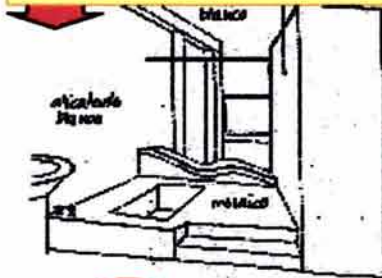
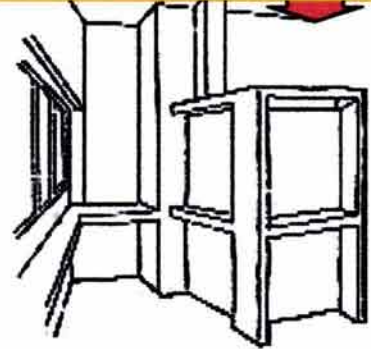
#### MAPA 19

#### PL. ALTA SECUENCIA DE EVENTOS.

Dentro de la casa las transiciones entre la esfera pública y la privada quedan determinadas por la presencia de planos más cerrados y muros divisorios. En la privada, ya no se cuenta con la libertad espacial que en la esfera pública; por ello, las habitaciones privadas son aquellas en las que nadie tiene autorización a entrar sin ser invitado como lo son los dormitorios, cuartos de baño y la cocina.

En los baños, dormitorios y cocina se utilizan muebles de corta altura como roperos, mesas y alacenas, que integrados al espacio funcionan como muros divisorios. Aquí los estantes bajos y repisas sirven como planos que mantienen la misma continuidad ortogonal de la casa; en estos casos, los perímetros de los muros funcionan en dependencia con el mobiliario.

Aquí, el pasillo conduce a la recámara principal en donde el baño principal se integra a la misma, donde, se impone un contraste de formas, superficies y colores revistiendo la bañera de cerámica azul y verde; asimismo, queda iluminado por una lucernaria.



12

14

9



13

15

En el recorrido de estos eventos hay un apropiado desplazamiento, el usuario lo percibe como un paseo escénico, donde una breve parada o un punto focal permiten la contemplación del vínculo con los puntos más compositivos de la villa. En este caso, la curvatura de la escalera en conjunto con su textura blanca resalta al paso del recorrido.

Y se pasa de un evento a otro mediante extremos libres y transparentes provocando un campo visual multidireccional y dinámico. Aquí, se otorga una variabilidad visual que genera una atracción, en este caso, el pasillo que lleva al área privada de la casa, queda entre el muro de la rampa acristalado y se percibe un mayor grado de iluminación que en un pasillo completamente cerrado; éste es angosto y se mantiene abierto de un lado, así, con la ayuda de la luz y las texturas blancas resulta adecuado para el paso; asimismo, también sirve para dividir el área privada de la casa y mantiene con sus dimensiones cierta privacidad.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

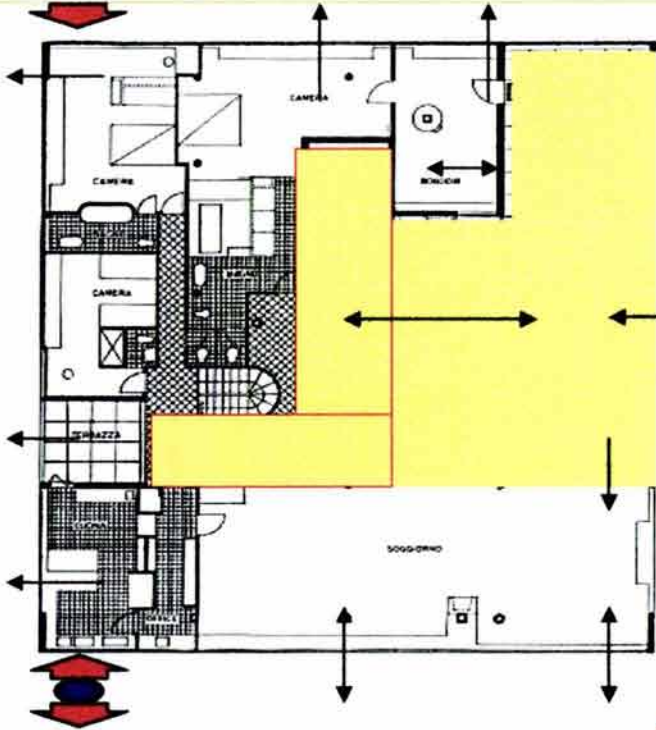
#### MAPA 20

#### PL. AZOTEA. COFIGURACIÓN DEL RECORRIDO

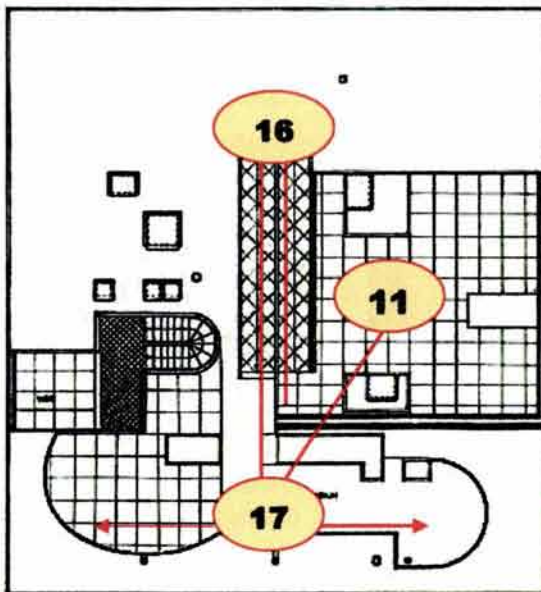
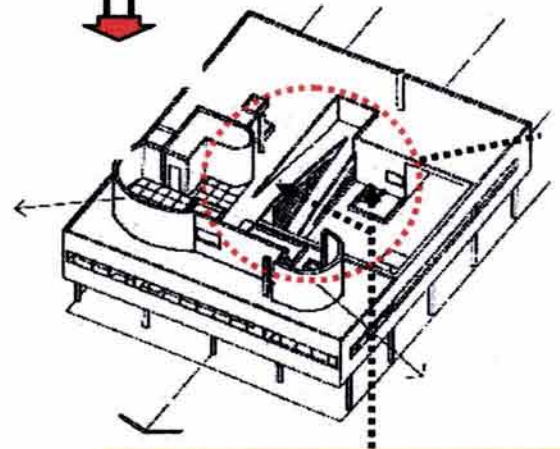
#### El uso, la viabilidad y la variabilidad

Esta disposición extrovertida con la aparición de puntos focales permiten una legibilidad completa y se evidencia con la continuidad espacial y visual logradas por la apertura de los planos, por ello, el recorrido de la Villa es amplio y abierto no de manera arbitraria, sino que, se basa en una definición clara de la secuencia de eventos subordinada a las actividades que se desarrollan en él.

De esta manera, la viabilidad se da visualmente cuando dentro del recorrido se da la continuidad y se revela visualmente la forma total del recorrido. Aquí, se unen los dos planos de la plantas visualmente.



En esta planta el acto de entrar y pasar de un evento a otro consiste en traspasar físicamente de un interior a otro, o de un interior a un exterior; esto ocurre, penetrando antes visualmente los límites transparentes que unen el aquí con el allá. Al atravesar estos campos se evidencia la continuidad espacial y visual; así, la aproximación a cada evento no es una sorpresa ya que el panorama y el esquema ambiental se muestra abierto desde el principio.



Aquí, se vinculan la planta alta con la de azotea de manera visual y espacial; así, la terraza-jardín de la azotea con la terraza abierta de la planta alta se integran formando un mismo conjunto; y aunque, se cambia de nivel, la azotea parece una prolongación de la terraza en planta alta.

Con esto se deduce toda la legibilidad como una evidencia clara de recorridos abiertos o con límites libres de barreras; donde, las terrazas a cielo abierto y solares son los recursos que Le Corbusier maneja como elementos de apertura y focos de iluminación.

Por lo que, la configuración del recorrido se hace ya muy evidente con el uso y la presencia de la rampa, ya que, ésta es la que conduce hacia un solarium y queda completamente al descubierto, así, su misma configuración lineal suministra las pasarelas y advierte el vínculo visual de los eventos.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

117

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA AMBIENTABILIDAD.

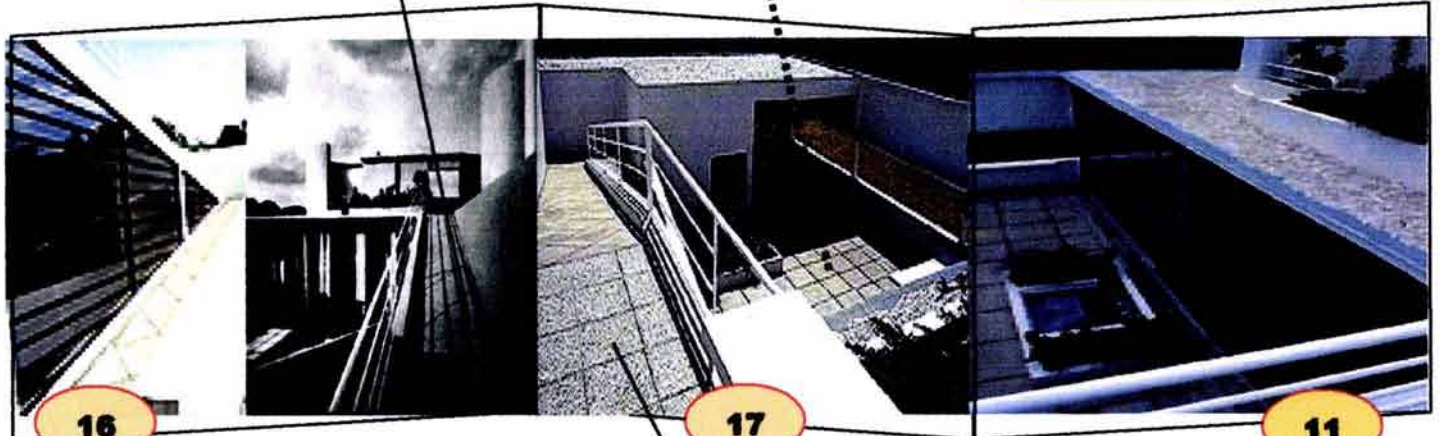
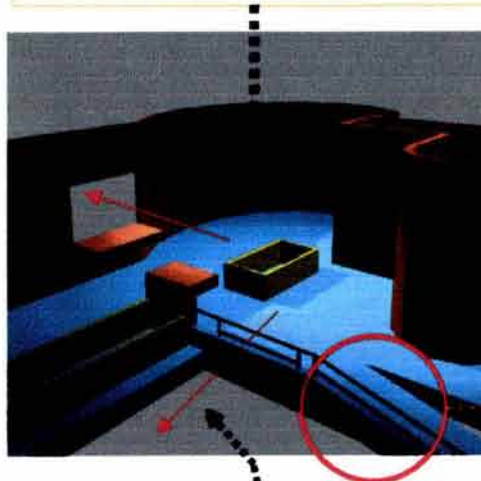
MAPA 21

PL. AZOTEA. SECUENCIA DE EVENTOS.

La "promenade architecturale" finaliza en la cubierta en una terraza suplementaria, esta continuación del paseo escénico se da uniendo las terrazas visualmente, y para esto, se conservan los mismos materiales y texturas en piso y muros. La textura del piso se continúa en terrazas y rampa para sugerir la prolongación del espacio; asimismo, se mantiene el color blanco en muros y barandales.

En la azotea, la pantalla está bajo el gobierno de la ortogonalidad del diseño provista además del volumen que envuelve a la escalera de caracol, este solarío se percibe como un contenedor macizo, salvo cuando se vislumbra la terraza, por ello, los extremos de la pantalla tienen un remate definitivo y funciona como membrana envolvente, esta pantalla funciona también como protección a las inclemencias procedentes del norte sin impedir la luz solar del mediodía y la pantalla se anuncia desde lo lejos de la villa, para remarcar y ubicar su presencia.

Por otro lado, el desplazamiento queda completamente determinado por la linealidad de la rampa, y al llegar al solarío se muestra una variabilidad de rutas visuales, de esta manera, se liga al resto de los eventos. En este caso, la terraza o solarío se cierra con una pantalla jugando con la concavidad y convexidad de los planos; esta pantalla no se cierra del todo sino que, anuncia la vista hacia el contexto en algunas aberturas que enmarcan los fragmentos del paisaje.



16  
Cuando se sube por la rampa, la vista sigue una ancha abertura, es una rampa a cielo abierto que lleva al solarío. En este caso, el evento que comunica es la rampa y es vínculo entre los eventos (solarío) y (terrace); de esta forma, se vinculan los tres eventos no sólo físicamente sino visualmente para crear un solo espacio.

17  
Los bordes en el caso de las terrazas, quedan protegidos con jardineras que emplean un artificio semejante al entorno; de manera que, los bordes simulados como jardineras enfatizan la ortogonalidad de los planos y sobresalen para definir las rutas.

11  
Esta prolongación de espacios no sólo se da al interior de la Villa, sino que, se plantea el tema del contacto entre exteriores con la unión de los diferentes niveles; así, al llegar al solarío la vista se vuelve hacia la terraza como espacio abierto y se percibe como parte integrante del 3er nivel.





## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

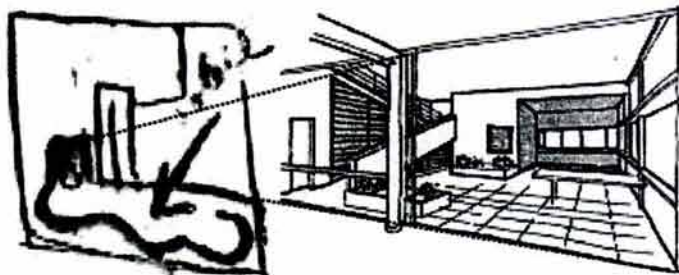
## DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

## MAPA 22

PRINCIPIOS COMPOSITIVOS.  
JERARQUÍA Y UNIDAD.

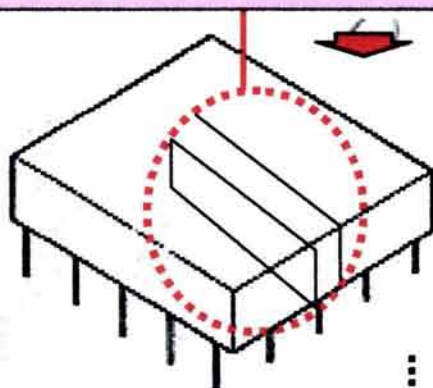
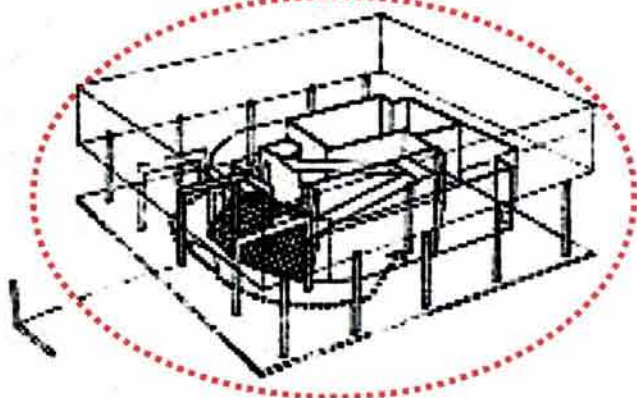
**UNIDAD.** El sistema geométrico está regido por una retícula ortogonal no direccional en la que se establece una unidad volumétrica; aquí, la forma cúbica regular presta la base de ordenación que formula el resultado de la casa, donde, la pantalla de cubierta y el volumen de acceso están provistos de componentes direccionales; de esta manera, se hace una subdivisión del espacio, donde el eje longitudinal dominante y rigorizado por la rampa y el volumen de la zona de estar, cobra una mayor influencia sobre la composición de la casa.

**JERARQUÍA.** Los elementos de la casa señalan la función y el uso al que se destinan, de forma que, se deja el plano abierto a la cara más importante del salón proporcionándole con ello mayor jerarquía que al resto de las habitaciones; éste desempeña el papel de foco visual y lumínico.



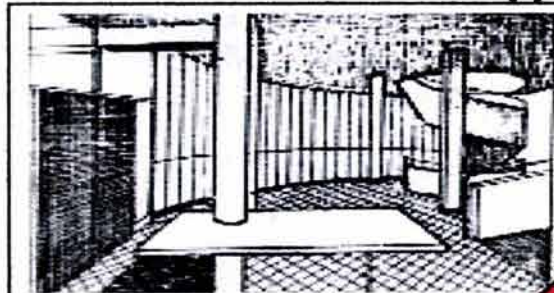
En los espacios la referencia longitudinal domina a la altura proporcionándoles una mayor intimidad y resalte.

Asimismo, la elevación del plano le proporciona a la planta alta, una mayor jerarquía que responde a un grado de importancia y cometido funcional; de esta forma, se le da una localización estratégica en el conjunto de la casa. Y por otro lado, con el cambio de estructura abierta a un cerramiento cerrado, se diferencian los elementos de la casa.



Así, el volumen-caja de la parte alta domina el conjunto y el cuerpo que envuelve a la rampa no reduce su misión a reforzar el eje principal, sino que, da paso a los niveles ubicándose en el centro de la composición; por lo que, el cuerpo en sí se resuelve en base a una trama ortogonal de base cuadrada.

Asimismo, al interior se crea también una unidad visual al permitir que se abran los espacios, esto conlleva a una flexibilidad espacial que une al salón, la terraza y la rampa; por lo que, podemos decir que, estos se integran y conforman una unidad espacial



El mobiliario, en este caso, resulta también incrustado o integrado al cerramiento de manera que permanece flotante por el otro extremo y crea un mayor sentido de unidad.

# IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

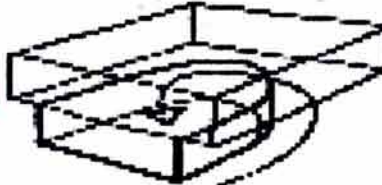
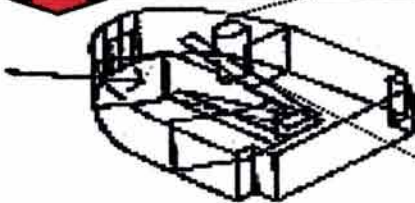
## DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

MAPA 23

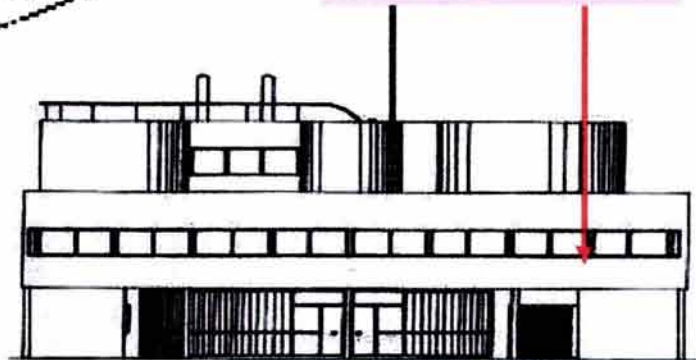
**PRINCIPIOS COMPOSITIVOS. CONTRASTE Y EQUILIBRIO.**

**CONTRASTE.** En la conformación de volúmenes, de una forma curva se pasa a una rectilínea donde las esquinas acentúan su direccionalidad; en este caso, el volumen superior es notablemente rígido.

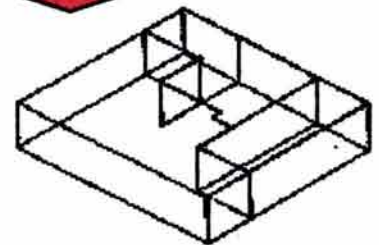
Y en cuanto a las circulaciones verticales, se crea una yuxtaposición cerrado/abierto, donde, la rampa que en un principio es interior y techada se abre en planta alta hacia el solarium. Por otro lado, se crea otra yuxtaposición formal, donde, la escalera de caracol por medio de tres tramos comunica a los diversos niveles insertándose en un contraste por su forma al resto de la Villa, como remolino que acentúa la verticalidad y propaga el movimiento curvo de la misma membrana que la envuelve.



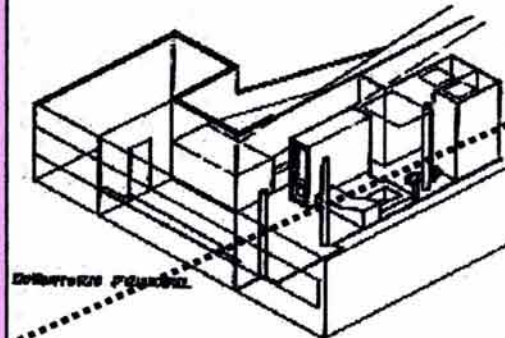
**EQUILIBRIO.** En las fachadas existe un equilibrio marcado por la ausencia del adorno y austeridad, además de estar subdividida por horizontales que marcan un balance entre llenos y vacíos.



Aquí todos los elementos pertenecen a la misma familia de proporciones y aumentan la secuencia espacial, éstos guardan una relación equilibrada de dimensiones. Y en otro sentido, la división de zona pública/privada guarda un equilibrio proporcional de espacios, aunque quede remarcada por su contraste abierto/cerrado.



Asimismo, en el baño de la recámara principal se impone el contraste de formas, superficies y colores; éstos se revisten de cerámica, resaltan y se ven iluminados por unos lucernarios que nacen de la losa. Aquí, se rompe la uniformidad de superficies blancas y quedan sometidas y contrastadas con los muros de colores que resaltan con el fin de romper la continuidad tonal en los diferentes espacios.



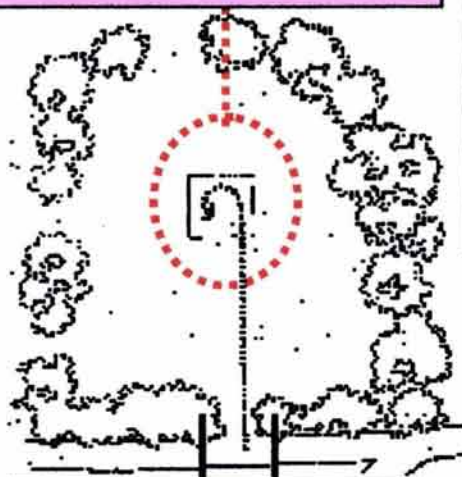
## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

#### MAPA 24

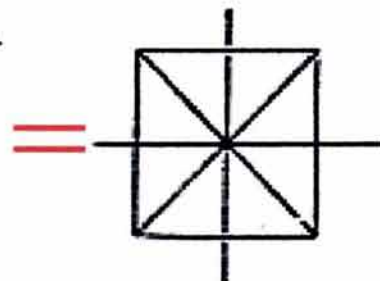
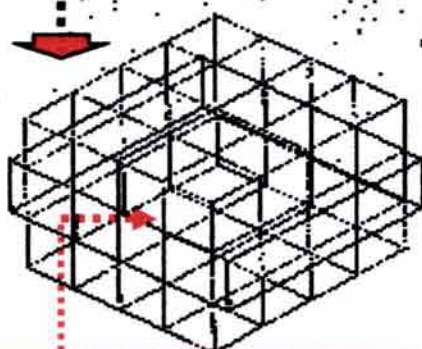
#### PRINCIPIOS COMPOSITIVOS. RITMO Y SIMETRÍA.

**LA SIMETRÍA.** Dentro del emplazamiento, la Villa orienta sus espacios hacia el centro del campo y funciona como elemento central dominante, aquí, se entrelaza su jerarquía en relación con el entorno natural. En conjunto la forma centralizada, como elemento simbólico del mismo paisaje provoca un impacto que recibe la visual de entrada, esto produce que el conjunto natural del paisaje envuelva y albergue a la villa en su interior.



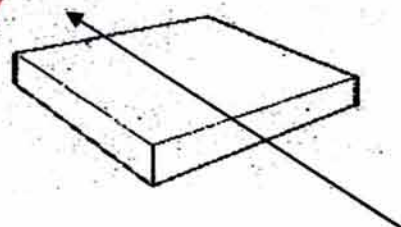
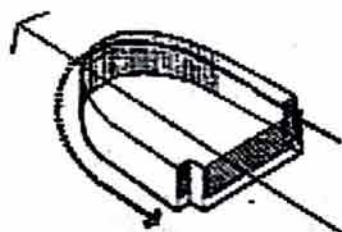
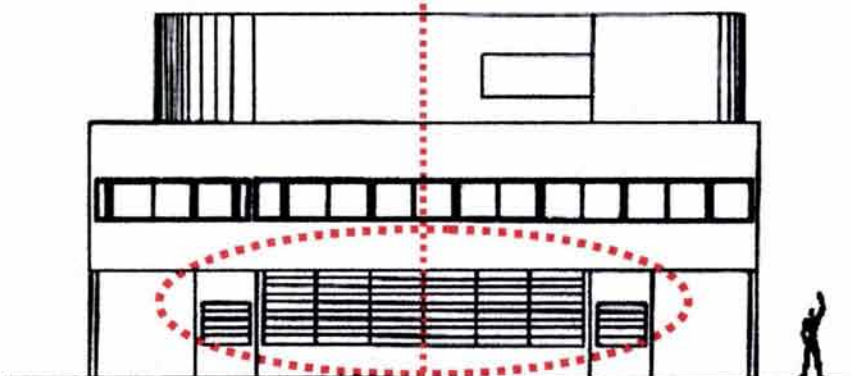
Este eje de simetría, rige toda la configuración, tanto en planta baja como en la planta alta; generando que en las fachadas se estimule cierto ritmo en los elementos cayendo en algunos lados en la repetición de ellos. Por ello, podríamos decir que, en donde se da una simetría alternada es en la pantalla de la azotea, ya que, con la presencia de los elementos curvos rompe con la simetría bilateral o repetitiva.

**RITMO.** Aquí, los elementos se distribuyen a ciertas distancias y ritmos, la configuración en trama establece un esquema regular de puntos y se obtiene una serie de unidades espacio-modulares; esta trama se fija por medio del esqueleto del sistema estructural a base de vigas y columnas.



Así, la retícula se define por las líneas paralelas separadas de modo regular y crean un modelo geométrico compuesto de unos puntos dispuestos según una pauta o puntos de intersección de las líneas y de unos campos de forma regular definidos por las líneas de la trama. En esta trama se obtiene el ritmo de la geometría del cuadrado conservando una igualdad de dimensiones y simetría.

Por ello, la retícula al ser proyectada en tres dimensiones genera una red espacial compuesta de líneas y puntos de referencia. Así, rigen la configuración de las fachadas y de los espacios internos y se marca una pronunciada simetría bilateral regida por un eje rector que divide a la mitad la composición.



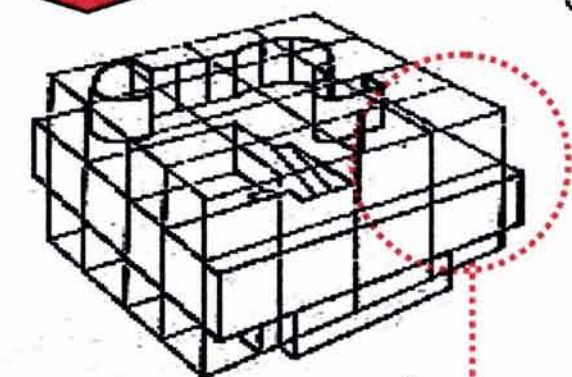
### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

MAPA 25

PRINCIPIOS COMPOSITIVOS.  
CONFIGURACIÓN GEOMÉTRICA

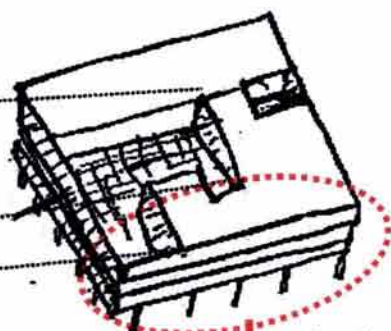
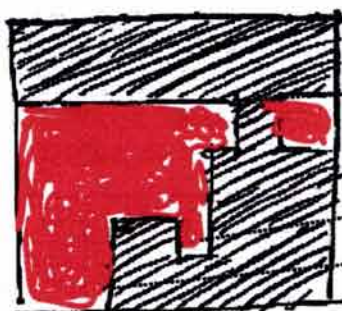
La línea recta sugiere rigidez, precisión y constancia; en este caso, la horizontal es más fácil recorrerla por el ojo y asegura una posición de reposo, indica extensión.

Por otro lado, el cuadrado por su ritmo compositivo constante marca un ritmo rígido y el eje horizontal domina sobre el vertical, éste es estático y simétrico, y en conjunto con el cuadrado, el rectángulo ejerce una acción de estabilidad, pero menos uniforme por la diferencia de sus lados; en este sentido, la geometría del rectángulo estático guardan en sus lados proporciones y sus dimensiones son divisibles entre sí, esta unidad de medida se llama módulo. Aquí, el rectángulo se dice estático porque la relación de sus lados-módulo es un número entero o fraccionario pero racional. En este sus lados existen en una relación que está siempre en proporción.



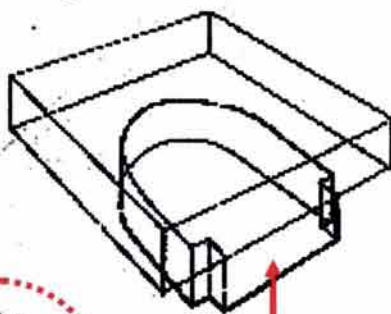
Y el cubo como consecuencia de la igualdad de sus dimensiones, es estático y carece de movimiento dando entre sus lados un orden fijo y ordenado.

La sustracción de una parte del volumen implica una transformación sin que se pierda la entidad geométrica, éste se aplica en el patio interior o terraza.



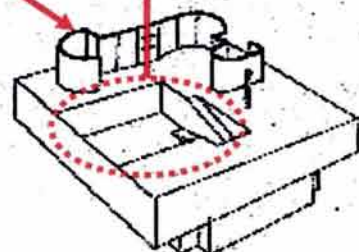
Aquí, el cuadrado representa lo puro y lo racional, es una figura estática y neutra que carece de dirección concreta y el resto de los rectángulos son variaciones del cuadrado, consecuencia de un aumento de anchura a partir de la norma del cuadrado.

En este caso, la elevación del plano base crea un campo espacial más amplio, funcionando también como espacio envolvente. En la planta baja, el volumen se determina por medio de la repetición de elementos columna a lo largo de todo su perímetro, éstas articulan al propio volumen sin obstaculizar la organización espacial.



En la formación del volumen total, contrastan los elementos curvos que se insertan en la planta de azotea y en la planta baja, sin embargo, estos permanecen dentro de la configuración geométrica reticular de la Villa.

Dentro de esta configuración cúbica y rectangular, cada habitación toma su grado de autonomía mientras se indica su lugar en el conjunto del plano y su conexión con las habitaciones adyacentes; así, en contraste el contexto espacial entre interiores cambia, en una parte se amplía y se agudiza por la terraza abierta, mientras que en otros lados se cierra.



## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

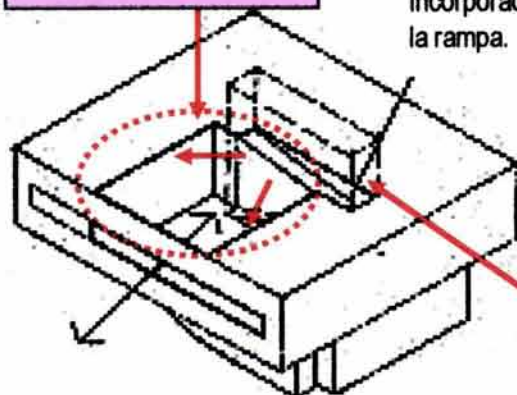
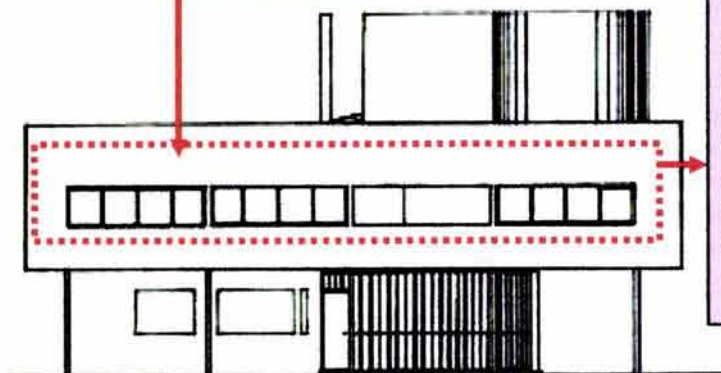
#### MAPA 26

#### PRINCIPIOS COMPOSITIVOS. CONFIGURACIÓN GEOMÉTRICA

La caja acristalada correspondiente al salón se convierte en terraza abierta, con la manipulación del volumen de planos opacos a transparentes posibilitando las vistas de modos diversos, y en el lado mayor de la terraza se omiten las ventanas y se dota de una libre abertura estrecha para enmarcar el paisaje.

Por otro lado, la idea de claridad geométrica se traduce a unos planos reguladores que encierran un plano libre, una fachada libre y un armazón independiente, donde, las ventanas alargadas con paneles de vidrio responden a la versión del cuadrado o rectángulo seccionado, así, la Villa es una caja con estructura suspendida en el aire, agujereada a su alrededor, sin interrupción por una ventana en longitud que juega con llenos y vacíos.

Por lo que, el volumen-caja, en la que están encerrados todos los elementos, se abre mediante la prolongación al exterior del plano de la fachada con una ventana alargada, de esta manera, se articula el cerramiento y lo divide en franjas que enfatizan las horizontales. Esto se acrecienta sobre la configuración exterior y promueve una gran ligereza en la estructura, de manera que, dichas aberturas marcan la ortogonalidad de la casa y crean una composición unificada

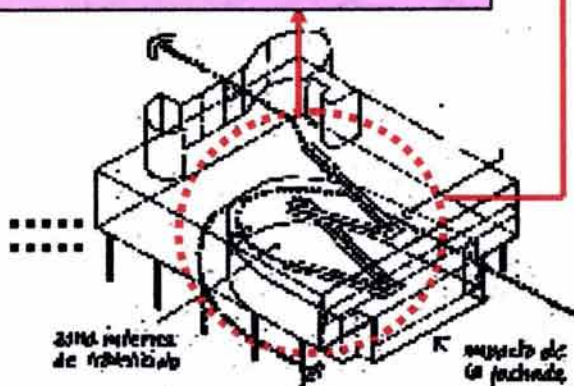


Incorporación de la rampa.

En otro sentido, el recorrido-promenade conserva la integridad de cada espacio y se configura para vincular el recorrido de todos los niveles, así, la rampa atraviesa axialmente los interiores; este elemento otorga una breve parada, un descanso que une y provee a la Villa de un recorrido gradual, ubicando a los pasillos que conducen a las zonas privadas a los costados de ella.

Este interior provisto de "casilleros" y libre de la acumulación de muebles se alinea en un circuito que distingue una segunda circulación de servicio que arranca desde la planta baja y conduce a los demás niveles, aquí, la rampa toma las vistas y la luz del contorno regular de la caja.

Y la distribución de las columnas en planta baja, permiten contener a otro cuerpo menor, este volumen contenido tiene una forma totalmente distinta al campo espacial que forman las columnas y con ello, se consigue reforzar su imagen de objeto libre, esta diferenciación volumétrica es el reflejo de la distinción funcional entre ambos espacios.



## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

123

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

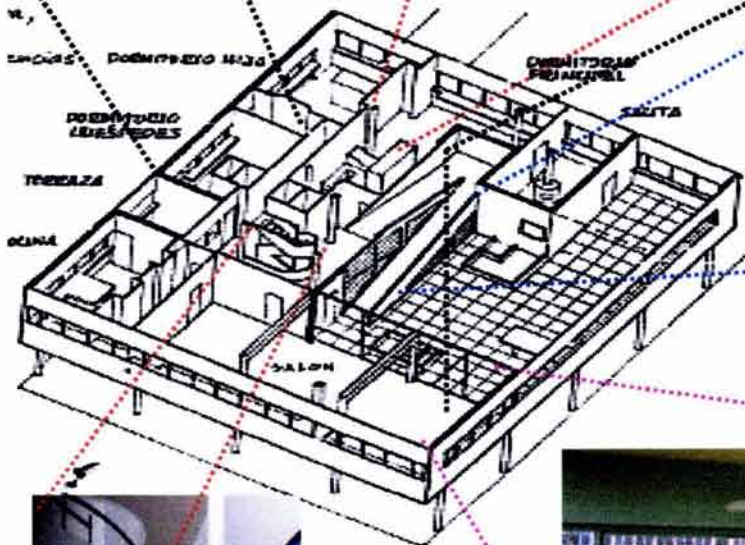
#### MAPA 27

#### RELACIONES DE INTENSIDAD Y DENSIDAD: BRILLANTÉZ, COLOR Y TEXTURA EN EL INTERIOR.

Para diferenciar los planos horizontales de los pavimentos existe un cambio patente de color y de textura, terminando la continuidad de texturas blancas.

El volumen al interior se articula mediante la diferenciación de superficies por cambios de material, color y textura. En él la luz se vuelve un elemento esencial y común, como en el lucernario de la recámara principal que baña las superficies y aumenta el nivel luminoso del espacio, captando la luz natural de manera directa.

Por otro lado, las diferentes habitaciones van a juntarse, radiando a un jardín suspendido que se encuentra allí como distribuidor principal de luz y sobre el cuál, se abren con toda libertad las paredes correderas de cristal del salón; de esta manera, la luz penetra a la Villa y genera una intensidad luminosa; asimismo, los muros no sólo se diaframan en el salón sino que en la rampa y en los perímetros de la casa se mantiene esta condición luminica.



El pasillo en planta alta queda definido con los límites que articulan su iluminación y sus vistas, es un espacio techado que relaciona la zona pública con la privada y queda articulado y abierto por ambos lados para convertirse en una prolongación de los espacios que une.



Y la abertura en los planos, el uso de materiales transparentes y la inserción de elementos con texturas blancas con otros colores, afecta al valor visual y a su reflexión luminosa; así, hay una transformación espacial que parte de la aberturas en los planos para proveer de claridad los interiores; donde, la asociación del salón, terraza y rampa, se repite en brillantez espacial.

La textura y la densidad tonal del material que tienen los pavimentos y algunos muros, influyen en la continuidad visual, con ello, el peso óptico recae en los contrastes o diferencias presentadas en los valores de los tintes claros / oscuros de las mismas superficies.

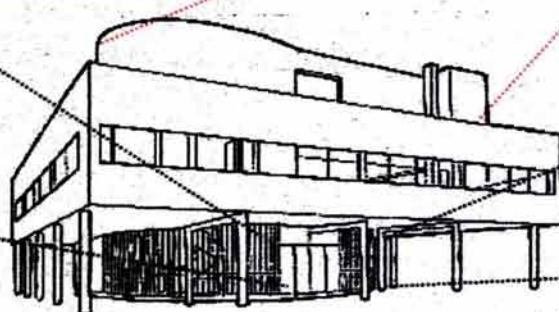
## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA COMPOSITIVIDAD.

#### MAPA 28

#### RELACIONES DE INTENSIDAD Y DENSIDAD. EN EL EXTERIOR.

Para diferenciar los planos horizontales existe un cambio de texturas y se utilizan superficies acristaladas, lisas o abiertas.



Por otro lado, la Villa permanece aislada en su terreno y convierte en prolongaciones internas el paisaje externo, esto lo hace contrastando al volumen blanco de la casa con el fondo verde del paisaje que atraviesa los vanos de las fachadas.

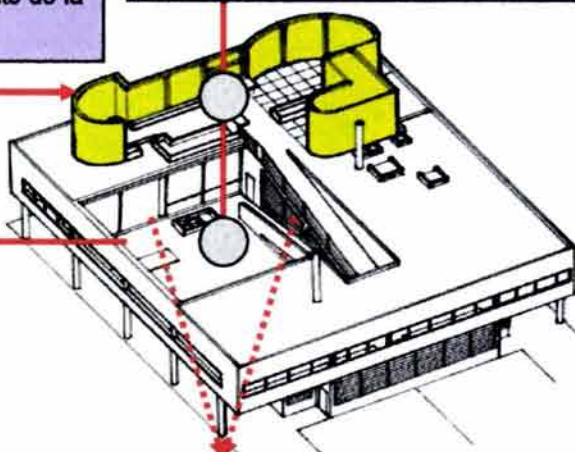


En este sentido, el peso es producido por una masa de valor más oscura que encierra a un punto claro y transparente; aquí, el marco verde produce un efecto de recogimiento que resulta atractivo

En otro sentido, la pantalla de la azotea se asemeja a la idea de frontón que acentúa la jerarquía del acceso y actúa como contenedor, asimismo, remarca las texturas blancas que predominan en el conjunto de la casa.

Por otro lado las texturas en los pavimentos en planta de azotea mantienen el color y se prolongan desde la terraza para provocar una continuación del recorrido y acentuar el efecto de la promenade.

Y en la terraza-jardín se encierra el volumen por medio de muros pantallas; siendo que, la luz solar aviva el color blanco y articula el conjunto de las texturas en las superficies; así, las variaciones de iluminación y penumbra que la propia luz comporta, hacen que el sol sea un elemento revivificador del espacio y exalta las superficies blancas.



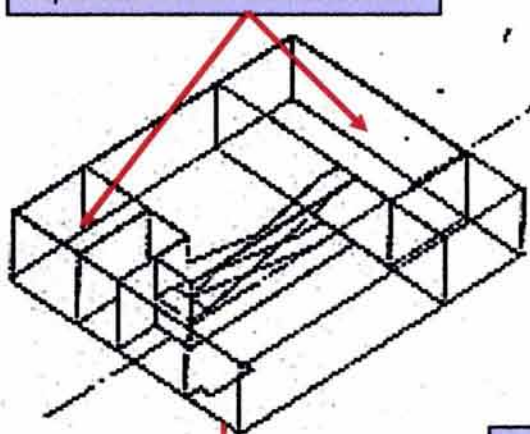
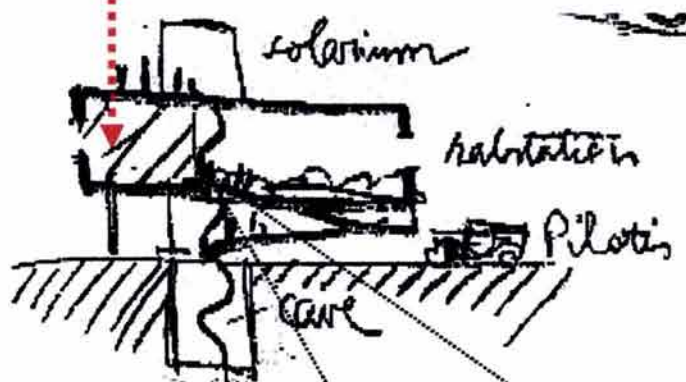
Asimismo, las aberturas en los planos son resultado de la integración visual con el exterior, donde, la luz directa suministra un alto grado de iluminación que resulta intensa al mediodía y recae sobre los contornos de las superficies que se hallan en la estancia; esta luz crea modelos contrastados como en la abertura del salón que se convierte en una fuente luminosa; situación que se da también en conjunto con la aberturas horizontales de las fachadas, para dirigir los focos de atención al paisaje.

MAPA 29

RELACIONES DE INFLUENCIA. ESCALA Y PROPORCION.

**PROPORCION.** Las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica; todo espacio está proporcionado según un módulo cuadrangular; este módulo rige toda la composición de la Villa y genera espacios de la misma conformación.

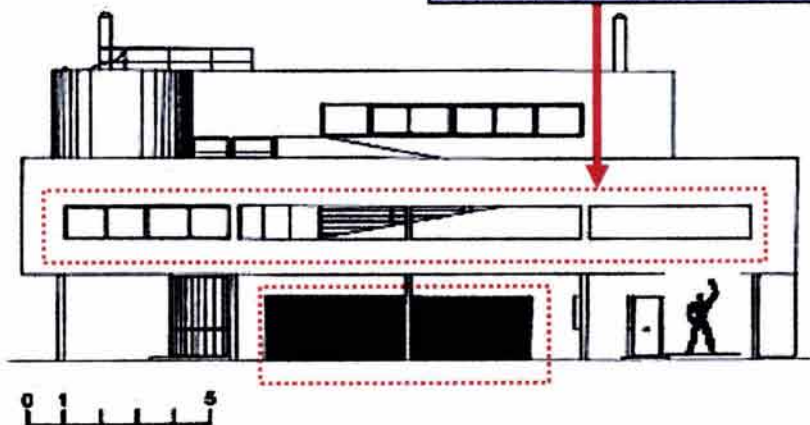
Por otro lado, los espacios interiores mantienen una altura adecuada, aquí no hay cambio de **ESCALA** y las referencias con el cuerpo humano se mantienen continuas en todos los niveles.



En este caso, la composición espacial al interior fusiona varios elementos guardando una mensurada armonía, simetría y proporción entre sus elementos.

Esta proporción invade también a las fachadas y en un manejo simétrico las relaciones entre vanos y macizos generan las bandas horizontales armonizando la fachada en todas sus caras. Las fachadas, así, quedan desprovistas del adorno y con gran austeridad obedecen al ritmo entre ventan cuadradas y vanos rectangulares.

Asimismo, el tamaño de los elementos se capta en relación al cuerpo humano, para esto se acuden a claves visuales utilizando los elementos que tienen una significación humana y unas dimensiones relacionadas con el cuerpo. En este caso el mobiliario, las ventanas y las puertas nos muestran un escenario de adecuado dimensionamiento o tamaño, sin exagerar las alturas o las anchuras.





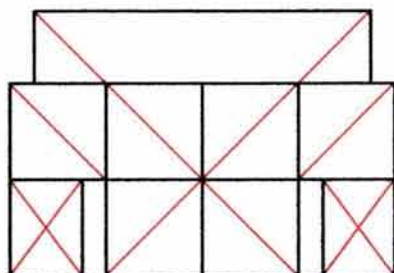
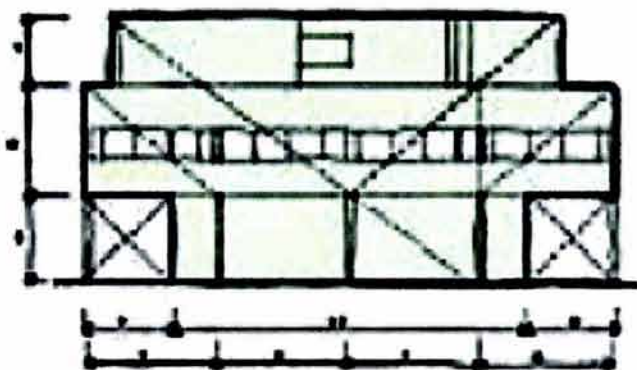
## MAPA 30

RELACIONES DE INFLUENCIA.  
PROPORCION.

EL TRAZO REGULADOR, EL SISTEMA DOMINÓ Y LA SECCIÓN ÁUREA son los elementos que rigen al diseño; en este caso, como resultado de medidas matemáticas, la proporción se da en elementos estructurales y se vuelve indicador visual del tamaño y la escala de los espacios.

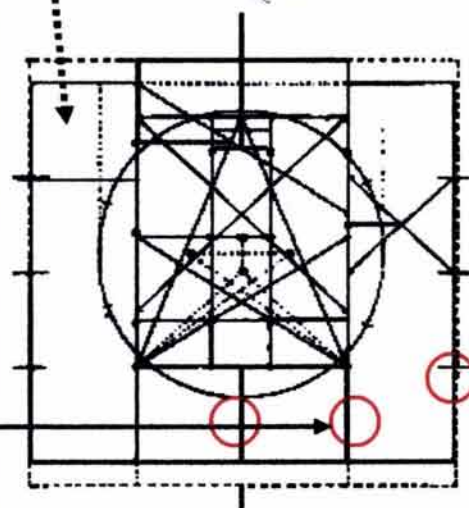
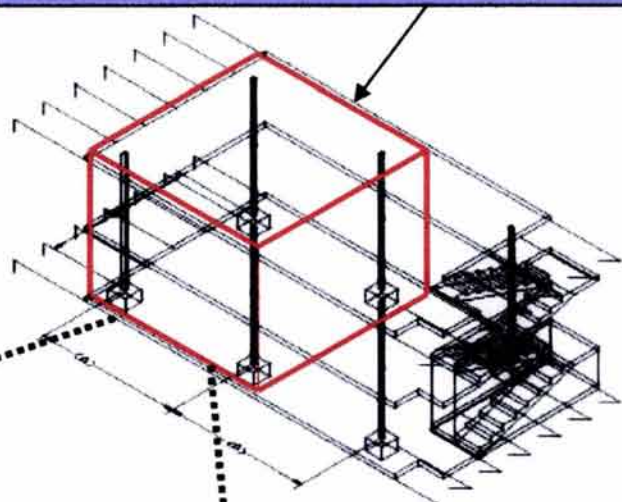
Aquí la decisión de hacer una habitación cuadrada o alargada o dotar a la Villa de fachadas con cierta horizontalidad es algo que legítimamente descansa en Le Corbusier, pero... ¿qué fundamento tienen sus decisiones?... indudablemente que el sistema de proporciones dadas afectan a la forma; un sistema cuyos criterios, se basan en una preocupación estética y visual para las que extrae relaciones dimensionales idóneas entre las partes. Así, el diseño queda regulado por un sistema de proporcionalidad cuyo propósito es crear un sentido de orden entre los elementos del objeto. Este sistema establece un conjunto fijo de relaciones visuales entre las partes de la Villa en sí y con el todo; asimismo, este sistema va más allá de los determinantes funcionales y tecnológicos de la forma, para proporcionar una base racionalmente estética de su dimensionado, logrando que todas las partes pertenezcan a la misma familia de proporciones.

De manera que, las dimensiones y proporciones de los elementos derivan también de su fabricación, aunado a ello su posible producción en serie, es decir, que se plantean proporciones normalizadas para responder al criterio de industrialización. Así, los bloques que integran a la Villa son modulados respondiendo al esquema constructivo de dominó que Le Corbusier propone.



**La sección áurea:** Como sistema matemático de proporcionalidad, refleja una estructura armónica, con la que Le Corbusier basa su sistema Modulor, llevando una progresión numérica basada en la serie de Fobonacci: 1,1,2,3,5,8,13... donde cada número es igual a la suma de los dos que le anteceden y la razón entre dos términos tiende a acercarse a la sección áurea.

Por lo que, los trazos reguladores inicialmente los encontramos al tratar la sección áurea, y sirven para regular y controlar la proporción. Para Le Corbusier una línea reguladora es la garantía frente a la arbitrariedad, es un medio de comprobación que asegura toda la labor e imprime el ritmo; estos trazos son un aspecto tangible de la matemática y dan una percepción fiel del orden y la geometría, por lo que, la Villa se constituye por franjas horizontales marcando espacios libres para marcar dentro de un trazo geométrico cada habitación junto con sus perpendiculares.



DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONSTRUCTIBILIDAD.

MAPA 31

ELEMENTOS Y TECNOLOGÍA. MUROS Y CERRAMIENTO.

EL MURO CORTINA.

En este caso, la fachada libre es un conjunto de membranas ligeras a base de pantallas, de ventanas y muros, que funcionan como elementos libres e independientes.

El plano de la planta alta se eleva a fin de proporcionar una plataforma que actúa de soporte estructural y visual de la forma constructiva, esta condición de elevación limita el terreno existente; así, la Villa engrandece su imagen y sobresale del entorno; asimismo, el plano de la cubierta es plano y así, se articula al sistema estructural.

Por otro lado, con la desaparición de la jácena o viga en los perímetros se provoca la aparición de techos planos continuos, estas se eliminan para no leer una compartimentación del espacio y una cierta violación de la libertad del plano.

Esta separación de elementos en la planta libre se resuelve mediante elementos autónomos donde los muros internos definen los espacios y la fachada se ocupa de envolver el interior de la casa. Aquí, las paredes internas surgen como consecuencia de las consideraciones espaciales y ergonómicas.

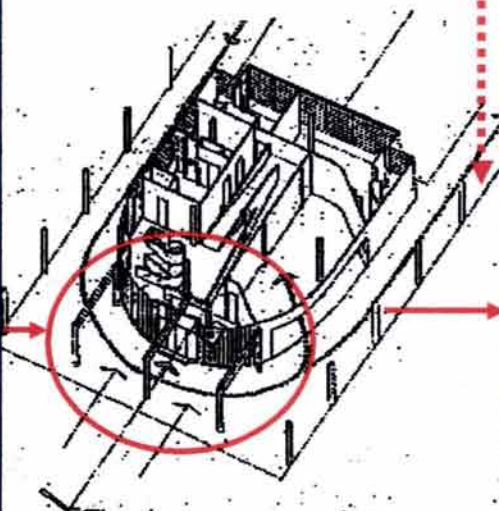
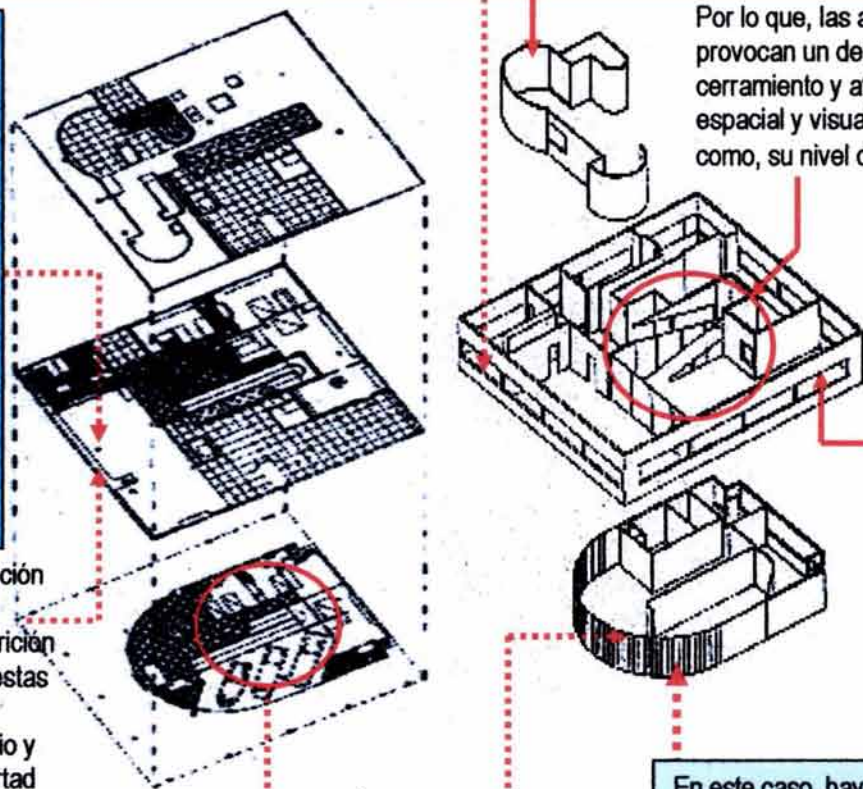
Por lo que, la membrana transparente y curva que define la zona de acceso se contraponen a la losa rectilínea de la misma zona. La losa en este caso, es protectora y preparatoria de un acristalamiento que señala el acceso; y la membrana de cerramiento serpentea por la estructura ortogonal de columnas, quedando atravesada por una viga que enlaza una columna exterior formando un arco interior de dos columnas. Este conjunto estructural se encuentra en el eje dominante precisamente en la entrada; así, se subraya la dirección del acceso mediante vigas que unen columnas a ambos lados del centro.

Por lo que, las aberturas al interior provocan un debilitamiento del cerramiento y afectan el flujo espacial y visual del espacio; así como, su nivel de iluminación.

Asimismo, las ventanas alargadas a lo largo de la fachada debilitan visualmente las aristas que limitan los planos, aumentando la continuidad visual y enfatizando la horizontalidad de la Villa.

En este caso, hay un cambio en el cerramiento y propone una yuxtaposición abierto/cerrado; de manera que, la ordenación de las columnas contrasta con el volumencaja que se genera en planta alta; y esta condición se mantiene en las cuatro fachadas de la villa.

Por otro lado, el hormigón armado permite un grado más de libertad, la libre adición de armaduras de acero forjado permite dotarlo de características portantes en cualquier sentido; esta técnica constructiva permite emancipar las paredes de cierre de la estructura portante; y con esta estructura ligera y transparente se mantiene el interior de la Villa.



### IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

#### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONSTRUCTIBILIDAD.

##### MAPA 32

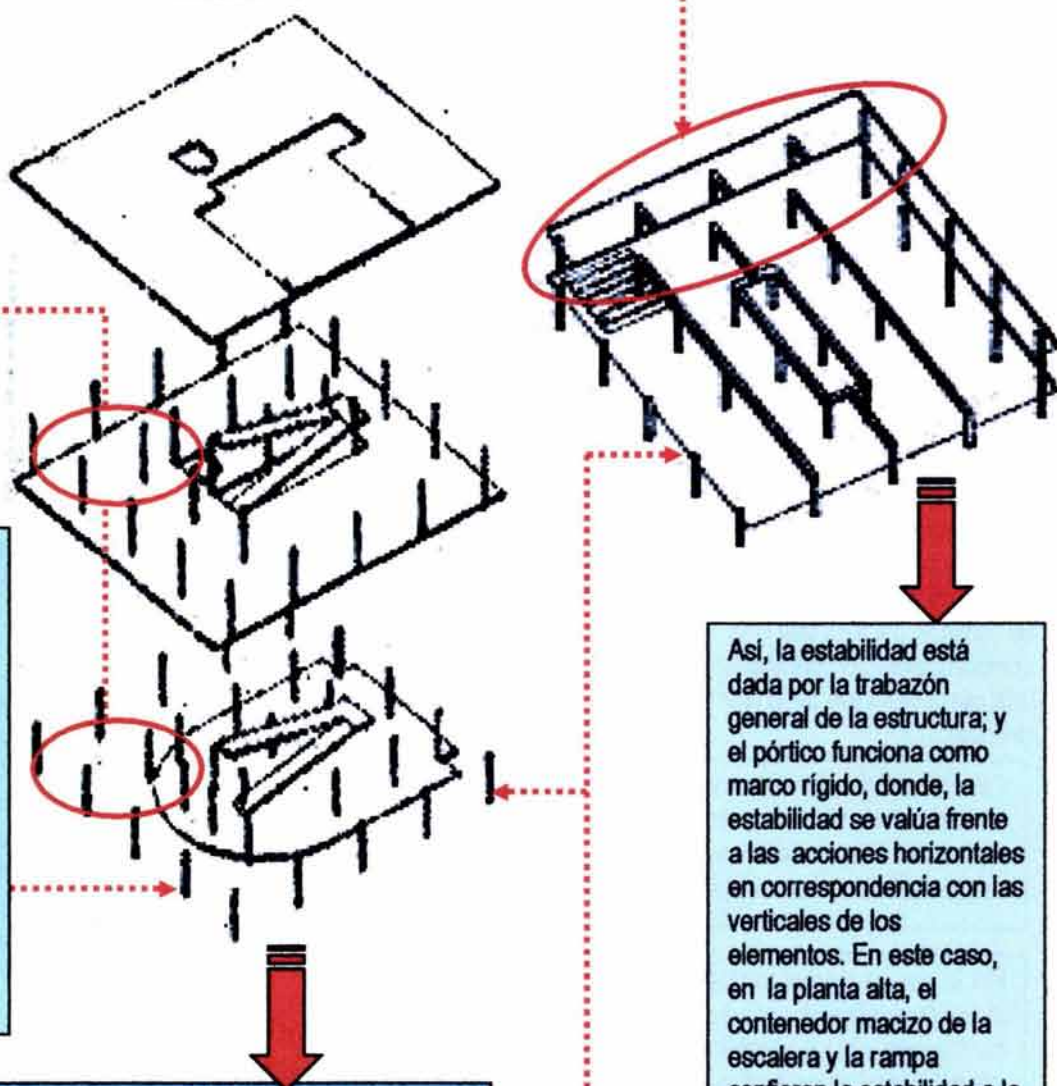
##### ELEMENTOS Y TECNOLOGÍA. LOS PÓRTICOS.

El mismo movimiento funcionalista exige soluciones estructurales que deben permitir espacios que fluyan entre los pórticos sin limitación, considerando esto como una economía constructiva.

Por lo que, el muro que soporta el techo plano es sustituido por un pórtico o un vano formando marcos específicos con columnas; en esto, la aparición del acero y el hormigón como materiales estructurales ayudan a que los muros portantes se sustituyan por una retícula de pórticos unidos por elementos lineales.

En este caso, los pilotes obedecen a una retícula que se desvía en varios puntos en la planta baja; de modo que, en la organización de las habitaciones, las paredes se apartan de ella en ocasiones, pero lo que refleja con más fuerza la idea de la planta libre es el muro curvo que discurre libremente entre las columnas.

Por otro lado, la estructura está formada por una sucesión de cinco pórticos, el primero y el último son tangentes a la fachada, en estos dos perfiles, los pilares soportan directamente el volumen cúbico del edificio y los otros tres pórticos, los centrales, no están completos; sino que, se detienen antes de llegar a las otras dos fachadas, donde, el forjado vuela probablemente con jácenas planas para que no aparezcan en el perfil del edificio.



Así, la estabilidad está dada por la trabazón general de la estructura; y el pórtico funciona como marco rígido, donde, la estabilidad se valúa frente a las acciones horizontales en correspondencia con las verticales de los elementos. En este caso, en la planta alta, el contenedor macizo de la escalera y la rampa confieren la estabilidad a la pantalla.

Este esqueleto estructural libera prácticamente la planta baja de las exigencias del soporte y sólo el puñado de columnas recuerda la presencia de la estructura que se reduce a unos puntos dispersos y determinan la organización estructural de la planta.

## IV.3 LECTURA DE LA FORMA. VILLA SAVOYE.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

129

### DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS ARQUITECTÓNICOS. LA CONSTRUCTIBILIDAD.

#### MAPA 33

#### COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA DE LA ESTRUCTURA

En la Villa Savoye el esqueleto estructural de hormigón armado está totalmente "divorciado" de la organización del espacio y de la fachada, en donde, las cargas se transmiten a las columnas; por lo que, al eximir a los muros divisorios y a la fachada de su función portante, pueden ser organizados a voluntad. La relación entonces, que guardan los componentes de la estructura con el cerramiento se puede llamar explícita, ya que, ésta utiliza la autonomía de los sistemas operativos y la reducción de los elementos divisorios para darle mayor fluidez espacial.

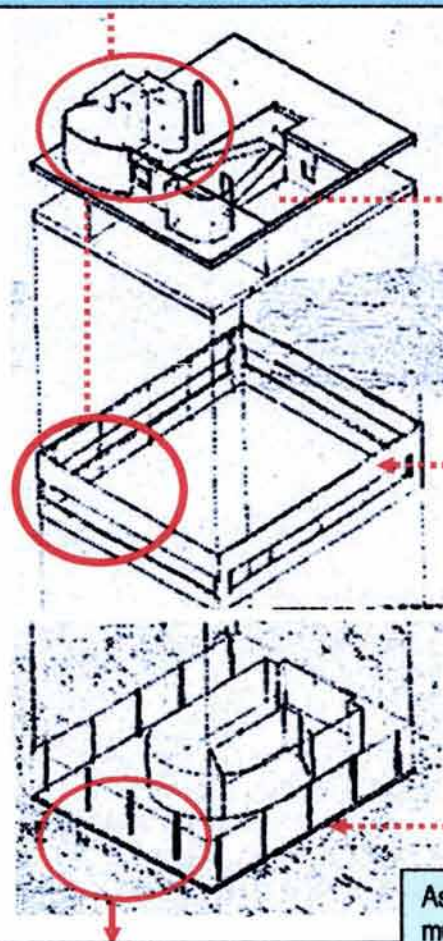
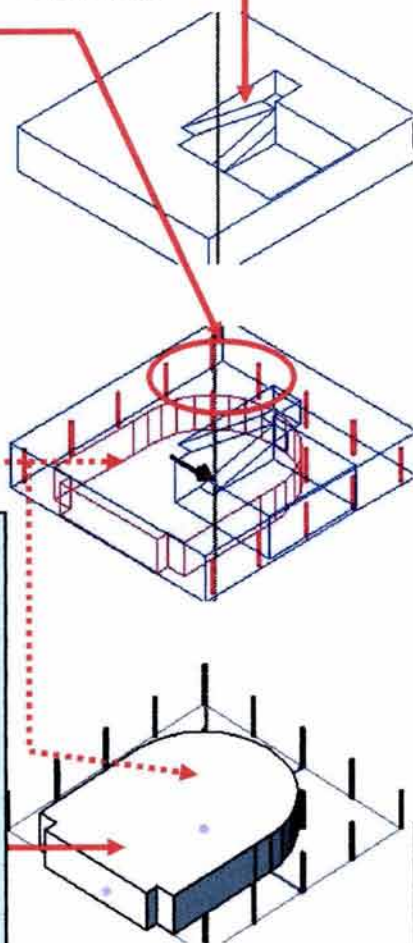
Esta libertad para la distribución del programa en planta, incluso para su reordenación y para la relación del interior y el exterior mismo; se adopta en el funcionamiento de los espacios, aquí, la composición estructural ofrece y obedece a una reducción del elemento portante.

Asimismo, en ésta se generan unos nervios de armadura variable que forman la retícula ortogonal o estructura reticular generando una planta ordenada. Esta trama se acomoda genéricamente a las características del cuadrado; y en algunos lados es modificada para adaptarla a las exigencias en planta, sustituyendo los ejes principales del rectángulo por los del cuadrado.

Esta construcción está constituida por lienzos que llamamos cerramientos, así, la misión de las fachadas es suministrar grados de protección al espacio que encierran pero no están dotadas de ninguna capacidad portante. Esta se vuelve una construcción ligera y separa radicalmente los elementos portantes de los portados al establecer entre ellos unas relaciones geométricas y mecánicas que no se afectan unas con otras, esto es que, la estructura se vuelve heterogénea.

Sin embargo, la disociación de los pilares con el cerramiento no impide llegar a la pureza formal de la geometría, condición que se guarda en todas las plantas.

Y la serie de columnas determinan una membrana espacial transparente que surge de la tensión visual que se establece entre las mismas; éste es un campo espacial fijo y neutro donde los espacios y circulaciones interiores se organizan con independencia.



En otro sentido, las relaciones entre la estructura y la organización funcional de las plantas fijan la libertad ilimitada que permite establecer un flujo entre los espacios que acaban fusionándose entre sí.

Con ello, los puntos de encuentro o esquinas entre la estructura y el cerramiento se mantienen libres en planta baja y se ocultan en planta alta y azotea.

Así, la estructura muestra una transformación de columnas a una superficie cerrada que refuerza una condición de simetría.

## IV.4 LECTURA DEL MODO Y ORDEN. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

MARCO DE ELEMENTOS QUE GENERAN SU TIPO ESTILÍSTICO. SENTIDO CRÍTICO.

MAPA 34

En este sentido, podemos ver que en la expresión de la función, cada parte del edificio indica, mediante códigos lingüísticos, su fin útil, con formas geométricas convencionales, ausencia, precisión y matemática estructural, para llevar a la Villa a una escala estandarizada. Así, el fin queda como soporte de la habitabilidad y es entendida como el uso, la actividad o la acción humana que se ejerce en el espacio, como el comer, dormir... que se reduce a una concepción mecanicista.

LA HABITABILIDAD

En este sentido, el fin útil es el soporte de la habitabilidad y la forma es su causa; así, vemos que la idea de habitar de Le Corbusier dista mucho del sentido de pertenencia y apropiación del lugar y puede decirse que, entra en una contradicción entre su modo determinista de proyectar y el deseo libre de expresión; ya que, como parte del movimiento moderno su diseño se ve sometido a las nuevas demandas de función.

CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



Y como consecuencia la finalidad de su expresión no se manifiesta en el propósito de habitar, sino que, se llega a la funcionalización del habitar, que implica su transformación a un mero instrumento de carácter útil y tecnológico, apropiado sólo para mostrarnos "como" hacer arquitectura de forma eficiente y económica, pero despreocupándose de la vida cotidiana. Con ello, se cae en una contradicción que se ancla en su postura. Esta imagen de lo funcional como resultado de una expresión automática y explícita del programa, corresponde fielmente al postulado de que la forma sigue a la función; ya que, es este sentido utilitario, la razón y el origen que aseguran una expresión de la perfecta adecuación al uso, por lo que, se le da a la Villa una identidad de objeto funcionalista.

Por otro lado, con sus contradicciones se puede decir que, su tipo estilístico queda permeado por una incongruente visión del modo de vida del usuario y de su tiempo, donde se le impone más a Le Corbusier el interés por elaborar nuevos códigos arquitectónicos que seguir una idea de habitabilidad; asimismo, se pone en controversia la forma; ya que, ésta sólo responde a la función o a un sentido práctico, sin ser un contenido dialéctico con el sentido de pertenencia.

Esto, trata de llegar a un sentido de solución universal que obedece no a una forma arquitectónica, sino, a un formato arquitectónico donde se preestablecen lineamientos generales que lo rigen, con ello, sólo apuntamos a que es posible que la forma-función, no fueron vistos bajo el ángulo de su principal contenido: la habitabilidad. Con esto, podemos decir que, en la Villa Savoye no se logra instaurar en sí la forma; sino que, este esquema funcionalista, lo único que garantiza es una consigna de la misma resolución formal donde la función es la estandarización; y con ello, Le Corbusier corre todo el riesgo de caer en un híbrido formal, que a pesar de reunir elementos lingüísticos innovadores, los estandariza para hacer de su expresión algo conocido y repetitivo. Y concluyendo, sí podemos afirmar que la forma, el modo y el orden en su expresión, son el fiel resultado de su naturaleza; de esta manera, se llega a la posibilidad expresiva con una visión ideológica y lingüística que logra detonar al "objeto-tipo", dejando a un lado la comprensión del habitar como acción de vivir y morar. Es esta la expresión de una "habitabilidad funcionalista" que establece el patrón del espacio existencial, donde se llevan a cabo funciones precisas que dictan trayectorias y circulaciones exactas, económicas y estandarizadas.

## IV.4 LECTURA DEL MODO Y ORDEN. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

131

MARCO DE ELEMENTOS QUE GENERAN SU TIPO ESTILÍSTICO. SENTIDO CRÍTICO.

MAPA 35

Dentro de la contextualidad, los elementos que destacan la expresividad de Le Corbusier es el entrelazamiento que se da de la casa con el paisaje natural, logrado por la presencia de las ventanas alargadas que se dan alrededor de las cuatro fachadas. La función en la contextualidad se puede definir como la unión o el entrelazamiento que se da entre el interior y el exterior de la Villa, entendiendo que los dos se conectan para integrar el organismo total; en este sentido, Le Corbusier se preocupa porque la Villa Savoye se reconcilie con su entorno natural y lo hace filtrándolo a través de los diafragmas abiertos que articulan el interior con el exterior; así, su expresión se refiere a espacios libres y continuos.

LA  
CONTEXTUALIDAD

CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA  
EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



Por otro lado, la idea de un entorno verde entiende el concepto de espacio abierto, y esto lo traslada a la azotea de la casa, rodeada de un espacio libre que conserva un goce y un contacto con la naturaleza, la luz del sol, el espacio y el verdor. Esta unidad terraza-jardín, fue concebida por Le Corbusier como un "tipo" que marca parte de su estilo; sin embargo, éste podría variar conforme a las condiciones locales. Esta relación con el paisaje y la naturaleza circundantes, según Le Corbusier son indispensables para la función del vivir, trabajar, cultivarse y circular; funciones que son consideradas para él, como las básicas; y por ello, introduce una extensión del contexto a la vivienda en esta dualidad terraza-jardín.

Así, la Villa involucra esta organicidad y el edificio debe ser expresión fiel de su finalidad y época en un diálogo con su entorno; por lo que, parte de la expresividad de la Villa, proviene de la unión del lugar del emplazamiento con el objeto y la integridad que alcanzan uno con otro. Sin embargo, Le Corbusier en contradicción a ello y a su misma valoración por el contexto, contradice su postura al querer ver a la Villa Savoye como un objeto que se puede repetir en diversos lugares en condiciones geográficas y culturales completamente diferentes.

En síntesis, podemos señalar que algunos de los elementos más significativos en su expresión, se encuentran en la contextualidad lograda, que se ve dirigida por una idea que sustenta la analogía biológica u orgánica; y en este sentido, Le Corbusier da muchas claves lingüísticas que tienen la función de resolver la integridad orgánica que propone. Aquí, bien se muestra la transparencia interior/exterior, teniendo gran influencia en la percepción visual, ya que, nos permite deambular por un collage de escenas panorámicas que juegan con fragmentos del entorno. Con ello, se manifiestan una serie de penetraciones del paisaje natural.

## IV.4 LECTURA DEL MODO Y ORDEN. VILLA SAVOYE. POISSY, PARIS. (1929-1931).

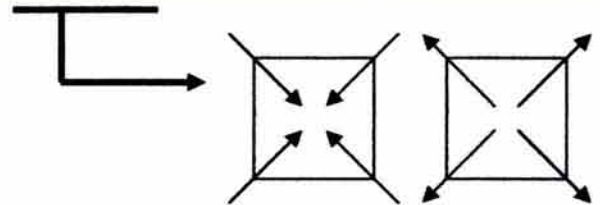
MARCO DE ELEMENTOS QUE GENERAN SU TIPO ESTILÍSTICO. SENTIDO CRÍTICO.

MAPA 36

Los elementos más distintivos de Le Corbusier señalan como hemos visto a la planta libre, los pilotes, los diafragmas, la promenade architecturale y la azotea ajardinada, con ello, la Villa Savoye es considerada como el manifiesto edificado de estos axiomas. Aquí, Le Corbusier refleja con gran claridad el plan libre y la independencia estructural de los muros que discurren entre las columnas. Podemos decir que, esta idea de "espacio sin límites" se aplica solamente virtualmente, no físicamente, con la ilusión de conectar a los diferentes espacios o prolongarlos, donde, los mismos muros actúan como límites entre los vacíos con los que se juega. Más que nada, esta liberación del espacio es referida al confinamiento interno de las subdivisiones, donde, el espacio ya no es unidad limitada por paredes, sino que, se eliminan en su mayor posibilidad; de tal manera que, los espacios no se comprimen hacia adentro en un cubo cerrado, sino de manera inversa parten del interior para ir hacia fuera. Con ello, cada espacio interno no es autónomo, sino que, se encadenan unos con otros para conformar un espacio fluido.

LA ESPACIALIDAD

CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA  
EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



Sin embargo, la flexibilidad interna va en contra del uso de este espacio libre, esta Villa podrá pensarse como un contenedor que sirve como almacén, donde es cuestionable si los ocupantes pueden "colgar" a su gusto sus actividades personales. Porque, si en algo tiene influencia el marco ideológico del funcionalismo en Le Corbusier es pensar que se pueden precisar las funciones e indicar un principio organizador de la ordenación interior. Entonces, en una postura crítica podemos aventurarnos y reflexionar ¿si el diseñador tiene alcance sobre las múltiples formas de habitar de los usuarios o no?... la flexibilidad en este caso, conlleva el uso de una estructura independiente unida a una normalización radical. Ésta presupone cumplir con varios requisitos: futuros cambios de uso, reciclaje y durabilidad del edificio, multiplicidad de soluciones y la aplicación de elementos sustituibles distinguiendo entre elementos fijos o semifijos, portantes o reemplazables.

Por ello, con la aplicación de soluciones normalizadas la flexibilidad como libertad de usos se niega en la planta libre; ya que, aunque se consigue la libertad de subdivisión interna y su independencia estructural, los elementos permanecen fijos e inmutables hasta el mobiliario y se trata de una flexibilidad pensada de Le Corbusier para el proyecto, en un sentido estructural, constructivo y visual, no en el sentido de multiplicidad de uso del espacio por parte del habitante. La planta libre entonces, no significa absoluta libertad, sino que, requiere un orden fijo de elementos.

## POISSY, PARIS. (1929-1931).

### MARCO DE ELEMENTOS QUE GENERAN SU TIPO ESTILÍSTICO. SENTIDO CRÍTICO.

MAPA 37

La configuración de los eventos que acentúan la legibilidad y la viabilidad del recorrido en conjunto con las características de los elementos formales, son: La promenade architecturale que se considera como la circulación principal que establece un recorrido fijo o itinerario, en donde, la rampa significa el control de las circulaciones que se originan en el objeto y presenta un recorrido trazado al usuario. En el recorrido de la rampa, Le Corbusier integra la llegada a la casa con la distribución de los tres niveles; esta experiencia se produce justamente en virtud de un orden determinado por los trazos rectores y la configuración geométrica de la Villa, en este caso, el recorrido de la rampa se hace como una prolongación del exterior y de una manera escénica muestra e interrelaciona el interior con el exterior de la Villa.

LA AMBIENTABILIDAD

CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



Aquí, la Villa se toma como un objeto arquitectónico que brinda todas las visuales posibles, y que en la planta de azotea invita al visitante a entrar al solarío; en este caso, la rampa conduce al espacio abierto y de esta manera une interior-exterior, resultando como elemento que vincula todo el recorrido y une los eventos principales que acontecen en la casa. De esta manera, la promenade es un elemento que resulta innovador, es un concepto del movimiento que utiliza para experimentar un "itinerario" que conduce a un paseo arquitectónico y como lo hemos visto fructifica en la Villa Savoye.

En otro sentido, por el acceso a la Villa se visualiza a la rampa, al muro pantalla y a todo el escenario ambiental donde destacan los volúmenes de color blanco; esto mismo, ocurre en el pasillo de la planta alta, donde se muestra de la misma manera toda la organización de la casa; y en algunos eventos, como la estancia y la rampa, se manifiesta la entrada de la luz de manera eminente, donde, la manipulación de los límites construidos mirando al exterior sirven para prolongar visualmente el espacio real. Esto responde a un esquema organicista que contempla al paisaje adentro o integrado al organismo de la casa.

Asimismo, rompiendo con la claridad y transparencia de los eventos principales, se generan pasillos angostos y más oscuros en contraste a la entrada evidente y total de la luz con el fin de demarcar el territorio privado y el público de la misma Villa. Con este juego de contrastes, Le Corbusier hace evidente la expresión de cada ambiente y demarca las diferencias ambientales del lugar público y del privado. Podría decirse que la casa queda claramente segmentada por estos dos territorios y manifestaciones ambientales; asimismo, puede decirse que, la ambientalidad es uno de los aspectos mejores logrados de su expresión.



El funcionalismo postula que todos y cada uno de los componentes formales que constituyen los espacios vacíos o construidos de una obra arquitectónica, deben cumplir funciones utilitarias o materiales, pero aún más, Le Corbusier y el funcionalismo denotan la eliminación de todo ornamento, y lo limitan a lo que es estrictamente necesario para satisfacer un fin o utilidad en el objeto; esto es, un purismo absoluto de las fachadas y de toda la conformación expresiva del objeto tanto interna como externa. En este sentido, cada una de las características compositivas de la obra tiene que justificarse racionalmente, es decir, proceder de un razonamiento o bien de una intuición comprobable mediante la razón.

## LA COMPOSITIVIDAD

Y en respuesta a su idea purista existe la vinculación de volúmenes prismáticos, el color blanco y la incidencia de la luz para enmarcar todo el volumen de la casa. El funcionalismo así, abre la entrada franca a la luz, cobrando un significado innovador en la expresión. En ello, Le Corbusier no desperdicia ningún metro cuadrado de construcción y ni un rayo de sol, logrando un aspecto agradable, resultado de las proporciones, texturas, colores y juegos de luz y sombra.

## CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



Así, los nuevos medios de articulación: luz, color blanco, carencia o reducción del ornamento, figura geométrica; introducen a la par la cualidad de transparencia, claridad y apertura; asimismo, se convierten en los elementos del repertorio que acentúan la expresividad compositiva de Le Corbusier en la villa Savoye; donde, se incorporan los planos horizontales y verticales con la proporción que confiere un orden, un ritmo y un equilibrio a la composición.

Por otro lado, para Le Corbusier la arquitectura es como el juego hábil, correcto y magnífico de volúmenes colocados bajo la luz; en ello, la influencia del purismo con construcciones geométricas, representación de la totalidad espacial del objeto (exterior-interior, planta y sección), retícula geométrica dinámica, superficies que se cortan y planos suspendidos se hace evidente. En este sentido, en su expresión compositiva se plantea una influencia de estos postulados, llevándolo a un rigor geométrico, al trazado regulador, a la reducción y sencillez del ornamento; por lo que, Le Corbusier manifiesta en la Villa Savoye una configuración sin adornos, desnuda, de composición cerrada y ejes de simetría que permiten la distribución libre del espacio a partir de las funciones y de la economía de recursos; ahora, la función se pone de manifiesto y se trata de obtener la forma a partir de ella, donde el ornamento justifica su existencia por medio de alguna función práctica.

Por otro lado, de una manera contradictoria, el interior de la Villa revela cierto clasicismo por su mensurada armonía, simetría y patrón de sus proporciones; en oposición al mismo funcionalismo que plantea innovación o búsqueda de elementos de un vocabulario nuevo; aquí, vemos que de cualquier modo, no se parte de cero, sino que el mismo Le Corbusier en este caso, hace alusión a la misma arquitectura clásica con una preocupación constante por la proporción marcada en las divisiones de la misma organización espacial marcada por la retícula de la estructura.

POISSY, PARIS. (1929-1931).

MARCO DE ELEMENTOS QUE GENERAN SU TIPO ESTILÍSTICO. SENTIDO CRÍTICO.

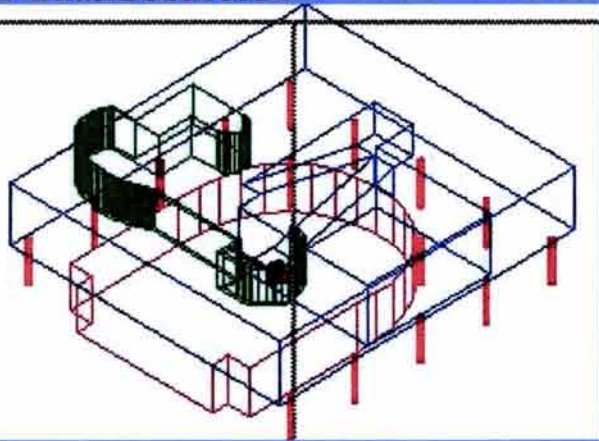
MAPA 39

Para Le Corbusier la arquitectura debe de modelarse sobre la realidad tecnológica reduciéndose a la estructura y con ello, se tiende al objeto industrial. En este caso, la búsqueda de las formas autónomas es garantía para una estructuración del edificio, donde los elementos se vuelven objetos no representativos y rápidamente consumibles de la realidad tecnológica. Por ello, el sistema dominó contempla a una estructura divorciada, con pilotes y hormigón armado, el muro cortina, los pórticos y su composición geométrica.

LA CONSTRUCTIBILIDAD

En donde para Le Corbusier una columna es funcional cuando sostiene una carga de la construcción, siendo sus dimensiones apropiadas a la resistencia del material que se emplea; pero si la columna se vuelve ornamental, entonces no corresponde a la doctrina funcionalista. Esto conlleva a un sistema donde los elementos de la estructura ofrecen ventajas empleando los sistemas constructivos apropiados; con eso, se está seguro de que en la Villa Savoye, la distribución y disposición de los espacios sea realmente útil y eficiente.

CÓDIGOS MÁS SIGNIFICATIVOS QUE FUNDAN LA EXPRESIVIDAD DE LA VILLA.



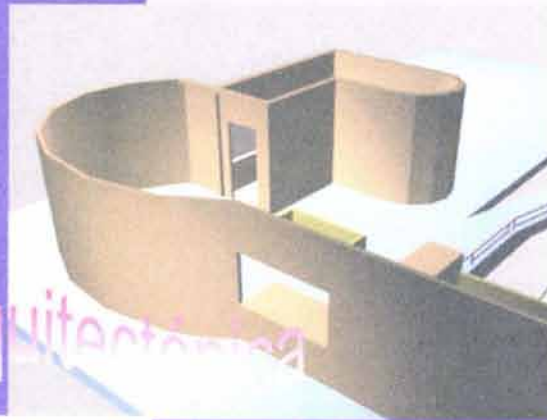
Así, se logra una estructura transparente y abierta que aspira a la definición de tipos estándar, con ello, el sistema dominó es concebido como un sistema de estructura de esqueleto completamente independiente de las funciones de la planta de la casa, con el fin de, permitir innumerables combinaciones de distribución interior y todas las formas imaginables de abrir ventanas en la fachada. Esto reconoce en la expresión de Le Corbusier la relación que existe entre la estructura de esqueleto y el espacio abierto, tomado a esta estructura como el tipo, para aplicarse a diversos esquemas de muros divisorios.

Por lo que, se puede decir que la constructibilidad para Le Corbusier es la columna vertebral de su expresión, ya que, a partir de la estructura se plantea la planta libre o viceversa; así, la solución de la Villa Savoye es producto del deseo de unir un rigor estructural con la libertad espacial; y para obtener un mayor efecto de ello, se eleva la planta principal.

Por otro lado, el concepto de estándar responde a motivos de eficacia, precisión, orden y belleza; y para Le Corbusier la arquitectura actúa según el estándar como objeto de lógica, de análisis y de estudio; así, el concepto de funcionalismo asociado a la expresión de la construcción, los materiales y sistemas estructurales, marca que éstos deben ser utilizados para manifestar honradamente su fin estructural.



La expresión  
La expresión



CONCLUSIONES

Glosario, bibliografía comentada y bibliografía general.

**P**ara iniciar con este apartado, consideraremos algunos aspectos relevantes que se deducen como resultado de esta propuesta de investigación:

En primer lugar, podemos deducir que a raíz de la hipótesis de trabajo y de su aplicación a la lectura de la Villa Savoye observamos que la expresión arquitectónica es un proceso continuo y cambiante a la vez; esto es, que tiene momentos de retroalimentación, de fragmentación y de una nueva estructuración. En este sentido, podemos señalar que, un arquitecto, cualquiera que sea, cambia sus propios esquemas ideológicos y lingüísticos preconcebidos (ya que, éstos no pueden ser fijos ni permanentes) y los modifica para evolucionar o revolucionar su propia expresión; con esto, se apunta a que un arquitecto que siempre mantiene una misma expresión en toda su obra, podría correr el riesgo de estancarla y matizarla de monotonía y repetitividad. Por ello, del estudio dado en la naturaleza de la expresión, se deduce que, en las relaciones entre pensamiento y lenguaje en su función indisoluble, cabe la posibilidad de permitir la transformación de la capacidad expresiva del arquitecto y en consecuencia, la realidad de su hacer proyectual. Así, esta naturaleza muestra la operación del pensamiento del arquitecto a través de un lenguaje y con esto puede adquirir una acción reflexiva y efectiva sobre su misma expresión.

Por otro lado, esta misma estructura de la expresión puede llevarnos a enfrentar diversos esquemas expresivos con influjos culturales y sociales diversos; y por ello, se convierte en un reto llegar a establecer con esto, un instrumento que nos lleve a estudiar las diversas expresiones que han surgido en diferentes épocas, asimismo, reflejar al medio social y cultural que las detona.

Y en otro sentido, se concluye este trabajo porque se ha visto que a su término se abre un abanico de posibilidades y aplicaciones del mismo en otros campos; en este sentido, se deja ver que esta propuesta de investigación puede funcionar como un instrumento que sirva para:

- Aplicarse al campo de la Historia de la arquitectura; con el fin de replantear el sentido de ésta y mostrar una interpretación en base a las expresiones dadas en un marco espacio-temporal determinado. Con esto, podremos sugerir una interpretación de la historia que no sólo muestra una reducción sintética de casos, sino que, podemos hacer historia desde otro nivel, es decir, ir más allá e incidir en los procesos expresivos que motivan una forma determinada, que es transformada al paso del tiempo. Con ello, se acentúa que tanto la expresión arquitectónica, como la historia de la arquitectura, no permanecen inmutables, sino que, son productos de transformación y redefinición; por ello, si miramos a la expresión como un proceso cambiante del mismo arquitecto, podríamos anticipar que el hacer la historia se vería empapado de una riqueza expresiva probablemente ilimitada y más aún, ésta podría mirar hacia las expresiones que no han sido tan vistas o explicadas partiendo desde un sentido cultural.

Por otro lado, se ha considerado que al desarrollar esta comprensión del tema de la expresión arquitectónica como un instrumento, se ha estudiado su origen, su operación, su desarrollo y conformación; aún así, quedaría pendiente o latente estudiar su evolución, que de alguna manera, puede ser media en un curso histórico. Asimismo, aunada a esta condición histórica, viene por un lado, el estudio de la historicidad del material proyectual; y por otro, el estudio de la historicidad de la obra arquitectónica y de su proceso de elaboración.

- En otro sentido, este trabajo puede aplicarse o actuar como instrumento en el campo de la crítica arquitectónica, donde pueda desarrollarse la crítica de una expresión en base a la comprensión adquirida del tema, y relacionarla con una indagación y cuestionamiento sobre el sentido de identidad arquitectónica dada en una cultura; asimismo, la crítica de expresiones puede llevarnos a diferenciar las formas arquitectónicas en el medio social particular donde se ubican y a partir de ello, surgir combinaciones expresivas donde se mezclen esquemas ideológicos y lingüísticos como productos de influjos culturales distintos. Este criticismo, puede tomarse como una tendencia que investiga a la misma arquitectura haciendo posible el conocimiento de sus fundamentos y contribuir al conocimiento interno tanto del proceso de elaboración del objeto arquitectónico como de toda su condición expresiva.
- Y en otro sentido, este estudio de la expresión se vincula al campo del diseño arquitectónico bajo una condición teórica que nos lleva a reflexionar acerca del hacer, con el fin de valorar lo que el objeto ofrece como resultado y conocer no sólo sus características físicas; sino también, nos lleva a indagar sobre los materiales con los que se trabaja en el diseño; un poco para contestar cuestiones sobre el mismo material de trabajo que la explica y la gesta. Por lo que, resulta interesante seguir cuestionándonos sobre la materia con la que se trabaja cuando proyectamos; y de esta manera, este instrumento de trabajo abre la puerta a seguir definiendo a dichos materiales o contenidos que organizan a la forma del objeto.
- Asimismo, puede aplicarse este instrumento bajo una condición de enseñanza que nos indica la manera en cómo procede el diseñador para construir su expresión, derivando de ello, la historicidad del material proyectual; en este caso, el surgimiento de la expresión arquitectónica, puede verse como una materia de estudio del diseño que incite al alumno a que analice las diversas construcciones expresivas y a que llegue a construir e identificar la propia, en un encuentro con el material arquitectónico; aunque esto implique aprender a proyectar, desproyectando.
- Y por último, puede señalarse su vínculo o aplicación al campo de la percepción de la arquitectura, interpretándose como un instrumento de lectura, donde podremos leer a la forma del objeto y sus contenidos; con una postura abierta de asimilar otros elementos que nos lleven a interpretar la lógica del objeto en conjunto con una experiencia sensible del sujeto; en este caso, el sujeto en su acción interpreta no sólo la función del objeto, sino toda su condición expresiva.

Con todo ello, estas líneas señalan el término de este trabajo para abrir otro momento; que apunta hacia el campo de actuación de la expresión.

## A

**AMBIENTE.** Circunstancia o conjunto de circunstancias en que están inmersas las personas; es un conjunto de elementos que caracterizan a un lugar, en este caso, la suma de ambientes sucede estratificadamente en un espacio arquitectónico.

**AMBIENTABILIDAD.** Esta responde a lo que se descubre en el espacio: pautas, sucesiones, alteraciones o choques; y todo ello, constituye una porción concreta del ritmo que se da en la trayectoria del recorrido; asimismo, ésta surge en el conjunto de relaciones dadas entre el mundo construido y el ser humano. Por ello, las condiciones físicas de un espacio provocan una influencia o efecto en el habitador al captarse; en este caso, el ambiente está coaligado a una serie de características lingüísticas y se implican los efectos psicológicos de éstos, de manera que, ésta se basa en efectos perceptivos provocados por el juego lingüístico que conforma a cada ambiente. En este sentido, se determinan también los vínculos, la legibilidad, la permeabilidad y el uso que contiene cada evento arquitectónico.

## C

**CARÁCTER.** Este término se aplica a la arquitectura como un rasgo físico común a un conjunto de elementos lingüísticos; en este sentido, estos elementos representan el carácter del edificio. El carácter en sí, no es la forma, sino que, es un efecto que trastorna a la emoción plástica, éste ejerce su efecto o influencia en el programa cuando se conoce y en la interpretación que se tiene del objeto al experimentarlo; entonces, se llega a una correspondencia entre la emoción sentida y el programa estudiado. Sin embargo, si dejamos a un lado esta disgregación, miramos una pauta que nos da la oportunidad de tratar el tema de la expresión, no como el carácter que adquiere el objeto, sino, como la manifestación de sus condiciones reales. Al carácter se le tomaba como un valor estético que representa una cualidad de orden psicológico en el contemplador de la obra, quien debía estar antes informado sobre la disposición particular de ella, o bien, que tuviera conocimiento del programa; en este caso, el carácter ligado a un efecto plástico y a la belleza de las composiciones exteriores, comprobaba el destino de la obra, ofreciendo una fachada que proyectaba este fin o función. En este sentido, *Villagrán* afirma que: "El carácter es la conformidad de una obra con su programa particular, que es la adecuación a su destino y que cuando esta adecuación es perfecta, constituye una modalidad formal que caracteriza en su tiempo y lugar geográfico a cierto género arquitectónico". (*Villagrán García José, "TEORÍA DE LA ARQUITECTURA", MÉXICO, UNAM. 1988. Pp.346*).

Por otro lado, *Zevi* señala que: "Todos están de acuerdo sobre la exigencia expresiva de la arquitectura, pero las dificultades surgen cuando se pregunta ¿qué es lo que debe expresar la arquitectura?... si se trata del sentimiento, de la personalidad del artista o si se trata de una expresión psicológica; en este sentido, el carácter de nobleza, de utilidad, de refinamiento o de opresión se encuentran en la arquitectura de la misma forma que en las expresiones humanas. (*Zevi Bruno, "SABER VER LA ARQUITECTURA". Buenos Aires, Arg. Ed. Poseidón, 1951. Pp.113*). En este sentido, *Zevi* explica que es cuestión de familiarizarse con los lenguajes y las fisonomías de los edificios, es cuestión de leer "una expresión estática" entendida como su temperamento y su "carácter dinámico" entendido como su estado de ánimo. El carácter entonces, por un lado, se toma como finalidad y se puede en el objeto caracterizar una función, en donde, se ve el destino del edificio o carácter utilitario en virtud de un objetivo. Éste era captado por la forma exterior del objeto y se comparaba

el carácter con el resultado exterior de una composición y con el principio que regía su propia configuración. Por otro lado, el carácter es interpretado como una manifestación que habla de una analogía con el carácter humano, esto es una sensación o sentimiento, como si el edificio manifestara también la personalidad del autor de la obra.

**CARACTERIZAR.** Es distinguir un rasgo, es analizar los elementos que hay que tener en cuenta para estudiar un objeto determinado con el fin de definirlo.

**CÓDIGO.** Es un elemento lingüístico que contiene a un significante o símbolo, a un significado o concepto, a una intención y a las reglas que implican un determinado orden. Este conjunto de caracteres que expresan una información conllevan la posibilidad de manifestar ideas; en este sentido, el código lingüístico sirve para identificar a un objeto arquitectónico mediante una lectura óptica, con ello, el material lingüístico en un objeto arquitectónico se manifiesta por medio del código.

**COMPOSITIVIDAD.** Se puede definir como la coordinación de los elementos lingüísticos y formales con el fin de obtener un efecto estético preestablecido. En este caso, lo compositivo conquista un sentido más amplio y tiene la tarea de lograr la armonía y la combinación idónea para producir un efecto de totalidad y obtener una riqueza expresiva; asimismo, para lograr esto, interviene un "kid" de elementos que se combinan, se funden y amalgaman para dar vida a las diversas expresiones; aquí, se organiza un conjunto de principios compositivos como la unidad, la jerarquía, el contraste, el ritmo, la simetría, el equilibrio, la proporción, la relación tonal y las texturas, por mencionar algunos.

**CONCEPTO.** Se define como la representación intelectual y abstracta; en este caso, los conceptos se jerarquizan entre sí para formar estructuras conceptuales ordenadas. Esto señala que, el concepto es una síntesis de ideas que se manifiestan al conceptualizar.

**CONFIGURACIÓN.** Esta se refiere a la disposición de las partes en un cuerpo u objeto, con especial referencia a la forma resultante; es cualquier todo organizado en donde cada miembro influye sobre los otros y es a su vez influido por ellos, de modo que, la totalidad contiene más que una mera suma de lo que en el análisis se llama: partes y sus relaciones. Este término es sinónimo de sistema, del todo orgánico, de la forma y su estructura.

**CONSTRUCTIBILIDAD.** En esta se articula el mundo físico de los objetos y se materializa la forma. Ésta se distingue como continente de las actividades humanas, como modificadora del clima, como símbolo cultural y como consumidora de recursos. En ella, los atributos característicos del material y de los procesos constructivos están relacionados con su estructura física; asimismo, con el sentido de orden y equilibrio dados en condiciones culturales. Por otro lado, dentro de ésta, se contemplan una serie de elementos, materiales y procesos que llevan a cabo la composición geométrica del objeto, haciendo referencia a una tecnología dada.

**CONTENIDO.** Se refiere al conjunto de cosas dichas, tema o argumento, o bien, al ser de la expresión, concepto o contenido; éste se manifiesta en la expresión, la hace patente y funciona para ella como la sustancia que le da existencia.

**CONTEXTO.** Este significa tejer, entretejer y entrelazar; en este sentido, los hilos tejidos y entrelazados forman una textura o contextura. El contexto entonces, de una obra, de un ser o de un objeto, entreteje todos los aspectos que lo detonan o motivan, ya sean físicos, históricos, ideológicos, sociales, económicos, políticos o culturales.



**CONTEXTUALIDAD.** Ésta se refiere al lugar donde se funda la arquitectura con el entorno físico inmediato; en este sentido, el objeto arquitectónico entra en una relación dialéctica con el entorno y se conecta directa o indirectamente a él para establecer un tipo de relación, vínculo o entrelazamiento; de esta manera, la contextualidad ocurre cuando el edificio entra en relación con el conjunto de elementos que condicionan de algún modo su ubicación, su posición y su composición lingüística. Por ello, no se trata solamente de la simple comprensión del medio, sino, del análisis de las relaciones del medio físico en el marco de su cultura; es una relación de percepción, de conocimiento y de modificación del sitio.

**CULTURA.** La noción de <<cultura>> se entiende como cultivo de capacidades humanas y como el resultado de estas capacidades. Por un lado, *los sofistas* señalan que la cultura es un desarrollo de la naturaleza; sin embargo, se ha abierto paso recientemente a la idea de que si la cultura consiste, entre otras cosas, en poseer algún lenguaje para la comunicación, en usar instrumentos y organizarse socialmente; entonces, también incorpora valores. Asimismo, en los objetos se manifiestan condiciones culturales cuyas características se hacen particulares y propias a dicha cultura. Otras veces, se trata de mitos, creencias, leyendas, ideas o ideologías, códigos morales y costumbres; en cualquier caso, se adscriben a los objetos condicionantes que son consideradas como culturales. Por otro lado, la cultura según *Scherer*, es la humanización, es el proceso que nos hace ser hombres, por ello, la cultura constituye un sistema de la sociedad, en la cual se ligan los factores políticos, económicos, sociales, tecnológicos, artísticos y de derecho; en este sentido, la cultura no resulta autónoma, sino que, está integrada con todos estos factores, esto es lo que abarca; por lo tanto, si se refina la noción de cultura como la capacidad del hombre de adaptarse a su entorno, y a partir de ello, manifestarse en todos los sentidos, podemos concluir que ésta se encuentra en el hombre y en todas las expresiones que produce, ya sean artísticas, históricas, plásticas, tecnológicas, científicas y humanísticas.

## D

**DIALÉCTICA.** Es un medio para preparar el conocimiento de las ideas, es la ciencia de las ideas; Según *Sócrates* "no debían implantarse desde fuera, sino, desarrollarse lógicamente dentro de la conciencia del discípulo interrogado, debían crecer en el espíritu activo del interlocutor, hasta que fuesen suficientemente claras para expresarse y estuviesen suficientemente desarrolladas para salir a la luz" (*Menéndez Samará Adolfo "INICIACIÓN EN LA FILOSOFÍA", por Problema y en Forma Histórica. México, Ed. Porrúa, 1943. Pp.64*). En este caso, cuando se manifiestan las ideas expresan un pensamiento sobre el objeto y forman conceptos para construir el discurso pronunciado.

En otra postura, la dialéctica que *Platón* describe, puede avanzar en forma ascendente o descendente; la primera consiste en aislar a la idea general de las cosas sensibles hallando sus principios y razones suficientes para sintetizarse en la idea rectora; esta es la idea de las ideas. Y en la dialéctica descendente, se divide a la idea general en sus especies y géneros verificados en un análisis a priori; por ello, lo que hace posible a la dialéctica y por consiguiente al pensamiento, es que, las ideas pueden penetrarse, combinarse y modificarse. (*Menéndez Samará Adolfo Op, Cit. Pp.67-68*). Asimismo, para *Platón* la dialéctica significa el conocimiento de la idea (su recuerdo) y el esclarecimiento discursivo de ésta, está interrogando y respondiendo, afirmando y negando; como si conversara la razón consigo misma hasta encontrar las notas fundamentales. Por otro lado, para *Aristóteles*, la esencia (la idea) que se halla en los conceptos abstractos es la causa o la base real de lo que aparece en la experiencia como propiedad y relación de lo experimentado; lo intangible está contenido en lo

tangible. Posteriormente *Kant*, funda su estudio en las formas lógicas (concepto, juicio, raciocinio) de la lógica formal. Aquí, la dialéctica se considera como evolución inmanente de los conceptos. Y en otro sentido, para *Hegel* el espíritu puro es la idea, para él todo concepto aislado es incompleto, imperfecto; ya que, no expresa la verdad más que en partes, de aquí, que cada concepto conlleva a otro para llegar a complementarse, como él mismo señala: "Del primer momento dialéctico o concepto inicial, se va ascendiendo poco a poco hasta el concepto más abstracto, que es el ser puro o idea absoluta que comprende todo". (*Menéndez Samará Adolfo Op, Cit. Pp.75.*). Asimismo, para *Sócrates* el verdadero conocimiento es el de los conceptos, que son pensados, que constituyen el mundo interno de las ideas; éstas se piensan y son contempladas por la inteligencia; en ello, se dice que las voces idea y εἶδος vienen de la raíz griega *id*, que significa ver.

## E

**ESPACIALIDAD.** Ésta se relaciona con el propio cuerpo y su motricidad; asimismo, se articula con el espacio objetivo donde llevamos a cabo nuestras acciones; en este caso, se habla de un campo específico de actuación del hombre con lo dado en un intervalo de tiempo-espacio. En ésta, se da el anclaje del cuerpo activo en un espacio y requiere del vacío y de los límites que percibimos en la secuencia de experiencias que se desarrollan en el espacio objetivo. Por ello, la espacialidad corpórea y el espacio objetivo forman un sistema práctico, donde es evidente que se comprende o se lee el espacio habitado. En este sentido, la espacialidad se define como la vivencia del espacio objetivo por el hombre y está dada en la esfera de la apropiación individual o personal de un sitio.

**ESQUEMATIZACIÓN.** El lenguaje, en este caso se expresa de manera gráfica, en una sucesión de imágenes; en este proceso el diseñador vincula su pensamiento o ideas del diseño con la adquisición de un lenguaje y se elabora todo un sistema de esquemas que prefiguran las relaciones de los elementos lingüísticos y estructuran el panorama general en el que se va conformando el objeto arquitectónico. En este caso, el esquema se convierte en una especie de concepto práctico, es un soporte que sirve para aclarar lo que son los objetos; éstos comportan una variedad de puestas en relación, preludios de las relaciones que han de desarrollarse en el plano de la representación; aquí, en el esquema gráfico se trabaja la imagen del objeto permanentemente, se va modificando y transformando hasta su concreción; y en cuanto a su "representación conceptual" se dice que aparece al mismo tiempo.

**ESTILO.** Manera de hacer una cosa por lo que respecta a las cualidades esenciales y permanentes del lenguaje, según lo característico del modo de formar, combinar y enlazar los elementos que expresan un lenguaje. Carácter especial y sello personal; carácter propio que da a sus obras el artista. Fórmula y forma de proceder, orden y método de actuar, modo de expresión característico. El estilo se acomoda al contenido con el que está hecha o conformada la obra de arte; éste habla del modo en que está hecha la obra en su aspecto formal; asimismo, el estilo es la forma del objeto que depende del modo y del orden en que se reproduce un vocabulario.

**EXPRESAR.** Se refiere a manifestar ideas por medio del lenguaje, por medio de gestos, actitudes o realizaciones artísticas. Este término se utiliza también para señalar la acción de representar o simbolizar un contenido para explicarse o hacerse comprender.

**EXPRESIÓN.** Se suele usar este término para designar una serie de signos de cualquier clase de un lenguaje; es frecuente en la semiótica y en la lógica llamar expresión a cualquier secuencia de signos en orden lineal. Para *Husserl*, hay que distinguir entre expresión y signo, los signos no expresan nada a menos que además de una función indicativa, tengan una función significativa, entonces, los signos significan; son

expresiones. (*Investigaciones lógicas. Trad. Esp. II. P.31*). En este sentido, la relación entre expresión y significación es una relación de idealidad; la expresión debe ser entendida en especie, no es solamente el acto físico, sino que, tiene una realidad ideal (Ideológico-lingüística). Asimismo, la expresión se ha visto de manera variada en la manera en que se relaciona con el contenido; esta expresión ha sido varias veces identificada con la forma. Y en otro sentido, el significado de la expresión se ha relacionado a veces con el problema de la expresión de las emociones; esto marca dos posturas ante la interpretación del término: una que la identifica con los contenidos que representa y otra que la relaciona con una emoción ante una obra de arte.

**EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.** A la expresión, se le ligaba con el carácter, que era considerado como un valor estético, o bien, se consideraba como la representación de una cualidad de orden psicológico en el contemplador de la obra; en ello, se desentraña un tanto el significado del carácter puesto por la interpretación dada ante una sensación o ante el elemento rector de la composición del objeto. El carácter se valora en este caso, por la forma visual, como apariencia de la forma ligada a la función; sin embargo, para comprender mejor lo que se manifiesta en la expresión, o a lo que el carácter de una obra manifiesta, nos detenemos a cuestionar este sentido de carácter o expresión, como resultado de una apariencia cuyo procedimiento y contenido nos puede resultar desconocido; en este sentido, la expresión arquitectónica, se toma como una manifestación de razonamientos y elecciones procedentes de una reflexión ante el diseño, o bien, como un encuentro con el material arquitectónico.

La expresión, en este caso, es el efecto de manifestar, declarar o revelar por medio de los rasgos o fisonomía del objeto cierto contenido. Ésta presenta entonces un contenido significativo, implica un inicio y un estado final, es decir, que no se limita o depende solamente de lo que expresa, sino que, de alguna manera lo perfecciona continuamente; en este sentido, los caracteres expresivos de la obra se dan en el manejo de los contenidos manifestados. Ésta se entiende como la derivación de una construcción mental que revela un proceso expresivo, esta manifestación implica a un contenido que está dado en la estructura formal de la obra; de manera que, la expresión del objeto se halla en su lectura, haciendo perceptibles sus cualidades. Así, dichos contenidos se presentan como proyecciones de la estructura del objeto y de su configuración, de tal suerte que, éstos actúan en la expresión, en su naturaleza, en su forma, en su modo y en su orden. Por lo que, el sentido de la expresión en la producción arquitectónica es ciertamente peculiar, sin embargo, no es un problema de la lingüística en general, sino un problema de contenidos; por ello, la expresión arquitectónica resulta de una proyección de la estructura del objeto y de todo aquello que lo articula y le da sentido.

**EXPRESIVIDAD.** Se refiere a la cualidad de ser expresivo, de esa capacidad de manifestar algo; ya sean, sentimientos o ideas, asimismo, implica la intensidad con el que se expresa. En ello, interviene el grado de las características que un objeto presenta; así, se dice que su expresividad depende también del color, del tamaño o de la escala y de todos los rasgos que resaltan sus cualidades arquitectónicas.

## F

**FORMA.** En un sentido filosófico y metafísico se forjó la noción de la forma como la figura interna captable sólo por la mente. En este sentido, *Aristóteles* introduce la noción de forma εἶδος a veces, μορφή; y señala que, la forma es entendida a veces como la causa formal, a diferencia de la causa material; esta contraposición entre los dos tipos de causa es paralela = forma y materia. La materia es aquello con lo cual se hace algo y la forma es aquello que determina la materia para ser algo. Así, en una silla de metal, el

metal es la materia con la cuál está hecha la silla y el modelo de esta materia, es su forma. Desde este punto de vista, la relación entre materia y forma se aplica a la realidad estética.

En este caso, la relación materia-forma nos permite entender cómo están compuestas las cosas; por lo que, el término "forma" es relativo al término "materia" y en esto se entiende a cualquier entidad. Este par materia-forma concibe a la materia como lo indeterminado y a la forma como lo determinado; materia y forma serían entonces, equivalentes al no ser y al ser, a lo esencialmente tangible e intangible. Así para *Hegel*, *Heidegger* y *Cassirer* este par es equivalente a contenido y forma; y en un sentido estético, el contenido es lo que se hace, o lo que se presenta dentro de una forma. En esta paridad se discute cuál es la relación entre forma y contenido, surgiendo así dos posturas: a) La que señala que la forma es separable del contenido en el sentido de que puede describirse y juzgarse independientemente a este. b) Y la segunda, que señala que la forma y el contenido son inseparables. En la primera postura, el contenido se separa de la forma no porque éste no exista, sino, porque difiere en su significado; esto es, al contenido se le puede atribuir un significado simbólico, metafórico o diferente a lo que el mismo contenido representa. Y en la segunda postura, por contenido se entiende a los significados y se pone de relieve que no se puede hablar significativamente de forma sin contenido, ni de contenido sin forma, de modo que ambas se hallan fundidas en la obra.

**FORMA DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.** El término forma, según *Nicola*, tiene varias acepciones; para *Aristóteles* la forma reclama a la materia y reconoce que es la causa o razón de ser de la cosa, lo que ésta contiene. Para *Hegel*, la forma es la manera de manifestarse y organizarse de la materia o sustancia. (*Abbagnano Nicola. "Diccionario de Filosofía", México, B. Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961. Pp.567-568*). La forma en sí no es una apariencia, sino que, ésta se refiere a la manera de una organización determinada que inscribe una relación con el contenido. La forma entonces, entendida como agrupación y organización de contenidos, compone el núcleo sustancial de la expresión.

Estudiar entonces, el tema de la expresión arquitectónica, es en el fondo estudiar al contenido donde se enclava una variación de elementos que producen una entidad expresiva estructurada como un todo. Aquí, la forma y el contenido constituyen una unidad dialéctica y se influyen reciprocamente, de esta manera, la forma corresponde al contenido dado; esto es que, la forma exterior es la expresión inmediata, directamente observable de la interior, con ello, se da una descripción completa del carácter interno-externo del objeto. La forma de la expresión no es una forma aparente, sino que, en ella la materia opera, actúa y se confecciona, ésta es el acabado útil y en ella, el sistema de materias o contenido representa el medio con el que trabaja el arquitecto, en este caso, estos contenidos constituyen el pliego de condiciones de diseño de las cuales partir y de esta manera, surge una serie de materias ligadas a la expresión del objeto.

**FUNCIONALISMO.** Este destaca ante todo la función que algo (un edificio, una composición o esquema conceptual) ha de desempeñar y se procede entonces, a la construcción, donde, se dota de una estructura apta al objeto para que desempeñe dicha función. En este sentido, la noción funcionalista pone de relieve el sentido útil y el fin práctico de un objeto; y si tenemos la imagen del objeto, se dice que, éste comunica su función; aquí, se da un uso y este uso es el que constituye posteriormente el cumplimiento de una función; en este caso, lo que permite al hombre entender el uso de la arquitectura, pasar, entrar, subir, bajar y detenerse son los significados e

interpretaciones conectados a la funcionalidad de la obra. En este mismo sentido, podremos decir que el objeto en sí, está predispuesto a determinado uso y por medio de su configuración lingüística comunica su función; siempre y cuando, exista una convención social y cultural que lo entienda. Esta concepción funcionalista se dice que ha existido desde el racionalismo de los griegos en su visión práctica del arte que conjuga lo bello con lo útil; en este sentido, *Sócrates y Platón* mencionan que la belleza emana de una obra hermosa y útil que se concibe desde la razón; por otro lado, *Aristóteles* ve en la arquitectura un arte práctico que imita a los principios de la naturaleza como su orden, armonía, eficiencia y variación.

Asimismo, *Vitruvio* considera a la arquitectura desde el punto de vista de la durabilidad, conveniencia y belleza y compara la proporción y la simetría de un templo con la del cuerpo humano donde hay una correspondencia entre sus miembros; e interpreta a las construcciones con fines utilitarios. Posteriormente *Quintiliano*, profesor romano de los jóvenes del imperio, mencionaba que la belleza residía en las normas del uso y no era posible separarla de la utilidad, de manera que, su insistencia por un tipo de teoría funcionalista sobrevive como una tradición romana.

Así, el funcionalismo posterior de *Viollet-Le-Duc* rescata en el gótico el estudio de sus formas, impulsando la innovación de materiales y comprendiendo la base estructural de la arquitectura del medioevo; donde, menciona que la prueba de fuego de la belleza de la arquitectura era la adecuación del proyecto a la finalidad perseguida, asegurando la adecuación de las formas a la función. Asimismo *Ruskin* concibe y defiende una arquitectura funcional aceptando el mismo principio de la forma sigue a la función, donde había una clara relación del arte con el uso, simplicidad, utilidad, proporción y ornamento (que sólo desempeña una función especial) no como disfraz o máscara.

Posteriormente *Edward Lacy Garbett* en 1850 reconoce, influenciado por *Ruskin*, que la belleza técnica o mecánica se combina con una analogía orgánica; asimismo, señala que la expresión del propósito en arquitectura proviene de los rasgos de un edificio y su apariencia total surge del fin o propósito. Por ello, la noción de funcionalismo acentúa que un edificio es placentero siempre y cuando cumpla adecuadamente en forma eficiente y económica con los requisitos utilitarios del programa. Esta noción viene de la mano de la funcionalización, teoría reducida a un sistema de índole lógico-matemático.

El funcionalismo, así, como postura arquitectónica implica su transformación en un mero instrumento de carácter práctico y tecnológico y coincide con la instauración del racionalismo positivista. Éste como sistema deriva su significado en la lógica formal o sintáctica; por lo que, en la teoría funcionalista hay un sinónimo de racionalidad absoluta sujeta a una intencionalidad tecnológica; asimismo, ésta obedece a una matematización de la teoría que coincide con la iniciación del positivismo en el pensamiento científico que trae consigo las implicaciones del número empleado como herramienta técnica y como figura de los sistemas proporcionales para propiciar el uso de modelos geométricos.

## H

**HABITABILIDAD.** Ésta no sólo se refiere a la función que se lleva a cabo en el objeto o su utilidad, sino que, se refiere también a la posesión, apropiación del objeto y a su uso respecto a los mecanismos de la vida cotidiana. En ésta se inscribe también el permanecer y el habitar; en este sentido, la acción de habitar significa alojar, residir, morar, estar y ocupar un lugar en un tiempo determinado; aquí, no sólo es entendido

como una acción o función, sino que está anclado a nuestro ser, a los "modus operandi" de cada ser humano. Cuando se habla de habitabilidad se implica a la experiencia y contacto que tiene el hombre con el objeto arquitectónico, de otra manera ésta no podría generarse; asimismo es interpretada como la síntesis de contenidos que son sumados en un objeto como atributos de su conformación; podríamos así, proponer que el principal contenido de la forma es éste, su habitabilidad.

Así, podemos hablar de ésta como la unión del usuario con su hábitat implicando en ello la caracterización de su modo de vida, de esta manera, la habitabilidad puede ser distinguida, manifestada y caracterizada por conformaciones espaciales (hábitat) que asociamos con un repertorio de actividades (uso o acción de habitar) manifestadas culturalmente. En síntesis, la habitabilidad puede vincularse a las condiciones materiales y espaciales de un lugar, al entorno, a la vida cotidiana, a las condiciones de vida y a las características idóneas de un espacio que permiten a un ser vivo morar. Por ello, ésta reúne un conjunto de condiciones físicas y no físicas que permiten la permanencia; asimismo, es un atributo que se le da al objeto al vivirlo; y en ésta se generan escenarios de uso, donde, se alude a las actividades.

**HIPÓTESIS.** Establece *Bunge*, que ésta ha de ser puesta a prueba y se refiere a objetos ideales (números, funciones, figuras, fórmulas lógicas, suposiciones filosóficas), Bunge Mario, "LA CIENCIA, SU MÉTODO Y SU FILOSOFÍA", México, Ed. ECISA, 1990. Pp.47. Asimismo, su verificación consistirá en la prueba de su coherencia o incoherencia, donde, el esquema hipotético, con enunciados, postulados o definiciones, se adopta y se le atribuye un sentido de conjetura o suposición. En este caso, la razón para llamarlo así, es porque éste implica una primera aproximación, la etimología de la palabra <<hipótesis>> es o significa un punto de partida, que ciertamente lo es una vez que se ha dado con ella.

**IDEA.** Según *Platón* la idea es la esencia inteligible de las cosas cuya existencia conocemos por medio de la dialéctica, es un propósito o intención que expresa un modo de pensar, una intención y creencia. La idea procede del griego ιδέα, que equivale etimológicamente a visión, referido al aspecto o figura que ofrece una cosa al verla; en este sentido, las múltiples significaciones de idea da lugar a varios modos de considerarlas: a) Se entiende a la idea cuando se equipara con un concepto; b) Se entiende a la idea psicológicamente cuando se equipara con una cierta entidad mental; c) Se entiende la idea metafísicamente cuando se equipara con cierta realidad; en este sentido, *Platón* usó el término idea para designar la forma de una realidad, su imagen o perfil; por lo que, es frecuente en *Platón* ver que la visión de una cosa, si se indaga en su verdad, sea equivalente a la visión de la forma de la cosa bajo el aspecto de la idea, aquí, las ideas se ven como causas, como la realidad objetiva designada por el concepto, o las ideas como las cosas tales.

Por otro lado, se ve a la idea según la representación simple de la cosa en la mente, la idea como representación mental de una cosa; por ello, se puede conocer racionalmente lo que las cosas son (aspecto metafísico y ontológico). En este sentido, *Lucke*, *Berkeley* y *Hume*, indican que la idea es la palabra que mejor sirve para indicar la función de representar cualquier cosa que sea el objeto del entendimiento, Idea = noción. Por otro lado, para *Hegel*, la idea es la unidad del concepto y de la realidad del concepto; y para *Bergson*, la idea es como la evaluación o abstracción de lo dado; en este caso, el estudio y constitución de las ideas fue el objeto de análisis de una disciplina especial que surge a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX: La ideología y se utiliza el término "idea" cuando

se hacen de las ideas pensamientos que tienen, o han tenido los hombres en diversas esferas.

**IDEOLOGÍA.** La ideología puede concebirse como una disciplina filosófica básica cuyo objeto es el análisis de las ideas, en el sentido dado por *Condillac*. Por otro lado, *Destutt de Tracy* en 1796 crea la palabra e inicia la corriente de los llamados ideólogos, quienes se interesan por el análisis de las facultades y de los diversos tipos de "ideas"; la ideología para *Destutt* es una ciencia fundamental cuyo objeto son los conocimientos. Asimismo, el vocablo ideología, para algunos pensadores Italianos como *Galluppi* y *Rosmini*, fue usado como estudio de las ideas esenciales en el saber humano.

Por otro lado, para *Marx*, la ideología era sinónimo de ocultación, de una falsa conciencia y revelación de la realidad social, o enmascaramiento de algún sistema económico-social, donde, una clase social dominante enmascara u oculta sus verdaderos propósitos. Asimismo, *Karl Mannheim*, siguiendo el marxismo y las investigaciones de *Max Weber*, trata a la ideología como el reflejo de una situación social, pero, también la entiende como el conjunto de ideas o doctrinas de una persona, de una colectividad y de una época determinada considerando como base el factor social. En resumen, la ideología es interpretada de diversas maneras, como idea engañosa o falsa conciencia, como apariencia falsa o como producto de una condición socio-cultural que determina una clase dominante; sin embargo, la ideología más que nada, marca el pensamiento de una persona con un sello social, sin poder decir que sea verdadera, cierta o falsa; simplemente es la red de ideas que se entretajan en el pensamiento y se manifiestan para resaltar el carácter particular de un modo de pensar individual o colectivo.

## L

**LENGUAJE.** Comenzando por los presocráticos, el lenguaje es equivalente a la estructura inteligible de la realidad, éste se compone de partículas que no son nombres, preposiciones, conjunciones, sino, de símbolos donde debe aceptarse el significado. El lenguaje es un instrumento capital para el pensamiento y algunos autores, estiman que el pensamiento y el lenguaje son una misma cosa; en este sentido, el lenguaje se ve como un instrumento de comprensión y de acción, es el medio de comunicación humano que se basa en un sistema de signos constituidos por sonidos articulados, es el medio por el que nos comunicamos, es un sistema de signos, conjunto de símbolos, caracteres y reglas que permiten la comunicación. Éste anuncia, expresa y representa; por ello, para estudiar un lenguaje hay que comprender cómo funciona y entender no sólo su significado sino como se usa.

## M

**MAPA CONCEPTUAL.** Esa técnica fue desarrollada por el *Profesor Joseph D. Novak* de la Universidad de Cornell en 1960. Su trabajo se basa en las ideas de *Ausbel* (1988), quien da importancia al aprendizaje significativo incluyendo la asimilación de nuevos conceptos mediante estructuras cognoscitivas; son una técnica de aprendizaje cuya función es ayudar a la comprensión de los conocimientos que el alumno tiene que aprender y a relacionarlos entre sí o con otros que ya posee. Los mapas conceptuales son herramientas útiles que ayudan al estudiante a aprender acerca de la estructura del conocimiento y los procesos de construcción del pensamiento; de esta manera, los mapas ayudan al estudiante a "aprender sobre cómo aprender" y a exteriorizar lo que aprendió. En este sentido, los investigadores cercanos a *J.D. Novak*, mediante un

programa denominado aprender a aprender, pretenden liberar el potencial de aprendizaje de los seres humanos que permanecen sin desarrollar y de ahí, se inicia un movimiento en busca de estrategias pedagógicas que favorezcan la práctica educativa. Por otro lado, según Skemp (1987,89) "el aprendizaje inteligente implica la construcción de esquemas, que son estructuras cognitivas o intelectuales que representan las relaciones entre conceptos y procesos" (Skemp, R. R. "Mathematics in the Primary School", London: Routledge., 1989. Pp.32-48-122).

En este caso, la expresión "mapa conceptual" tiene una más amplia difusión en la literatura; según Skemp, corresponde a un tipo particular de esquema, donde, se representa a un orden parcial existente entre los conceptos necesarios y que influye en la planificación de secuencias instruccionales. El mapa conceptual es una representación gráfica de la estructura de un texto y dicha representación debe incluir a las ideas principales y a las relaciones entre las ideas. Así, el concepto de mapa conceptual puede ser definido como el recurso esquemático que representa un conjunto de significados conceptuales incluidos en una estructura jerárquica de proposiciones y se fundamenta en los siguientes principios teóricos del aprendizaje significativo:

- En la necesidad de conocer las ideas previas de los sujetos, antes de iniciar nuevos aprendizajes, es decir que, revela la estructura de significados con el propósito de establecer aprendizajes interrelacionados y no aislados o arbitrarios.
- En la medida que los significados de dos o más conceptos, aparecen relacionados de una nueva manera significativa, teniendo lugar una reconciliación entre ideas, que las integra.
- En cada relación diferente, donde, los elementos pueden establecerse con otro sentido o significado.

Los mapas conceptuales, entonces, tienen por objeto representar relaciones significativas entre conceptos en forma de proposiciones; en este caso, una proposición consta de dos o más términos conceptuales unidos por palabras para formar una unidad semántica; asimismo, esta estrategia de los mapas conceptuales fue creada con la intención de orientar e impulsar un aprendizaje por medio de un material educativo. Estos se muestran como una excelente herramienta que facilita los procesos de abstracción y relación entre conceptos; asimismo, su realización conlleva a estrategias que permiten organizar la información de manera jerarquizada, en un diseño estructural de conceptos mediante la construcción de esquemas.

En estos mapas se recopilan unidades de información y se utilizan como textos icónicos, asimismo, funcionan como marco perceptivo de toda una información. El mapa alude a una interioridad mental y consiste en un dispositivo que orienta nuestra navegación por el aprendizaje, éste se puede utilizar como un cúmulo de información acerca de los medios expresivos implicados en una obra, o bien, puede expresarse y sintetizarse gráficamente el recorrido de un edificio y los elementos que lo integran. Por lo tanto, el mapa conceptual funciona como una herramienta que sintetiza y resume los datos que percibimos de un entorno y dentro de éstos, las imágenes se van empalmando y configurando en una sucesión hasta provocar un esquema total.

**MODO.** Es la forma variable y determinada en que es algo, es la manera particular de hacer una cosa; y con ello, se insinúa que hay distintas maneras de manifestarse, de expresarse. En otro sentido, el modo implica al conjunto de medios en que una cosa es.



**MODO DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.** Por éste se entiende a la manera de realizarse, de manifestarse o llevarse a cabo el contenido, éste cobra sentido al atender a su medio comunicativo, modo en que "es" y "como es". Modalidad que le es propia y específica a la expresión y que confiere a todas sus configuraciones un carácter; en este caso, el lenguaje se vuelve el vehículo de reconocimiento del contenido, esto es, que la representación del contenido sólo puede comprenderse y apreciarse completamente partiendo de su modo o bien, de su medio comunicativo; el lenguaje. Así, aunada a la forma, se viene el modo; esto es que, a la forma la vemos operando en su modo, en su medio lingüístico y es en esta modalidad de la expresión donde se selecciona el vocabulario arquitectónico, su "medio comunicativo".

## N

**NATURALEZA.** *Aristóteles* da varias interpretaciones al término: En primera instancia, se refiere a la generación de lo que crece, es el elemento primero de donde emerge lo que crece; en otro sentido, menciona que es el principio del primer movimiento inmanente en cada uno de los seres naturales en virtud de su propia índole; esto se refiere al elemento primario del que está hecho un objeto o del cual proviene; de cualquier forma, estas definiciones tienen algo en común: que la naturaleza apunta hacia la esencia que poseen los seres y los objetos en sí mismos; y en cuanto tales, contienen un principio que es su causa, su razón de ser; este principio es lo que hace que la cosa posea un ser o una existencia, es una ley que lo origina y por ello existe. Por lo tanto, podemos decir que la naturaleza se refiere al conjunto de caracteres que constituyen la esencia, el origen y el sentido de una cosa o un ser, e implica a un conjunto de leyes, principios o causas que determinan el funcionamiento de un organismo.

**NATURALEZA DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.** Podemos decir que se refiere al origen o principio que la motiva; la naturaleza se distingue como el primer principio interno de todo lo que pertenece a la existencia de una cosa; es decir que, en todos los fenómenos radican los principios internos de todo lo que detona su existencia; en este sentido, la naturaleza de una cosa se reduce a sus estructuras elementales, por lo que, este término cobra un sentido de origen, axioma o principio interno. Aquí, la naturaleza se resume como el conjunto de elementos que sirven para constituir un mecanismo originario que fundamenta las leyes propositivas del fenómeno arquitectónico, es la fundamentación de un hecho que presume un conjunto de principios inscritos.

Conocer el objeto entonces, implica una condición de comunicar su naturaleza, su conformación y el orden de los elementos o propiedades que lo conforman, esto señala una interpretación de la expresión arquitectónica que revelaría la naturaleza de su constitución, implicando toda su potencia expresiva que hace sobresalir su carácter lingüístico e ideológico.

Por ello, la expresión se manifiesta como resultado de una construcción mental en una sucesión lógica de ideas transmitidas por medio de códigos lingüísticos; esta expresión, no es simple, ya que, cobra un carácter de orden lingüístico e ideológico. En este sentido, la ideología se condensa en el discurso del objeto como un conjunto de interpretaciones conceptuales, y estas connotaciones son vinculadas en la producción del objeto a través del lenguaje. Por otro lado, es el mismo lenguaje el que nos permite descubrir los principios que gobiernan la estructura y el uso de los códigos, en este caso, éste radica en la tentación de considerarlo como un espejo del pensamiento y valiéndonos de esto, podemos decir que, en la expresión arquitectónica las ideas se manifiestan con el lenguaje en una interconexión de códigos.

## O

**OBJETO.** Etimológicamente *objectum* significa lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene un carácter material, es todo lo que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos. En este caso, el término objeto comprende: al carácter material del objeto, a una idea de permanencia y deseo; el objeto en sí, es ocasión del contacto humano; asimismo, es un producto de la mente humana, éste es artificial e ingresa al universo social; tiene un carácter pasivo y fabricado y es producto de una civilización industrial: una pluma, una lámpara, una plancha, una casa. El objeto queda así, caracterizado por sus dimensiones y está en la escala del hombre; en este sentido, la arquitectura produce objetos que penetramos, éstos tienen relación con el mundo exterior y con el hombre y con ellos se implica toda una complejidad estructural, funcional y formal.

**ORDEN.** Es una determinada relación recíproca de las partes en virtud de un principio, así, hay un orden porque cada cosa está en su lugar. Por otro lado, para *leibniz* el orden es una jerarquía que implica una serie definida y organización de un conjunto de entidades; en este caso, hay una relación entre miembros de una clase según la cual, unos miembros se combinan con otros; y se dice pues, que hay orden entre los elementos de un conjunto. Con esto, podemos decir que, el orden se refiere a la colocación de las cosas en un lugar, a su disposición y a la regla que se observa para hacer las cosas; implicando en ello, que esto se reduce a un sistema organizado para obtener una debida proporción y estilo.

**ORDEN DE LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA.** O determinada unidad de sentido; dando con ello la variedad de estilos y tipos. El orden en este caso, muestra la regla de combinación y la disposición del vocabulario; es el orden con el que ejecutamos el juego del lenguaje y éste se encuentra en el uso de los códigos para mostrar una lógica que arregla, entrelaza y produce relaciones.

Aquí, se miran las pautas que motivan a un tipo; el tipo de organización fundamental de los elementos de acuerdo con una orientación, en este sentido, el concepto de orden permite determinar las diversas formas de expresión utilizando un vocabulario, es decir que, se refiere a la colocación de cada código en el lugar correspondiente y demarca la relación que existe entre éstos según un referente. El orden también implica un método, una técnica con la que se ejecuta la acción expresiva para sugerir una estructura lingüística, de esta manera, la disposición del vocabulario arquitectónico tiene un orden combinatorio que está bajo la constitución de códigos que conforman una unidad lógica; por ello, podemos decir que, este criterio de orden es propio; esto es que, el orden formal constituye la figura sometida a unas pautas con arreglo a las cuales, nuestra sensibilidad visual ofrece un perfil o sesgo específico que corresponde a un tipo y estilo formal.

## P

**PERMEABILIDAD.** Es la cualidad de ser permeable, de filtrar o dejar filtrar; este término se refiere a la relación que existe entre la introducción visual y la densidad del campo espacial; es decir, que se puede atravesar o filtrar corporalmente, visualmente, olfativamente y acústicamente un espacio arquitectónico al interior, al exterior o en ambos.

**PROPORCIÓN.** Es la relación que existe entre las dimensiones de un cuerpo o entre los distintos cuerpos que forman un conjunto, según un ideal estético que es entendido culturalmente. Es la relación cuantitativa entre dos o más cosas.

## R

**RACIONALISMO.** El pensamiento racionalista tuvo en el siglo XVII algunas de sus figuras más destacadas: *Descartes, Leibniz y Spinoza*; todos ellos relegaron la posibilidad de un saber revelado y defendieron que la razón es la principal fuente de conocimiento humano; de este modo, sentaron las bases del racionalismo. En este sentido, quienes más influyeron en el pensamiento posterior fueron el físico italiano *Galileo Galilei* y el matemático francés *René Descartes*.

*Galileo Galilei* fue uno de los fundadores del método experimental y a partir de sus observaciones, enunció las leyes de caída de los cuerpos y refrendó la teoría heliocéntrica de *Copérnico*. Y *René Descartes* fundamentó el racionalismo filosófico y científico, partiendo de la crítica de los sentidos como forma de conocimiento que ha de fundamentarse en la intuición de principios incuestionables; desde ese momento, la razón elabora construcciones cada vez más abstractas, siguiendo un método deductivo.

**RITMO.** Disposición de las duraciones relativas y de los acentos en las secuencias de los elementos, es una sucesión de intervalos que hace alusión a la disposición de las formas, elementos o motivos. En este caso, la medida y el ritmo son gobernados por un temperamento lírico que se lleva a cabo con un momento regular o alternado.

## S

**SIGNIFICADO.** Es el concepto o pensamiento representado por una palabra o grupo de palabras. El significado es una unidad que pertenece a la definición de lo que se habla y en términos lingüísticos hace referencia al significante.

**SIGNIFICANTE.** Es el elemento que significa; éste hace referencia a la serie de caracteres que constituyen el soporte material de un significado, asimismo, se identifica como lo exterior del contenido significativo (o significado); es decir, que constituye al signo lingüístico, es el referente o símbolo.

**SIMETRÍA.** Es la correspondencia de dimensiones, forma y posición respecto a un punto, una línea o un plano de los elementos de un conjunto; ésta se representa en relación a un eje alrededor del cual, parecen estar colocadas las partes.

## T

**TERRITORIALIDAD.** Aquí, se fija el límite de un territorio; la territorialidad implica a un lugar que se define ante otros por sus límites ya sean físicos o intangibles. En este sentido, el hombre es territorial y marca su territorio con límites intangibles que caminan con su espacialidad corporal.

**TIPO.** El vocablo (*typus, tipo*) significa golpe y de ahí, se considera como una marca dejada por el golpe, sello, figura, molde o impresión. Por otro lado, el tipo se entiende como modelo que permite producir un número indeterminado de cosas que se reconocen como pertenecientes a la misma clase. En este sentido, el tipo de una cosa es una característica que depende de los argumentos que toma para realizarse y se distingue por implicar a un conjunto de caracteres esenciales que distinguen a dicha cosa. El tipo, se toma como un símbolo representativo, modelo o arquetipo; en este sentido, cualquier objeto está constituido por un conjunto de caracteres formales para reconocerse como ejemplar.

## U

**UNIDAD.** Es la propiedad de no poder dividirse sin que su esencia se destruya o altere. Asimismo, se refiere por un lado, a la propiedad de formar un todo y por otro, se considera como el elemento que forma parte de una serie o un conjunto en determinada composición.

**USO.** Este implica hacer un acto, es una manera habitual de obrar de una persona o una colectividad, donde se da el aprovechamiento cotidiano del espacio y del lugar; implicando desplazamientos, goces, trayectorias o momentos de estar.

## V

**VÍNCULO.** Es la liga inmaterial que une una cosa con otra; éste va permitiendo la diferenciación y la autonomía de los elementos que se ligan mediante una constante ordenación de ligas que comunican un espacio con otro.

**VOCABULARIO.** Es un conjunto de palabras propias de una actividad, de un grupo humano o de una persona; éste contiene vocablos o conjuntos de unidades dotadas de significado para formar repertorios extensos, variados y abiertos.

**VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO.** Este apunta a ser un material constructivo y propio para la representación visual, gráfica y semántica y ofrece para quien lo sepa leer una idea exacta de la entidad de la obra misma. El vocabulario arquitectónico implica a una serie de códigos que pueden utilizarse para la manifestación de cada intención de diseño, asimismo, funciona como un instrumento expresivo y se constituye como un auténtico medio comunicativo.

Por otro lado, se dice que en realidad no existe un vocabulario <<formal>> específico o fijo, y por ello, no se establece como algo general, sino que, existen diversos tipos o maneras de elaborarse; por lo que, se formula que es catalogado, elaborado y propuesto como resultado de la experiencia y conocimiento del arquitecto. En este caso, podemos decir que, el juego dialéctico entre las unidades o códigos configuran el vocabulario constantemente en mutación y éste no sólo abarca a los códigos sino a sus diferentes tipos de articulación. Por lo que, su argumentación, entonces, se asentará en el sistema de conexiones que existe entre los códigos, para conformar un repertorio como producto de una elección que reconoce el arquitecto.

Por lo tanto, el conjunto de códigos, establece entonces, un repertorio cambiante, que se moldea y se utiliza para medir los rasgos que dan identidad al objeto, ya sean los muros, las columnas, las ventanas o la planta libre; asimismo, se utiliza para conformar la imagen del objeto y entender lo cualitativo de éste; ya sea, la calidad de la luz o de lo oscuro, la categoría de lo alto y lo bajo, lo amplio, lo cómodo o lo laberíntico, lo simple o lo rebuscado. Por lo que, con estos elementos y con este espectro de códigos es como explicamos y elaboramos la arquitectura.

**Baker H. Geoffrey, "LE CORBUSIER", Análisis de la Forma, Barcelona, Ed. G. Gili, Colecc. Arquitectura-perspectivas, 1985.** Este libro, centra su atención en la organización arquitectónica examinando los elementos lingüísticos que Le Corbusier propone. Este análisis se desarrolla a través de un conjunto de diagramas que diseccionan a cada obra con el fin de poner al descubierto la relación de los diversos elementos entre sí y con las condiciones específicas de cada emplazamiento. En este sentido, en conjunto con los esquemas se exponen algunos textos que hacen referencia a las conclusiones de diseño que rigen la obra de Le Corbusier; con ello, se intenta identificar a las propuestas básicas que éste manifiesta y se presentan en toda su obra. Por lo que, el tipo de análisis gráfico que expone esta obra resulta interesante e ilustrativo sobre cómo procede el mismo Le Corbusier para llegar a su solución formal.

**Balmes Luciano Jaime, "DE LAS IDEAS", Argentina, Ed. Aguilar 3ª Edición, 1963.** En este texto Balmes postula una interesante definición sobre la idea geométrica argumentando que, ésta responde a un lenguaje, esto es, que la idea de un objeto viene representada por su conformación lingüística, de manera que, con un acto intelectual percibimos lo que es el objeto en conjunto con su idea y su lenguaje, aquí, es donde nos damos cuenta de sus propiedades y relaciones entre sus elementos. Con ello, se supone un vínculo entre el acto perceptivo, el acto intelectual o idea y la representación de un lenguaje. Estos tres responden a un mismo acto, de manera que, al percibir o leer los objetos implicamos a estas tres condiciones, por ello, esto resulta más que sugerente para aplicarse a la comprensión no sólo del objeto, sino de toda su condición expresiva.

**Banham Reyner, "TEORÍA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA ERA DE LA MÁQUINA", Buenos aires, Ed. Paidós, 1985.** Este texto fue concebido y escrito en los últimos años de la década de 1950 a 1960, un periodo que recibe diversos nombres: era de la retropropulsión, década de los detergentes, segunda rev. Industrial, o bien, es una época de transformaciones experimentales por la ciencia y la tecnología. Todas estas condiciones afectan a la expresión de todas las artes y en este sentido, surgen exponentes alrededor de la era de la máquina como Pugin, Ruskin y Morris, en una actitud racionalista que se verá posteriormente aplicada no sólo a la práctica arquitectónica, sino, a toda la condición teórica y académica de ésta. En sí, el texto ofrece una síntesis interesante del pensamiento que se identifica como racionalista que va desde 1900 a 1960 mencionando los principales exponentes, ideas y posturas.

**Battisti Emilio, "ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y CIENCIA", España, Ed. Blume, 1980.** Para Battisti, la arquitectura se ve como un instrumento de acción política; en este sentido, es en el análisis de la morfología, la tecnología y tipología donde este libro adquiere su mayor interés. Aquí, el tipo es entendido como una categoría ideológica y como reducción de los intereses de la clase dominante; de manera que, se fijan los roles de la práctica profesional dentro del marco capitalista. Asimismo, se ve la tecnología condicionada por los aspectos del sistema de producción que es jaloneado por intereses socio-económicos y muchas veces políticos; y la morfología se ve reflejada en un idealismo formal. De esta manera, vemos plasmado el concepto de ideología como sinónimo de manipulación, dominio y poder, donde, Battisti trata de desentrañar lo significados que subyacen a ésta y la arquitectura de consumo; en este caso, se ve de manera evidente que los medios utilizados han contribuido a producir una separación entre la arquitectura y el objeto.

Por ello, si analizamos este texto podemos ver que no se aleja de la realidad en que vivimos, donde la arquitectura ha quedado marcada por el mercado como un producto que busca más que nada su consumo.

**Benévolo Leonardo, "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1980.** Este autor, la interpretación de la historia la somete directamente al examen de los hechos técnicos, sociales y económicos que marcan el movimiento moderno. Asimismo se implica el modo de pensar y penetrar en el historiar del objeto a través de explicar los acontecimientos y el nuevo repertorio de formas en una recolección de diversas obras, con ello, se explica a la arquitectura desde los acontecimientos que contextualizan la aparición del edificio, sin ahondar en su conformación formal, en el proceder del arquitecto o en el material proyectual, de manera que, se relata una historia del acontecer histórico del edificio por su momento, época o lugar en donde aparece y no por su contenido referido al material con el que se diseña.

**Berlo K. David, "EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN", Introducción a la Teoría y a la Práctica, México, Ed. El Ateneo, 1985.** Berlo ha intentado simplificar un tema que por su complejidad actual, se ve como un campo de profesionales especializados, sin embargo, éste ha logrado hacer su propuesta accesible al lector de diversos campos; en este sentido, el tema central que lo ocupa es la comunicación y el aprendizaje; aquí, los problemas planteados por la transmisión de mensajes no emergen sólo en las palabras que se emiten o en los conceptos que se aprenden, sino que, existen conflictos internos en el individuo que afectan el proceso de comunicación, de esta manera, Berlo muestra que aprendizaje y comunicación son un mismo proceso y se refiere esencialmente al alcance y los objetivos de la comunicación, a los factores que intervienen en ésta y al papel que desempeña el lenguaje en la conducta humana. Por lo que, es interesante identificar sus conceptos y contenidos y aplicarlos al ámbito arquitectónico para interpretarlos desde una experiencia propia del hacer.

**Berndt Heide, et al, "LA ARQUITECTURA COMO IDEOLOGÍA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1974.** Este es un trabajo colectivo que enfoca los problemas de la arquitectura desde el punto de vista psicológico y sociológico, por lo que, se plantea por un lado, la cuestión del significado de las formas actuales de la arquitectura y por otro, saber cuáles son los contenidos sociales que se expresan en la creación arquitectónica, particularmente en el funcionalismo. Para ello, se aborda el funcionalismo desde su perspectiva histórica hasta la actual, de una manera crítica que argumenta que esta postura funcionalista de hecho tiene una visión muy restringida de la funcionalidad, ya que, se dedica a una representación simplista de los objetivos del proyecto limitándolos. Aquí, se apunta a que la búsqueda de la funcionalidad, debiera ir más allá y extenderse a la satisfacción de las necesidades psicológicas para crear otros ambientes arquitectónicos y urbanísticos; argumentando que lo que actualmente existe, se dirige a un individualismo, a una intensificación de la vida nerviosa y a una masificación de las ciudades. De esta manera, el autor sugiere aspectos interesantes que nos motivan a preguntarnos ¿cómo es que se han planeado las ciudades? o si este funcionalismo en realidad se ha aplicado con conocimiento a la planeación de ciudades, más allá de intereses políticos y económicos; o bien ¿cómo se determina hoy la estructura de las grandes ciudades modernas? y por ello, ¿dónde queda su factibilidad y funcionalidad?; en este sentido, el texto arroja interesantes aspectos sobre las implicaciones sociales del funcionalismo urbanístico.

**Bialostocki Jan, "ESTILO E ICONOGRAFÍA", México, Ed. Barral, 1973.** Este texto, es una recopilación del autor sobre problemas relacionados con la historia y sistematización de los conceptos estilísticos y cuestiones iconográficas; en este sentido, aporta

interesantes elementos que inciden en las artes plásticas como el concepto de estilo y modo aplicados al renacimiento, el manierismo y el barroco; posteriormente trata sobre la imagen del arquetipo e investigaciones iconográficas sobre Rembrandt e iconografía romántica. Si bien, es un texto con un perfil filosófico sobre cuestiones del arte, son trasladables sus conceptos al ámbito arquitectónico, ya que, nos ayudan a responder a cuestiones sobre el estilo arquitectónico, el arquetipo y el modo; considerando que son términos que utilizamos en el medio, y de una manera más enriquecedora este texto, nos lleva a saber que es cada uno y cómo se conforma.

**Boesiger Willy, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G.Gili, 1982.** Este texto, como lo explica el autor, tiene por fin dar una imagen de la obra de Le Corbusier como una presentación concentrada y se posibilita una visión sinóptica de su obra en un orden temático que integra arquitectura, urbanismo y pintura; asimismo, manifiesta las ideas de Le Corbusier sobre la arquitectura; en este sentido, el autor se muestra como un defensor de los principios Le Corbusianos, señalando de entrada que, su obra no es causa de un racionalismo sin alma, sino, de una intención de liberar a la arquitectura de estilos tradicionales, viendo a Le Corbusier como el genio y el hombre apasionado que plasma toda su personalidad en su obra.

**Bohigas Oriol, "CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA", Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969.** En este libro Bohigas trata el problema de la excesiva adjetivación de la arquitectura y éste señala que o se le considera válida sólo en cuanto viene acompañada o definida por la aplicación prioritaria de un adjetivo de carácter tecnológico, temático, metodológico o se le convierte en puro hecho adjetivo de otras realidades sustantivas de carácter político, social, profesional; esto es que, se le condiciona a los adjetivos o se convierte en adjetivo sin considerar su propia sustantividad. Esta cuestión nos lleva a cuestionar sobre ¿cuál es exactamente el campo acotado del diseño?, ¿cuál es la validez de su proceso? y ¿cuál es su campo de actuación?... En este sentido, este texto, se presenta como un panorama de reflexión en torno a diversas cuestiones de la arquitectura, en contra de una actitud progresista que provoca o ha provocado diversos equívocos alrededor del mundo del diseño.

**Boudon Philippe, "DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO", Ensayo a una epistemología de la Arquitectura, Buenos Aires, Ed. Victor Ieru, 1980.** Esta investigación sobre el espacio arquitectónico contribuye a la elaboración de un cuerpo científico sobre los problemas del espacio; en este sentido Boudon define el espacio arquitectónico por su técnica de elaboración, previamente pensado, medido y unificado por la escala. Así, se pretende llegar a una arquitecturología que posibilita una visión epistemológica de la arquitectura; asimismo ésta se entiende como objetivo de ciencia, como una construcción teórico-científica, donde todo es medible, acotable y perceptible; para ello, el texto se elabora sobre dos conceptos; escala y proporción.

**Broadbent G, et al, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA" UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. Iimusa, 1991.** En este libro, se recopilan los escritos de diversos autores quienes se afilian a la relación entre la arquitectura y la existencia de los significados. Para estos autores el edificio puede ser un referente, objeto físico al que uno puede dirigirse en realidad y palparlo; pero también puede ser un significante que trae consigo un significado, un conjunto de conceptos o ideas. La arquitectura, en este caso, significa algo dentro de un contexto cultural particular y por ello, se hace referencia a la semiótica y al lenguaje, aludiendo con ellos la existencia de diversos códigos con los que se lee la arquitectura. En esto cabe cuestionarse dos aspectos: ¿Es la arquitectura interpretada como semiótica? o ¿la semiótica es instrumento de la arquitectura?, que sirve para reflexionar sobre su significado o significados.

## C

**Chomsky Noam, "REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE", Buenos Aires, Arg. Ed. Sudamericana, 1975.** En este libro, las reflexiones que se hacen sobre el lenguaje no son de tipo especulativo, ni de tipo técnico; sino se considera que el objetivo principal es delinear un marco teórico apropiado que cuestiona ¿por qué estudiar el lenguaje?... sencillamente para descubrir sus elementos, su orden, sus estructuras, su origen en la historia y la forma en que se emplea en el pensamiento, en la ciencia y en el arte. De esta manera, Chomsky considera al lenguaje como un espejo del pensamiento, cosa que resulta muy sugerente y que nos invita a descubrir los principios abstractos que gobiernan su estructura y su uso; asimismo, se ve que éste es un instrumento o requisito para el aprendizaje, el conocimiento y el desarrollo de la percepción sensorial. En este caso, estas reflexiones nos pueden llevar a indagar cuestiones sobre la existencia de un lenguaje en arquitectura como tal o saber si es sólo un principio, que se vuelve instrumento para proyectar y para leer o conocer el objeto, de manera que, pueden surgir nuevas propuestas sobre la conformación de los objetos.

**Coppola Pignatelli Paola, "ANÁLISIS Y DISEÑO DE LOS ESPACIOS QUE HABITAMOS", México, Ed. Árbol, 1997.** Este libro, nace con la idea de interpretar una nueva vivienda para el hombre, entendiendo a la casa como un instrumento fundamental para sostener la evolución del comportamiento, de las ideas y de las relaciones entre los hombres, en este sentido, el objeto se ve ligado a las sensaciones y emociones que se producen en el ser humano al habitarlo. Asimismo, muestra como la idea de casa, se ha visto influenciada por el racionalismo y actualmente el reto de la arquitectura contemporánea es realizar un hábitat para la gran masa; en este caso, se estudia que la calidad de vida depende en gran medida del ambiente en el cual se desarrolla la vida diaria. Aún así, aquí, habría que cuestionar ¿de quién depende lograr una calidad de vida?, si del objeto o del usuario modificando su modo de habitar. Por otro lado, se deja ver que el objeto de estudio de esta investigación radica en analizar los componentes que intervienen en la planeación del espacio-habitación y saber ¿hasta qué punto la habitación se proyecta con conocimiento de sus funciones? y ¿cómo las cumple?; en este sentido, resulta ser un material interesante para fundamentar temas de investigación como "la casa" y su conformación.

## D

**De Zurko Edward, "LA TEORÍA DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958.** Este resulta un texto interesante ya que, muestra una reseña del funcionalismo en arquitectura desde su origen, asimismo, se manifiesta cuáles fueron los principales principios, ideas y el pensamiento que detona a esta arquitectura. En este sentido, el funcionalismo se interpreta como un término que muestra un punto de vista ante la arquitectura, esto es, una postura más que ser un estilo o tendencia; por ello, el autor se remite al funcionalismo de los griegos que señala las relaciones existentes entre lo bueno, lo bello y lo útil; asimismo, explica la idea de organicismo de Aristóteles y la interpretación de Vitruvio quien considera a la arquitectura desde el punto de vista de la durabilidad, la conveniencia, la belleza y la utilidad; probablemente esta sea una base muy sólida que se retoma o se da en el funcionalismo de Ruskin y sus contemporáneos.

**D. K. Ching, Francis, "ARQUITECTURA = FORMA, ESPACIO Y ORDEN", México, Ed. G. Gili, 1985.** Este libro resulta de alguna manera básico en el entendimiento del objeto y su vocabulario, ya que, el autor muestra una serie de apartados que de manera gráfica dan a conocer los elementos básicos que componen el espacio arquitectónico;



asimismo, se muestra cómo pueden manipularse mediante el desarrollo de una idea de diseño y el lector se percata de sus implicaciones visuales; de esta manera, los elementos arquitectónicos son percibidos a través del movimiento, aproximaciones, configuraciones y secuencias espaciales. Es importante remarcar la aportación que hace este autor de este material, ya que, es un texto muy significativo y didáctico para la enseñanza de la arquitectura.

**Delacroix H, et al, "PSICOLOGÍA DEL LENGUAJE", Buenos Aires, Ed. Paidós, 1967.** En este libro, se trata un tema muy interesante que resulta implicarse a la arquitectura; éste es el lenguaje y la construcción del mundo de los objetos; y como el autor lo señala: el lenguaje interviene en la existencia y en la estructura de los objetos. De esta manera, la comprensión del lenguaje atañe a cualquier arte, éste se presenta, contribuye a la formación de la configuración objetiva y a la manera en cómo se procede para llegar a la forma del objeto. En sí, este texto propone no sólo detenerse a comprender el lenguaje en sus formas, sino a buscar la luz interna de su formación, como producto y como producción. De esta manera, el lenguaje se vuelve un mediador en la formación de los objetos y puede considerarse en la expresión de éstos el instrumento más importante para su construcción; de ahí que, todas estas ideas y conceptos se retomen para aplicarse a la condición expresiva del objeto. Y con esto podría quedar esbozado el lenguaje como un principio o un inicio, que se vuelve el instrumento material y tangible de la forma y su expresión.

**Delgado Alvaro, "LA ESENCIA DEL ARTE", España, Ed. Taurus, 1996.** Este libro, centra su atención a una pregunta: ¿Qué es lo que uno percibe cuando percibe la forma geométrica de un objeto?... se dice que la forma que percibimos responde a la verdad del objeto, en este sentido, la forma es esencialmente algo que se ve, ésta es esencial al arte, se ve y se percibe. En este sentido, la interpretación de la forma está ligada a ciertos estímulos visuales que son al mismo tiempo manipulados por un sistema de conceptos. Aquí, el autor propone el estudio de un contexto cognitivo en donde se dan las formas de los objetos, por ello, puede entenderse al espacio arquitectónico como complementario de su entorno o viceversa. Así, resulta interesante vincular los conceptos establecidos por el autor, de la forma implicada al acto perceptual y su diferencia con la figuración, al campo arquitectónico.

**Dondis D. A, "LA SINTÁXIS DE LA IMAGEN", Colecc. Comunicación visual, Barcelona, Ed. G. Gili, 1976.** Este texto se da como una introducción al alfabeto visual donde se aprende a leer una gramática, enfocada a la fotografía, el cine, la televisión, el diseño gráfico, industrial y artes plásticas. El autor elabora un texto metodológico aplicable a cualquier disciplina de la forma; en este sentido, si lo aplicamos al campo arquitectónico, podemos ver a la obra como una interesante secuencia de imágenes visuales que contraen una implicación significativa y lingüística. Con esto, se insinúa que la imagen arquitectónica está dada por una sintaxis de códigos que identificamos como arquitectónicos y que son entendidos por una convención social o cultural; a esto, Dondis, lo ha llamado "idea de alfabetidad visual".

**Dorfles Gillo, "CONSTANTES TÉCNICAS DE LAS ARTES", Buenos Aires, Arg., Ed. Nueva Visión, 1958.** En este libro, el autor argumenta la correspondencia entre las distintas artes, así como, las correspondencias y contrastes de los valores técnicos de sus lenguajes. En este sentido, analiza la influencia recíproca de los diversos elementos como la imagen, la figura, el ritmo, la proporción, la simetría y la métrica. En este caso, analiza cuál es el medio expresivo de cada una de las artes en donde, acentúa que el artista tiene una voluntad expresiva que es enderezada a una forma de técnica expresiva con una motivación particular ligada al material usado para componerla.

Esto resulta de interés cuando trasladamos sus conceptos al ámbito arquitectónico y nos cuestionamos sobre ¿cuáles son los medios expresivos de la arquitectura? y ¿si hay una relación entre ésta con las demás artes?.

## F

**Fabris Germani, "FUNDAMENTOS DEL PROYECTO GRÁFICO", Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1973.** Este texto se presenta como un material didáctico que muestra los elementos, las categorías y magnitudes que rigen al fenómeno visual; y con vistas a abrir un camino para el conocimiento del mismo fenómeno, se explica el porqué de la disposición compositiva de los elementos en sus múltiples expresiones. Éste es un trabajo de compilación que muestra la definición de la composición, sus medios instrumentales, sus relaciones y fundamentos en conjunto con una visión práctica que introduce proyectos gráficos; de esta manera, resulta muy interesante trasladar estos conceptos al ámbito arquitectónico y retomar la cuestión compositiva como un contenido esencial en la expresión arquitectónica.

## G

**Gans Deborah, "GUÍAS DE ARQUITECTURA. LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G. Gili, 1988.** En este texto, se propone a Le Corbusier como el principal exponente de la era de la máquina en la arquitectura del siglo XX, asimismo, se pone de manifiesto sus innovaciones teóricas que apoyan los historiográficos como un armazón nuevo de la teoría y práctica arquitectónica. En este sentido, se apunta a que los cambios en la arquitectura moderna, las transformaciones y contradicciones se deben en gran medida al pensamiento de un hombre: Le Corbusier; para ello, se muestran diversas facetas de su pensamiento como una dialéctica cultural entre lo romántico y lo clásico en su formación; así como, una dialéctica entre lo individual y lo colectivo de su hacer y del papel que juega en una sociedad como arquitecto. Esta dialéctica se ve reflejada en su propuesta espacial que propone un lenguaje arquitectónico en contacto con el lugar.

**Gregotti Vittorio, "EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA", Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972.** La pregunta central que origina este texto es saber ¿de qué está hecha la arquitectura?... y se da respuesta con una propuesta muy interesante; está hecha de materiales ordenados con el fin de habitar, y con ello, el proyectar se define como el ordenar este sistema de materiales de que se compone la arquitectura. En este sentido, este texto aporta elementos de reflexión que resultan interesantes en el ámbito teórico; ya que, nos invita a indagar y cuestionar sobre ¿cuál es la materialidad arquitectónica? o bien ¿cuáles son los contenidos con los que trabaja su expresión?. En sí, el texto hace énfasis en la fase proyectual, en su autonomía y en los materiales que intervienen en ella.

**Guadarrama Leonides, et al, "LE CORBUSIER EN LA HISTORIA", México, Ed. Arte y Técnica, 1966.** Este libro se presenta como un material que se organiza con el fin de analizar el surgimiento y desarrollo de las técnicas arquitectónicas y situar de manera objetiva la proyección universal que tiene la obra de Le Corbusier en el transcurso de la arquitectura actual. Este texto puede verse como un excelente medio propagandístico de la obra de Le Corbusier que la interpreta como un producto único y genial. Sin embargo, cabe cuestionarse ¿si su producción arquitectónica responde a la cultura Francesa y de que modo?; ya que, en un criterio particular, no basta con mostrar la genialidad de su obra en cuanto a una innovación formal y entender a la arquitectura como la institucionalización de un movimiento que repite objetos; porque se caería en este caso, como lo hace el autor, en un absoluto apego y admiración del mismo esquema maquinista para aplaudir todas sus expresiones.

**Hartman Nicolai, "ESTÉTICA", México, UNAM, 1977.** En este libro se acentúa que el análisis estético se encuentra dirigido al objeto, donde existe un trasfondo, unos estratos o capas internas que nos hablan de lo que es la obra de arte. En este caso, resulta de gran interés aplicar su idea de trasfondo a una interpretación de la forma que nos lleva a ver más allá de una apariencia, esto es que, hay un interior, un estrato o un contenido. Así, se mira hacia una constitución esencial de la estructura del objeto, de tal manera que, no se trata solamente de una forma externa; sino, a la par se da una forma interna que está organizada mediante un contenido; por ello, cuando se lee un objeto arquitectónico, no se lee sólo esa apariencia o capa externa, sino que, se entiende todo su sentido al leer sus estratos internos o contenidos.

**Hegel G. W, "LECCIONES DE ESTÉTICA", México, Ediciones Coyoacán S.A de C.V. 1997.** En este libro, Hegel presenta una aguda percepción de los problemas estéticos básicos sobre la belleza en el arte, la imitación de la naturaleza, el gusto, la inteligencia y la forma; en sí, en una visión particular resulta muy aportador sus ideas sobre la forma relacionadas a un contenido que le da existencia; en este sentido, al aplicarse al campo arquitectónico puede mostrarnos un nuevo panorama o punto de vista desde donde mirar a la "forma arquitectónica" y cómo entenderla, desvaliéndola como una simple apariencia. De esta manera, nos invita a cuestionar diversos aspectos sobre la conformación de la forma y su expresión, como: ¿es la forma la que conlleva un contenido?, ¿si es dicho contenido el que la determina y cuál es? o bien si esta paridad forma-contenido ¿está siempre unida?

**Heidegger, M, "ARTE Y POESÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997.** En éste libro, se muestran las reflexiones que Heidegger dedica para responder a cuestiones sobre la estética, en este sentido en la estética del s. XIX se trata el arte como una actividad subjetiva; y él expone un cambio abordando directamente a la obra de arte como tema concreto de un análisis filosófico; en este caso, la obra de arte es un ente, cuyo carácter peculiar se propone descubrir, aquí, hay forma y contenido, el carácter de una cosa es lo primero con que nos tropezamos; sin embargo, se cuestiona si ¿es sólo eso o hay algo más?... es indudable que la obra es algo más que una simple cosa y ésta implica a una naturaleza que la define. Esto nos lleva a cuestionar un aspecto ontológico sobre la obra arquitectónica y saber si es sólo una forma aparente o se va más allá en ésta. Por lo que, este texto nos invita a trasladar conceptos desde la filosofía a la arquitectura, para indagar sobre la naturaleza de cada expresión arquitectónica, asimismo, podemos preguntarnos ¿cómo se llega a su forma? o mejor aún ¿cómo se instaura la forma?... para lo que Heidegger promueve una interesante teoría que muestra la unión de una materia con una forma y podemos ver que ésta se aplica a nuestro hacer, ya que, de esta unión o paridad forma-contenido, se deriva todo el sentido de una expresión.

**Hesselgren Sven, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1973.** Este libro surge de una tesis de doctorado y se manifiestan diversos temas relacionados a una teoría arquitectónica basada principalmente en el campo de la percepción; asimismo, se propone como tema esencial la psicología perceptual aplicada, donde, se presume que el arquitecto debe poseer un conocimiento de toda la función práctica del edificio, esto es, del análisis funcional y los matices que puede presentar un objeto arquitectónico elaborado con determinado lenguaje. Este texto resulta interesante, ya que, el autor establece y define diversos elementos que bien, pueden ser parte del vocabulario arquitectónico y que de alguna manera, enriquece un proyecto; asimismo, pueden ser utilizados y aplicados a la lectura del objeto

arquitectónico como el tamaño, la luz, la distancia, el paralaje, la profundidad, la centralidad, el cierre, el contorno y el fondo-figura, por mencionar algunos; en sí, este texto puede ofrecerse como una síntesis de los atributos que uno puede encontrar en el objeto.

**Hierro Gómez Miguel, "EXPERIENCIA DEL DISEÑO", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 1997.** Esta investigación surge como una preocupación del autor por reflexionar sobre el tema del diseño y en particular sobre su proceso; esto implica una forma de teorizar sobre la práctica. En ello, se plantea que la práctica del diseño, es igual a la visión de un movimiento pendular en un ir y venir; asimismo, el trabajo se ve como material de debate sobre el material proyectual y el particular proceso que tiene el arquitecto para llegar al objeto; con ello, se enmarca el discurso que el proceso del diseño comprende. En sí, el texto muestra un panorama interesante sobre algunas reflexiones del diseño e identifica una interpretación del proceso del diseño que se basa en estadios que están en retroalimentación continua; de esta manera, se rompe el esquema de considerar al proceso del diseño como una receta o metodología fija o precisa, y se llega a una interpretación diferente que muestra la flexibilidad del proceso y su autonomía dentro del proceso de producción arquitectónica.

**Huse Norbert, "LE CORBUSIER", Barcelona, Swat editores, 1985.** En este texto, el pensamiento de Le Corbusier se interpreta como una voluntad revolucionaria a pesar de las diversas y contradictorias interpretaciones de su obra; incluso de las propias afirmaciones del mismo Le Corbusier; en este sentido, se presenta a Le Corbusier como un arquitecto que trabajó especialmente en la innovación de un lenguaje figurativo, por encima de las preocupaciones metodológicas, éticas y sociales de la época. Probablemente su línea fue la renovación formal basada en la superación de un repertorio arquitectónico tradicional, y que se ve vestida con el ropaje de una pretendida asimilación racional del uso. El prólogo es escrito por Oriol Bohigas, quien acentúa que Le Corbusier ha sido el mejor propagandista y canalizador de ideas y estilo propio. En este sentido, se dice que sus obras fueron monumentos fundacionales del movimiento moderno; asimismo, Le Corbusier se mira como un arquitecto que sustenta un argumento formal basado en cinco puntos que caracterizan a su lenguaje; por ello, es un reformador lingüístico y formal que persigue sin duda la función y el fin práctico de cada objeto arquitectónico; de esta manera, se deja ver una reseña de la vida de Le Corbusier, de su formación y pensamiento transformador como productos de una serie de influencias recibidas desde su juventud. Por lo que, es interesante ver como el autor muestra y vincula el hacer arquitectónico con un esquema ideológico que el mismo Le Corbusier va construyendo y manifestando a lo largo de su vida.

## K

**Katzman Israel, "CULTURA, DISEÑO Y ARQUITECTURA", Tomo I, México, CONACULTA, 1999.** La obra completa consta de dos tomos, en el primer tomo se estudian las relaciones entre la naturaleza y la cultura, así como, la significación del objeto y el diseño. En este caso, el estudio de las cualidades de los objetos conducen al autor a investigar los valores de la cultura en general y entender a la forma como suplemento de la naturaleza humana; así vincula y elabora una sintaxis de los aspectos de la naturaleza, el ser humano, la cultura y la sociedad que están directamente relacionados con el diseño. En este sentido, se apunta hacia un conocimiento global no del diseño en sí, sino de los agentes o factores que lo afectan o determinan, dejando a un lado la problemática del diseño en sí y probablemente a su materia.

## L

**Le Corbusier, "PRECISIONES", Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo, Barcelona, Ed. Poseidón, 1978.** En este texto, Le Corbusier intenta reestablecer la armonía entre el hombre, su medio y su naturaleza con una civilización maquinista que contempla a la técnica, la economía, la estandarización e industrialización del objeto arquitectónico. Asimismo, presenta una serie de elementos que de alguna manera, determinan su expresión como lo son: la circulación, el tejado-jardín, los pilotes, las proporciones, los diafragmas y la planta libre; estos son los puntos que determinan el plano de la casa moderna y acentúa con ello, su idea de que la casa es una máquina para habitar, es una célula a escala humana.

**Le Corbusier, "HACIA UNA ARQUITECTURA", Buenos aires, Ed. Poseidón, 1964.** Este texto resulta muy controversial, ya que, es escrito por el mismo Le Corbusier, donde deja ver claramente que la arquitectura intenta para él recuperar las bases humanas como la escala, la necesidad tipo, la función tipo y hasta la emoción tipo; en este sentido, se trata de dar respuesta al programa de la habitación moderna, entendiendo en ello, que la casa es una herramienta, es vista como la máquina para habitar con un plan fijo, preestablecido que dará solución de vivienda a una sociedad. De esta manera Le Corbusier manifiesta y plasma su pensamiento funcionalista en sus teorías y obras, con todas sus contradicciones, fragilidades, aciertos y controversias. Por otro lado, muestra el panorama de elementos básicos que retoma como el volumen, la superficie, el plan, los trazos reguladores y circulaciones, con el fin, de expresar sus ideas e intenciones de diseño.

**López Rangel Rafael, "DISEÑO, SOCIEDAD Y MARXISMO", México, Ed. Concepto, 1981.** En este libro surge un debate ideológico sobre el diseño que conduce al autor a retomar el "rescate" de los objetivos y su forma material en base al marxismo. En este sentido, el pensamiento teórico centrado sobre la problemática específica del diseño queda habilitado al establecer un puente con la concreción histórica de los hechos; de tal modo que, se trata de despejar fantasmas ideológicos preestablecidos y heredados del racionalismo, que afectan al diseño y su territorio.

**Ludovico Silva, "TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IDEOLOGÍA", México, Ed. Nuestro tiempo, 1978.** Este es un libro que aborda temas polémicos como los medios con que se pone en práctica, se extiende y se profundiza la ideología de la clase dominante, en el sentido de que, es creada por superestructuras manejadas con los medios modernos de difusión, publicidad y propaganda. En otro sentido, se hace un referente a los antecedentes del término desde Destutt de Tracy hasta el sistema capitalista actual. Asimismo, se tratan aspectos interesantes de la ideología como lo es el "reflejo ideológico" que funciona como un eco, una metáfora que puede distorsionar la realidad que la genera. Aquí, podemos ver que si trasladamos estos aspectos a la arquitectura, podemos ver que en ésta se han generado posturas ideológicas o ideologías arquitectónicas y resulta interesante saber ¿cómo se generan?, ¿qué las distingue? y ¿cómo han sido aplicadas?, puede ser que tengan muchas interpretaciones y giren hacia el aspecto social del diseño o político, pero un campo que se ha visto poco explorado es sobre el esquema de pensamiento del arquitecto con respecto a la arquitectura, porque no se trata sólo de utilizar a la ideología como un medio de dominio y poder, sino, de buscar en ésta nuevas aplicaciones que nos lleven al conocimiento de los objetos y de los motivos que los detonan.

**Llovet Jordi, "IDEOLOGÍA Y METODOLOGÍA DEL DISEÑO", Barcelona, Ed. G. Gili, 1979.** Este libro surge como producto de un seminario impartido por el autor, donde enfatiza el papel que juega el objeto como conexión entre el hombre y su entorno cultural, señalando que los objetos a menudo son portadores de un plus de significación, connotadores del status socio-económico, de los ideales estéticos y de una idea de objeto-satisfacción para el consumidor; en este sentido, la metodología del diseño se encuentra jaloneada por variables ideológicas y quedan interrelacionadas al objeto que se diseña. De esta manera, el autor establece una metodología del diseño considerando diversos factores como el valor de uso, el valor de cambio y el valor de signo que se ven influenciados por todo un contexto ideológico en donde surgen los objetos; asimismo, se marca con ello, la relación del objeto arquitectónico como objeto de cultura, esto es, que no surge como un objeto aislado, sin entorno; sino por el contrario, es el mismo entorno el que lo determina.

## M

**Manieri Elia Mario, "WILLIAM MORRIS Y LA IDEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1977.** En este libro, Manieri Elia procede con rigor a una crítica de la crítica, a una historia de la historia, a un análisis de la operación mitificadora que toda "justificación" por los orígenes implica. Éste autor avanza a estratos, por capítulos. En el primer capítulo presenta una biografía de William Morris como personaje, ideólogo, artesano, artista, poeta, militante y crítico. En el segundo plantea de qué manera las interpretaciones de la figura de Morris han manipulado la conciencia del movimiento moderno. En el tercero y último capítulo se dedica de lleno a analizar el movimiento moderno desde la perspectiva planteada en los dos anteriores, en un estudio clarificador y alejado de los juicios de valor establecidos; de esta manera, en este trabajo se cambia la interpretación del análisis histórico.

**Merleau Ponty Maurice, "FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN", Barcelona, Ed. Península, 1975.** En este libro se delucida sobre la fenomenología como el estudio de la esencia y de la existencia humana, del "estar ahí"; y puede decirse que, este estudio se adhiere a la experiencia individual que se tiene de las cosas por su contenido manifiesto. Aquí, la adquisición más importante de la fenomenología estriba en haber unido el subjetivismo y el objetivismo en una noción de racionalidad medida con las experiencias en las que se revelan. En sí, el texto trata de los diversos factores que intervienen en el proceso perceptivo como lo son las emociones, las asociaciones, la proyección de los recuerdos, la atención y el juicio, llevados al campo fenomenal. Por otro lado, el texto implica el tema de la espacialidad del propio cuerpo y la motricidad para distinguirla del espacio objetivo donde nos movemos; asimismo, explica que entre éstos está el mundo que percibimos. Por lo que, resulta interesante trasladar los conceptos establecidos por Ponty al campo arquitectónico y formular desde ahí, una propuesta para definir conceptos como la espacialidad en el diseño, o bien, resulta una muy buena fuente para responder a preguntas sobre ¿cómo entender el espacio? y ¿qué relación tiene con la espacialidad y cómo se conforma?.

**Moles Abraham, "TEORÍA DE LOS OBJETOS", Barcelona, Ed. G. Gili, 1979.** En este libro, el objeto se ve como producto del esfuerzo industrial, dotado de valor económico. Aquí, Moles argumenta que varios autores se han preocupado por examinar el objeto en sus significaciones psicoanalíticas y su sentido semiótico; pero más allá de esto, él propone una teoría del objeto que subraya un análisis de la entidad "objeto" como mediador social y como función; en este sentido, se adentra al estudio del territorio de los objetos (el domicilio y el trabajo) y de los lugares que los suministran (almacenes); con ello, Moles desarrolla una clasificación de los objetos según su función, haciendo hincapié en su factor semántico. En sí, la función básica del objeto se reduce a su

utilidad, a su acumulación o a la satisfacción de un deseo de consumo; de manera que, este texto resulta interesante porque amplía su campo de actuación a la arquitectura, el diseño industrial y el diseño gráfico.

**Muntañola Joseph, "COMPRENDER LA ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. Teide, 1985.** Para elaborar este texto, Muntañola se basa en los escritos de Heidegger construir, habitar, pensar; y manifiesta que la única forma de conseguir una arquitectura con belleza es justamente con la influencia entre la utilidad del habitar, la firmeza del construir y la conveniencia del diseño, y es desde este punto de vista desde donde habla de la arquitectura. Asimismo, vincula estos tres aspectos no sólo como consecuencia uno de otro, sino, como aspectos que se integran e influyen recíprocamente, de manera que, el construir está determinado por el habitar y éste por el pensar, como elementos que no deben estar separados. En síntesis, se dice que, la arquitectura ahí comienza en el uso como ritual a efectos de enriquecer un construir pensado.

## N

**Nicol Eduardo, "METAFÍSICA DE LA EXPRESIÓN", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1989.** En este libro, Nicol se pregunta ¿cómo es posible una metafísica de la expresión? y responde que ésta sólo será posible o legítima, si es necesaria. Este concepto de necesidad entraña claramente una crítica de la metafísica tradicional; entendiendo por crítica una precisa indagación de las razones por las cuales la filosofía ignora esta metafísica de la expresión; de manera que, su investigación cambia de giro y se responde más bien a ¿por qué ha sido ésta imposible?... aquí, argumenta que las ciencias que se ocupan de los fenómenos expresivos solicitaban una investigación metafísica que ofreciese la clave del acto expresivo. En este caso, la expresión se ve como un fenómeno donde está presente el ser; el ser que expresa y el ser que hace posible el acto comunicativo de la expresión; de ahí, surge una idea interesante que se aplica al ámbito arquitectónico ¿es la arquitectura una forma de expresión?, porque ésta implica al ser que expresa (arquitecto) y a la obra donde se expresa. Puede ser que por medio de este fenómeno expresivo lleguemos a conocer la naturaleza de una obra y aprendamos a leerla, implicando en esto, a la condición comunicativa del acto expresivo dado en un medio lingüístico.

**Norberg Schulz Christian, "ARQUITECTURA OCCIDENTAL", Barcelona, Ed. G.Gili, 1999.** Este autor propone que la forma espacial significa lugar, recorrido y área; en consecuencia, la arquitectura no puede describirse sólo en términos de conceptos geométricos o semiológicos, sino, en términos de formas significativas y como tal, la historia participa de las posibilidades existenciales. En este caso, la historia de la arquitectura opera con otra óptica en términos de significado existencial, donde el hombre experimenta el ambiente que lo circunda y cuando esta relación es significativa, el espacio se convierte en un conjunto de lugares. Desde un punto de vista particular, resulta atractiva esta postura siempre que se mire hacia la materia que implica el mismo diseño del objeto.

**Norberg schulz Christian, "INTENCIONES EN LA ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1998.** El tema central del libro es elaborar una aproximación hacia una teoría integrada de la arquitectura y se parte de identificar los problemas concretos del arquitecto en su hacer debido a una carencia teórica que le ayuda a explicar su misma profesión. En este sentido, Shulz se plantea el cuestionamiento de varios aspectos: ¿cuál es el propósito de la arquitectura como tal producto del hombre?, ¿cuál es la influencia de ésta en el ambiente?, ¿porqué un edificio en determinada época tiene determinada forma?; en este caso, para dar respuesta a ello, elabora una estructura que intercala la psicología de la Gestalt, la mecánica de la percepción, la teoría de la

información, la filosofía analítica moderna y la semiótica. Así, podemos ver cómo vincula a la teoría de la arquitectura con una información proveniente de estos campos, como partes integrales de la misma. En ello, se remarca que estas disciplinas pueden ser partes integrales de la misma formación teórica de la arquitectura y del historiador; asimismo, este texto se ve como un espectro de factores que intervienen en la arquitectura y pueden verse más como reflexiones teóricas que con el afán de construir una teoría como tal.

## P

**Pardo José Luis, "LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD", España, Ed. Pretextos, 1992.** Este es un texto que se remite a la arquitectura y su relación con la geografía, la física y la naturaleza; en este caso, el exterior es interpretado como un lugar de residencia, de expansión de un pueblo y de una cultura; así, el tema acerca del espacio obliga a cuestionarse ¿qué espacio?; ya que, nuestro existir siempre es un "estar en", y son las características físicas con nuestro cuerpo las que hacen el lugar. Aquí, hay un interesante material que contribuye a la manera en que un objeto se relaciona con su exterior, siendo que éste no puede renunciar a su exterioridad; por lo que, se ofrecen elementos que nos arrojan información para resolver cuestiones sobre la conformación de la exterioridad del objeto arquitectónico y sus relaciones con la interioridad.

**Pasillas Valdez C. Ignacio, "ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000.** Esta investigación parte de la preocupación por el enjuiciamiento que se hace tanto de la arquitectura y su sentido, así como, del arquitecto y sus alcances; por ello, se cuestiona ¿qué explica el quehacer arquitectónico? y ¿cuál es su sentido?... para ello, se ve el proyecto como la reelaboración lingüística de la propia arquitectura, de manera que, se desarrollan aspectos interesantes para consultar como lo es la construcción del lenguaje arquitectónico que abarca a un repertorio o vocabulario; así como, otros aspectos teóricos relevantes, como lo es la cultura y sus implicaciones en la elaboración del objeto, el repertorio de la imagen y la forma.

**Pastor Ramos Gerardo, "IDEOLOGÍAS", Su medición psicosocial, Barcelona, Ed. Herder, 1985.** Las preocupaciones que conducen al autor a realizar este libro son alrededor de actitudes sociales, mentalidad e ideología; asimismo, muestra su interés por el influjo talante e ideológico individual que impone a los procesos cognitivos, afectivos, motivacionales y comportamentales; por lo que, se trata de analizar los rasgos más peculiares de las posiciones ideológicas generales de las personas que se imponen a los acontecimientos sociales y a las instancias económicas, culturales, religiosas, familiares, políticas y educativas. En este sentido, una psicología social de la ideología no se reduce al mero sector político, precisamente esta condición puede verse reflejada a otros campos como lo es el del diseño, para surgir cuestiones sobre como se conforma un esquema ideológico en la arquitectura y cómo éste puede regir toda una expresión; en este caso, este texto es una fuente importante que nos lleva al conocimiento del término en sí y de su desmitificación como falsa conciencia. En sí, el término de ideología se lleva hasta sus orígenes como ciencia de las ideas y se consideran todos sus aspectos como el dominio, el poder, el engaño, la creencia y la causa.

**Pérez Gómez Alberto, "LA GÉNESIS Y SUPERACIÓN DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA", México, Ed. Limusa, 1980.** En este texto, el autor señala que el propósito de esta obra es delucidar sobre el significado del pensamiento funcionalista, reseñar su génesis y concluir mostrando sus radicales limitaciones, para tratar de probar con ello, que el funcionalismo tiene una implicación más profunda que sólo referirse a la



capacidad de un edificio para adecuarse a su uso; por lo que, su fundamento corresponde a los últimos 180 años de la historia de la arquitectura occidental; asimismo, el autor en un sentido muy crítico muestra cómo se ha transformado la teoría de la arquitectura a un mero instrumento, a una herramienta técnica o a un libro de recetas, perdiendo toda su libertad y condición de hacer nuevas propuestas.

**Piaget Jean, et al, "INTRODUCCIÓN A LA PSICOLINGÜÍSTICA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977.** Este texto surge de una preocupación por abordar un sector de la investigación que tiene origen en el desarrollo paralelo y complementario de la lingüística y la psicología, retomando la obra de Ferdinand de Saussure quien con sus estudios constituye la lingüística en el siglo XX al tomar conciencia de la existencia de estructuras lingüísticas. En este sentido, la lingüística estructural se constituye por la conquista de su objeto sobre las condiciones lógicas, psicológicas o sociológicas; posteriormente rehace posible la psicolingüística a fin de comprender su objeto comparado con la psicomotricidad. En este caso, la psicolingüística descubre una dialéctica entre las situaciones y su resolución verbal, variando repertorios de sonidos utilizados de una cultura a otra; de manera que, ésta se interpreta como el estudio de las relaciones entre nuestras necesidades de expresión y comunicación; así, este texto ofrece una visión interesante sobre lo que es esta temática y resulta inquietante trasladarlas al campo arquitectónico para cuestionarnos sobre su existencia en la conformación de un principio lingüístico.

**Prudhomme Sully, "LA EXPRESIÓN DE LAS BELLAS ARTES", La Psicología aplicada al estudio del arte y del artista, Buenos Aires, Ed. Joaquín Gil, 1954.** En este texto, el autor establece su interés por la psicología, ya que, la considera como una de las principales disciplinas que ayuda a comprender la expresión de las formas y su producción. En esta teoría de la expresión, están inmersos los sentidos del artista y la importancia de las percepciones sensibles; en este sentido, la condición expresiva del arte se establece en tanto interpretamos la percepción sensible que se tiene de éste y de las sensaciones y emociones que producen sus elementos formales. Con ello, podemos establecer un vínculo directo a la arquitectura y cuestionarnos sobre ¿en qué consiste la expresión arquitectónica? y si ésta se encuentra de alguna manera ligada al sentido perceptivo del lector al captar el objeto arquitectónico.

## R

**Reboul Oliver, "LENGUAJE E IDEOLOGÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.** En este texto, Reboul argumenta que una ideología determina no sólo nuestra manera de hablar, sino también el sentido de nuestras palabras; en este sentido, el término ideología está cargada de connotaciones y realidades muy diferentes según el punto de vista de quien la utilice; asimismo, afirma que ésta no es esa doctrina irrealista y sectaria, sin fundamento objetivo, sino por el contrario. En este caso, el sentido ideológico está determinado por sus bases materiales y tangibles dadas en una sociedad o cultura. Aquí, se señala que la función de una ideología es la de servir de código implícito en una sociedad, un código que le permite expresar y justificar sus acciones. De manera que, busca al lenguaje para manifestarse; así, la ideología y el lenguaje se unen y vinculan para conformar una unidad indisoluble. Por lo que, resulta muy sugerente esta propuesta para aplicarse al ámbito arquitectónico y mostrar cómo se vincula en la arquitectura este esquema ideológico-lingüístico; así como, ver su aplicación en las obras para indagar sobre la conformación del objeto y su condición expresiva.

**Rodríguez Jose Ma. Et al, "ARQUITECTURA COMO SEMIÓTICA", Buenos Aires, Arg, Ed. Nueva Visión, 1977.** Este es un texto breve, pero muy interesante que ofrece una importante aportación a los estudios semiológicos y a la comprensión y resolución de problemas en la arquitectura, de manera que, extrae de la lingüística aquellos conceptos analíticos para encausar su investigación, como lengua, código, mensaje y significado o significación; asimismo, habla de la existencia de una lengua en arquitectura y de la estructura del signo con su significado y significante. De esta manera, con ayuda de estos términos trata de delucidar la naturaleza de la significación en arquitectura. Si bien, podemos ver su apego estructuralista, cabe cuestionarse ¿si es que en realidad existe o no un lenguaje como tal en arquitectura?; en este sentido, se da por hecho que éste existe y de esta manera, se aborda sin dejar paso a la duda; por lo que, puede resultar un texto muy polémico e interesante para debatir.

## S

**Saldarriaga Roa Alberto, "HABITABILIDAD", Bogotá, Col., Ed. Escala Fondo, 1981.** Este libro trata de una incursión en el campo de las relaciones entre la arquitectura y los contextos humanos y naturales en los cuales aparece, de manera que, se formula una teoría sobre la estructura ambiental y de las principales implicaciones del proceso arquitectónico. En este sentido, la habitabilidad se ve dirigida hacia los elementos de la transformación ambiental como la tecnología, la ciencia y el conocimiento. Aquí, cabe cuestionar un aspecto que no queda del todo resuelto: ¿qué es la habitabilidad y cómo se genera o se llega a ella?, siendo que el título incide en este aspecto; por lo que, puede este texto generar la sensación de que se ha dejado un hueco y el tema central no se aborda o responde, mucho menos, se hace referencia a los elementos que pueden componer o integrar a la habitabilidad.

**Saussure Ferdinand De, "CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL", Madrid, España. Ed. Alianza, 1989.** Este curso muestra un cuerpo organizado de doctrinas lingüísticas que ha producido el positivismo, llevando a un progreso mismo de la materia; en este sentido Saussure completa el concepto de la lengua-sistema como una visión personal de las relaciones entre la palabra y el pensamiento y entre la materia acústica y los sonidos lingüísticos; englobando un sistema de signos con significado llamado semiótica o semiología. En este sentido, el lenguaje se entiende como un impulsor y transmisor de la cultura que se vale de una serie de signos para comunicarse; aquí, se establece una interesante definición del signo como señal, esto es que sirve para comunicar; asimismo, se acentúa que el signo es una unidad bipartita que contiene significante y significado. Por ello, resulta muy interesante aplicar o llevar estos conceptos, posturas y teorías al campo de la arquitectura con el fin de cuestionar ¿cuál es la función comunicativa del lenguaje arquitectónico? y ¿éste cómo se integra?; asimismo, para abordar cuestiones sobre la semiótica arquitectónica.

**Selle Gert, "IDEOLOGÍA Y UTOPIA DEL DISEÑO", Comunicación visual, Barcelona, Ed. G. Gili, 1973.** Este libro inicia con una cuestión relevante, ¿hasta qué punto el actual discurso en torno del diseño es ideológico o utópico?; en este sentido, para el autor el discurso teórico sobre el diseño, conduce a interpretarlo como un peyorativo discurso ideológico, para lo que, él propone una utopía como versus de la ideología; en este caso, la utopía del diseño se refiere a un desenmascaramiento de la teoría y apunta a hacer un camino válido teórico y práctico que no destruya la función social del diseño. Así, nos invita a cuestionarnos ¿cuál es el sentido que se le da a la ideología en el campo del diseño en general? y ¿cuál es el sentido de la utopía?... y porqué se ven como antónimos y no como sinónimos; probablemente esto suene paradójico, pero en contradicción al autor, podemos preguntarnos si es que el proponer

una utopía del diseño como una esperanza proyectual llena de positivismo, no conlleva a una ideología sobre el mismo diseño. Y por otro lado, en el texto se hace alusión a un panorama social que más que fijarse en el objeto, se fija en la buena forma del objeto, entendiéndose ésta como la apariencia.

**Stenzel Julio, "FILOSOFÍA DEL LENGUAJE", Madrid, Ed. Revista de occidente, 1935.** En este texto, como bien su título lo indica, se vincula completamente a la filosofía con el lenguaje, o bien, el lenguaje aparece vinculado a las cuestiones fundamentales de la filosofía; en este caso, se abordan los aspectos más relevantes del lenguaje y de su constitución; con ello, este libro resulta una interesante fuente de apoyo para resolver cuestiones sobre la existencia del lenguaje en la arquitectura, poniendo en crisis la existencia de elementos como la gramática, el significado, el estilo y la metáfora.

## T

**Tafari Manfredo, "DE LA VANGUARDIA A LA METRÓPOLI", CRÍTICA RADICAL A LA ARQUITECTURA, Barcelona, Ed. G. Gill, Colecc. Arquitectura y crítica, 1972.** En este texto se recopilan tres ensayos que son comprendidos si se les coloca en el interior de la investigación teórica del campo marxista, caracterizado durante la década de 1950 en Italia. Aquí, se da una crítica radical a las ideologías edilicias, presumiendo que más que ser arquitectura, se vuelve ideología; asimismo, se muestra cómo incide ésta en la planeación de ciudades y se vuelve un patrón para hacer y entender la arquitectura. En este sentido, se remarca la estrecha conexión entre ideologías burguesas y las anticipaciones intelectuales, para quedar en una estructura unitaria de la que se detona la arquitectura moderna. Con ello, se ve en un sentido derogativo la manera en cómo las ideologías acompañan a la arquitectura contemporáneo y de alguna manera la jalonean o manipulan.

**T. Hall Edward, "LA DIMENSIÓN OCULTA", México, Ed. S. XXI, 1972.** Este texto propone temas relacionados al espacio, al hombre y su percepción sin declarar ningún apego disciplinar, esto es que, la obra no se limita a un solo tipo de lector, ni a un campo especial, surgiendo en ello, una ausencia de orientación disciplinar; sin embargo, esto es propósito del autor para que el lector tome el significado del texto según el contenido y la profesión; en este caso, toma al comportamiento humano como tema y principal preocupación; para derivar de ello, la percepción del espacio, la necesidad de territorialidad y establecer las distancias del hombre. Con esto, propone a la proxémica como el estudio científico del espacio por el hombre que varía según un contexto cultural; ésta se considera como su mayor contribución al campo de la arquitectura y posiblemente a otros campos como la antropología y la psicología.

## V

**Vilches Lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986.** En este libro, el autor centra su tema a la idea de que las imágenes se transmiten en forma de textos culturales. Éstas como textos visuales son un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas precisas durante su elaboración, este juego textual, se realiza a través de tres componentes: la manipulación de formas, la puesta en escena del producto formal o texto y su recepción activa por el destinatario individual o colectivo llamado lector; en este sentido, se aplica a la prensa, el cine y televisión; sin embargo, resulta innovador si lo aplicamos al campo arquitectónico y reflexionamos sobre estos mismos aspectos: ¿cómo leer la imagen arquitectónica?, ¿qué es la lectura arquitectónica y cómo se lleva a cabo?; de ahí, que su aplicación y su interrelación al mundo de los objetos resulte relevante.

**Von Moos Stanislaus, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. Lumen, 1977.** Este libro, inicia con una interrogante: Un libro más sobre Le Corbusier ¿para qué?, siendo que existen numerosas obras sobre él y su obra; sin embargo, el autor insiste en Le Corbusier porque nadie ha comentado su pensamiento; he aquí la razón por la que se da este texto al margen de innumerables artículos y estudiosos de circunstancias e interpretaciones aportadas. En este sentido, yergue el pensamiento de Le Corbusier con todas las contradicciones de su expresión arquitectónica y de su rol como arquitecto y ser humano. Así, se muestra como Le Corbusier hunde sus raíces en el funcionalismo, lleno de confianza en la era del maquinismo; asimismo, es considerado por Stanislaus como el creador de las imágenes más poderosas para visualizar las intenciones de la nueva arquitectura. Es por ello que, resulta interesante ver cómo se plasma el pensamiento de un arquitecto y su obra en un texto que los asimila y conecta como resultado uno de otro.

## W

**Waisman Marina, "LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DEL ENTORNO", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1985.** Aquí, se plantea el tema tipológico no sólo como centro de debate arquitectónico y como análisis, sino como instrumento de proyectación, tanto arquitectónica como urbanística; en este sentido, el tipo se ve como un instrumento ideal para analizar la realidad inmediata. Puede decirse que, la tipología se ha visto como un modelo, pero no se ha visto como un instrumento crítico; en este caso, se ve que la instancia tipológica aparece en las operaciones del proceso del diseño, pero no para copiarse o repetirse tal cual, sino para proponerse como un elemento de selección, de crítica e invención. Aquí, la crítica del tipo conduce necesariamente a su modificación y a una sustitución por un contratipo, como lo señala Argan; ya que, en caso contrario, podríamos caer en una repetición o reducción del objeto. En este sentido, Waisman retoma al tipo como un receptor propenso a una nueva concepción arquitectónica que se modifica continuamente para servir al proyecto; es así, como el tipo podrá ser utilizado como instrumento de proyectación y no como modelo, revivals o arquetipo.

**Waisman Marina, "EL INTERIOR DE LA HISTORIA", Colombia, Ed. Escala, 1988.** Este texto argumenta la necesidad de elaborar teorías propias, de crear nuevas categorías para pensar la arquitectura y de reflexionar sobre su historia; en este sentido, el texto se vuelve un llamado interesante para postular nuevas alternativas, formular hipótesis e intentar explicaciones; asimismo, resulta un texto que abre el camino de la reflexión teórica e histórica. Por otro lado, se discute la situación de la historia latinoamericana haciendo una crítica a las historias "estilísticas" que marcan un periodo, así, surge la necesidad de reformular nuevos instrumentos historiográficos adecuados para comprender el proceso histórico y de evolución de la arquitectura. De esta manera, se acentúa que la historia no es un elemento que permanece fijo, ni es definitiva; sino que, se rescribe continuamente desde cada contexto sociocultural; asimismo, depende de la interpretación y enfoque que el mismo historiador le otorgue a su narración. Aquí, cabe mencionar que uno de los elementos a los que se refiere Waisman para reformular a la historia de la arquitectura es al uso del lenguaje, dando por hecho que éste existe como tal.

## Consulta en Internet:

<http://alberti.fa.utl.pt/~13153/savoie.html> "**VILLA SAVOYE**". Esta página cuenta con una estructura organizada en las siguientes secciones: textos, imágenes, esquemas gráficos, modelo virtual, animación y biografía sobre la Villa Savoye de Le Corbusier. De manera que, resulta una fuente importante y fundamental sobre la consulta de la obra; asimismo, contiene una galería significativa de imágenes, gráficos y esquemas conceptuales, por ello, este sitio puede ser considerado como un apoyo visual y gráfico más que descriptivo.

<http://alfa.ist.utl.pt/~147577/index.html> "**VILLA SAVOYE**", por: **Isabel Santos, Instituto Superior técnico, curso de arquitectura no. 47577**. Esta es una página que muestra de forma interesante la obra más representativa de Le Corbusier, "la Villa Savoye", de manera que, la página cuenta con cinco secciones: la Villa Savoye, el funcionalismo, Le Corbusier, comentarios y bibliografía; en cada sección cuenta con imágenes en tercera dimensión y textos que describen brevemente a la obra; por lo que, se vuelve una muestra importante de imágenes que seccionan a la Villa y la toman desde diferentes ángulos. Esta página puede considerarse como un recurso de consulta que sigue un esquema informativo.

<http://www.ballast.ab-a.net/bin/db/> **Microsite: "LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE"**, por: **organisation of ideas/ballast 2001-2003; Anand Bhatt**. Este es un sitio que muestra una reseña breve de la Villa Savoye y contiene una estructura con dos secciones: en la primera parte se muestran unos textos que explican el contenido de la obra mediante trazos geométricos y matemáticos; posteriormente muestra a la Villa como un modelo axonométrico y contempla todos los elementos lingüísticos o códigos utilizados por Le Corbusier, así como, la aplicación del sistema constructivo dominó; y en la segunda parte se explica el plan libre que se resuelve mediante trazos reguladores y con un sistema volumétrico; en este sentido, muestra a la Villa desde un punto de vista lingüístico y tipológico. Por lo que, resulta una fuente interesante de información y es una muestra significativa de esquemas gráficos y conceptuales; asimismo, se ve a diferencia de otros sitios con un contenido más amplio en texto que manifiesta no sólo un sentido descriptivo o informativo, sino, una manera más crítica y polémica.

[http://www.bc.edu/bc\\_org/aup/cas/finart/corbu/savoie](http://www.bc.edu/bc_org/aup/cas/finart/corbu/savoie) "**LE CORBUSIER, VILLA SAVOYE**", por: **Jeffery Howe**. En esta página se contempla a la Villa Savoye como la pieza maestra del diseño purista de Le Corbusier, siendo quizá el mejor ejemplo creado bajo la idea de "la máquina para habitar"; de manera que, se incluye una serie de elementos arquitectónicos que son considerados como los códigos lingüísticos del mismo autor; y que conforman su repertorio formal. Asimismo, muestra una interesante galería fotográfica de la Villa que abarca todo su exterior y algunos puntos relevantes del interior como lo son la escalera espiral, la rampa, la terraza jardín y el interior de la estancia. Puede decirse, que éste es un documento informativo que bien sirve como soporte visual y de consulta.

<http://www.galinsky.com/index.htm>, [villa-savoie@monuments-france.fr](mailto:villa-savoie@monuments-france.fr) "**VILLA SAVOYE, POISSY**", **Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1929**, por: **Simon Glynn, 2001**. Galinsky es un servicio libre para arquitectos y estudiantes; y sus páginas son diseñadas para encontrar lo más reciente de la arquitectura moderna; ésta es una página construida por alumnos de la Universidad de Harvard, de la escuela de diseño y cuenta con material recolectado a través de sus viajes; actualmente cuenta con 200 fotografías y descripciones, con una cobertura de 60 edificios e incluye una sección de libros de cada arquitecto con alternativa de compra e información, de esta manera, mezcla fotografías, descripciones, libros e información práctica para sus visitantes.

En la sección de arquitectos ofrece un directorio con gran variedad de éstos y sus obras por orden alfabético; cabe señalar, que es una interesante fuente de información y soporte documental sobre las obras, más que ser biográfico, crítico o polémico.

<http://www.geocities.com/arquique/index.html> "**LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE**", Poissy-Sur-Seine, Francia, por: Charles Jeanneret, 1999-2002. Esta página contiene la obra de diversos arquitectos contemporáneos como Tadao Ando, Richard Meier, Le Corbusier y Peter Eisenman, de manera que, el contenido de la página queda dividida en cuatro secciones; inicio, arquitectos, información, enlaces y contactos. En la sección de arquitectos se muestra una biografía breve de cada uno y algunos de sus proyectos; aquí, se esbozan las ideas principales o conceptos de sus obras y de su pensamiento; por otro lado, se muestra una importante galería de imágenes de las obras, acompañadas de un texto breve que las describe. En este caso, esta página se muestra también como una fuente informativa visual y documental.

<http://www.greatbuildings.com/buildings/villa-savoie.html> "**VILLA SAVOYE**" LE CORBUSIER, Grat buildings Online, por: Kevin Matthews and Artífice, inc. 1994-2002. Esta es una revista que se muestra principalmente como un material de consulta abarcando a los arquitectos más reconocidos y sus mejores obras del mundo; este sitio cuenta con un índice alfabético muy amplio de arquitectos y cada uno cuenta con un subíndice de diversas obras; de manera que, se encuentra organizado por autor y en cada obra se cuenta con fotografías, planos y modelos en tercera dimensión; por lo que, resulta muy interesante como medio de consulta; podría decirse entonces, que es un tipo de enciclopedia de arquitectos que abarca a las obras más destacadas y muestra una breve sinopsis de cada obra con su ubicación, tipo o género, estilo, fecha y descripción, a manera de fichas.

[http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d\\_savoie.shtml](http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d_savoie.shtml) "**TUTORIAL FIVE: VILLA SAVOYE**" LEARNING MINICAD7, por: The University of Liverpool School of Architecture. Este es el sitio de la Universidad de Liverpool que muestra los documentos de los cursos dados como minicad, en este caso, el ejemplo ilustra la construcción de la Villa Savoye mediante esquemas desarrollados en este programa y ejemplifican a cada elemento que la compone; por ello, resulta ser un interesante estudio y muestra de trabajo que sirve como fuente de información gráfica para el análisis de la obra.

<http://www.int3d.com/3dscenes/savoie/savoie.htm> "**VILLA SAVOYE**", por: Arch. Gianni Dragone, Italy, 2002. Esta página muestra más que nada imágenes en tercera dimensión y modelos de diversas obras arquitectónicas, así como, productos y contactos. Es una página dedicada a los programas gráficos de computación y como muestra contiene un interesante tour de imágenes tridimensionales de la Villa Savoye que abarcan su recorrido exterior e interior; cabe señalar que, estas imágenes resultan una fuente gráfica y visual importante que puede ser utilizada para la lectura de la obra.

<http://perso.club-internet.fr/cesarigd/photoeg1.html> Portfolio: "**THE VILLA SAVOYE**", por: Dominique Césari, 1998-2002. Esta página está dedicada principalmente a la fotografía organizada en una tabla de contenidos con secciones como el portafolio, comentarios y lo nuevo; en este caso, en el portafolio se cuenta con una descripción breve de la Villa Savoye y con una muestra interesante de fotografías de la obra tanto del interior como del exterior; asimismo, cuenta con la información necesaria de Poissy y algunos links dedicados a la obra de Le Corbusier; podría decirse que, su soporte es más que nada, proporcionar fuentes visuales a manera de galería.

<http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/villasavoye.htm>

"VILLA 171

**SAVOYE", por: Vitruvio Ch., 1999-2002.** Este sitio cuenta con una estructura más compleja, con varias secciones como: arquitectos, imágenes, libros, postales e inscripciones; asimismo, cuenta con una segunda sección que contempla puntos como historia de la arquitectura que va desde la primitiva hasta la futurista, protagonistas y herramientas. La sección de arquitectos comprende un directorio cronológico por naciones y éste un subíndice de obras para cada arquitecto, en estas fichas se que muestra una imagen en tercera dimensión sin descripción y ofrece la ventaja sobre otros sitios de mostrar 3 o 4 links sobre la obra; asimismo, se muestra como un material informativo y de consulta.

## A

- Abbagnano Nicola, "DICCIONARIO DE FILOSOFÍA", México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Alcher Ott, "ANALÓGICO Y DIGITAL", Barcelona, Ed. G. Gili, 2001.
- Argan, J. Carlo, "EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO DESDE EL BARROCO HASTA NUESTROS DÍAS", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1984.

## B

- Baker H. Geoffrey, "LE CORBUSIER", Análisis de la Forma, Barcelona, Ed. G. Gili, Colecc. Arquitectura-perspectivas, 1985.
- Balmes Luciano Jaime, "DE LAS IDEAS", Argentina, Ed. Aguilar 3ª Edición, 1963.
- Banham Reyner, "TEORÍA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA ERA DE LA MÁQUINA", Buenos aires, Ed. Paidós, 1985.
- Barba Núria, et al, "GAUDÍ 2002", los secretos ocultos del arquitecto, Barcelona, Edicola 62, 2002.
- Battisti Emilio, "ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y CIENCIA", España, Ed. Blume, 1980.
- Benévolo Leonardo, "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1980.
- Berlo K. David, "EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN", Introducción a la Teoría y a la Práctica, México, Ed. El Ateneo, 1985.
- Berndt Heide, et al, "LA ARQUITECTURA COMO IDEOLOGÍA", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1974.
- Bialostocki Jan, "ESTILO E ICONOGRAFÍA", México, Ed. Barral, 1973.
- Boesiger Willy, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. G.Gili, 1982.
- Bohigas Oriol, "CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA", Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969.
- Bohigas Oriol, "PROCESO Y ERÓTICA DEL DISEÑO", Barcelona, Ed. La Gaya Ciencia, 1972.
- Boudon Philippe, "DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO", Ensayo a una epistemología de la Arquitectura, Buenos Aires, Edit. Victor Ieru, 1980.
- Broadbent G, et al, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA" UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, México, Ed. limusa, 1991.

## C

- Canter David, "PSICOLOGÍA EN EL DISEÑO AMBIENTAL", México, Ed. Concepto, 1978.
- Cassirer Ernst, "EL MITO DEL ESTADO", México, Ed. Fondo de cultura económica, 1985.
- Cassirer Ernst, "FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Chomsky Noam, "REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE", Buenos Aires, Arg. Ed. Sudamericana, 1975.
- Collins Peter, "LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA, SU EVOLUCIÓN (1750-1950)", Barcelona, Ed. G.Gili, 1998.
- Coppola Pignatelli Paola, "ANÁLISIS Y DISEÑO DE LOS ESPACIOS QUE HABITAMOS", México, Ed. Árbol, 1997.



## D

- De Fusco Renato, *"HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA"*, Madrid, Ed. Blume, 1981.
- De Zurko Edward, *"LA TEORÍA DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA"*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958.
- D. K. Ching, Francis, *"ARQUITECTURA = FORMA, ESPACIO Y ORDEN"*, México, Ed. G. Gili, 1985.
- Delacroix H, et al, *"PSICOLOGÍA DEL LENGUAJE"*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1967.
- Delgado Alvaro, *"LA ESENCIA DEL ARTE"*, España, Ed. Taurus, 1996.
- *"DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA"*, México, Ed. ECISA, 1990.
- *"DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA"*, México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Doberti, Roberto, *"2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL"*, Art. *"HABLAR Y HABITAR A TRAVÉS DEL MÉTODO DE LA SENSIBILIDAD"*, México, FASE, UNAM, 1999.
- Dondís D. A, *"LA SINTÁXIS DE LA IMAGEN"*, Colecc. Comunicación visual, Barcelona, Ed. G. Gili, 1976.
- Dorfler Gillo, *"CONSTANTES TÉCNICAS DE LAS ARTES"*, Buenos aires, Arg. Ed. Nueva Visión, 1958.

## E

- Eco Humberto, *"LA ESTRUCTURA AUSENTE"*, Barcelona, Ed. Lumen, 1968.

## G

- García Gómez Carmen, *"2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL"*, Art. *"CALIDAD DE VIDA EN LA VIVIENDA DE INTERÉS SOCIAL EN MÉRIDA YUCATÁN"*, México, FASE, UNAM, 1999.
- García Olvera Héctor, apuntes del Curso: *"EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA HISTORIA Y LAS TEORÍAS RACIONALISTAS CONTEMPORÁNEAS I Y II"*, Impartido en la Maestría de Diseño Arquitectónico en el CIEP, F.A. UNAM, 2001-2002.
- Gans Deborah, *"GUÍAS DE ARQUITECTURA. LE CORBUSIER"*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1988.
- Germani Fabris, *"FUNDAMENTOS DEL PROYECTO GRÁFICO"*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1973.
- González Pozo, *"EL DOMINIO DEL ENTORNO"*, México, Edit. SEP, 1971.
- Gordillo César, et al, *"ARQUITECTURA Y SEMIÓTICA"*, México, UNAM FA, 1985.
- Gorski, et al, *"PENSAMIENTO Y LENGUAJE"*, México, Ed. Grjalbo, 1966.
- Gregotti Vittorio, *"EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA"*, Barcelona, Esp. Ed. G. Gili, 1972
- Gregotti Vitorio, Et al. *"TEORÍA DE LA PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA"*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1971.
- Guadarrama leonides, et al, *"LE CORBUSIER EN LA HISTORIA"*, México, Ed. Arte y Técnica, 1966.
- Guzmán leal Roberto, *"SOCIOLOGÍA"*, México, Ed. Porrúa, 1987.

## H

- Hartman Nicolai, "ESTÉTICA", México, UNAM, 1977.
- Hegel, G. W. "ENCICLOPEDIA DE LAS CIENCIAS FILOSÓFICAS", México, Ed. Porrúa, 1971.
- Hegel G. W, "LECCIONES DE ESTÉTICA", México, Ediciones Coyoacán S.A de C.V. 1997.
- Heidegger, M, "ARTE Y POESÍA", México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Heidegger M, "CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR", Conferencias y artículos, Barcelona, Ed. Serbal, 1994.
- Hesselgren Sven, "EL HOMBRE Y SU PERCEPCIÓN DEL AMBIENTE URBANO", Una teoría arquitectónica, Ed. Limusa, 1980.
- Hesselgren Sven, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA", Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1973.
- Hierro Gómez Miguel, "EXPERIENCIA DEL DISEÑO", México, Tesis grado de maestría, UNAM, 1997.
- Hierro Gómez Miguel, García Olvera Héctor, Apuntes del Taller de investigación: "LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO, LA HABITABILIDAD Y EL DISEÑO", impartido en la maestría de Arquitectura, Campo de conocimiento en Diseño Arquitectónico, en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Fac. de Arquitectura, UNAM.
- Hierro Gómez Miguel, Apuntes del curso: "PERCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA" y tesis doctoral: "LA PERCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA", Un método de lectura desde la Óptica Proyectual. Maestría y Doctorado de Arquitectura, Campo de conocimiento en Diseño Arquitectónico, Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Fac. de Arquitectura, UNAM.
- Hierro Gómez Miguel, 2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL, Art: "LA IDEA DEL HABITAR Y LA IDEA DEL DISEÑAR", Buenos Aires, Arg. 1999.
- Holl Steven, "ENTRELAZAMIENTOS", 1989-1995, Barcelona, Edit. G. Gili, 1997.
- Huse Norbert, "LE CORBUSIER", Barcelona, Swat editores, 1985.

## J

- Jencks Charles, "EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1981.

## K

- Katzman Israel, "CULTURA, DISEÑO Y ARQUITECTURA", Tomo I, México, CONACULTA, 1999.
- Krings Baumgartner Wild, "CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE FILOSOFÍA", Barcelona, Ed. Herder. 1978.

## L

- Le Corbusier, "PRECISIONES", Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo, Barcelona, Ed. Poseidón, 1978.
- Le Corbusier, "HACIA UNA ARQUITECTURA", Buenos aires, Ed. Poseidón, 1964.
- Le Corbusier, "LA CASA DEL HOMBRE", Barcelona, Ed. Apóstrofe, 1979.
- Leupen Bernard, et al. "PROYECTO Y ANÁLISIS. EVOLUCIÓN DE LOS PRINCIPIOS EN ARQUITECTURA", Barcelona, Ed. G. Gili, 1999.
- López Rangel Rafael, "DISEÑO, SOCIEDAD Y MARXISMO", México, Ed. Concepto, 1981.

- Ludovico Silva, *"TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IDEOLOGÍA"*, México, Ed. Nuestro tiempo, 1978.
- Lyons John, *"INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE Y A LA LINGÜÍSTICA"*, Barcelona, Ed. Teide, 1984
- Llovet Jordi, *"IDEOLOGÍA Y METODOLOGÍA DEL DISEÑO"*, Barcelona, Edit. G. Gili, 1979.

## M

- Manieri Elia Mario, *"WILLIAM MORRIS Y LA IDEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA"*, barcelona, Ed. G. Gili, 1977.
- Merleau Ponty Maurice, *"FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN"*, Barcelona, Ed. Peninsula, 1975.
- Moles Abraham, *"TEORÍA DE LOS OBJETOS"*, Barcelona, Edit. G. Gili, 1979.
- Muntañola Josep, *"ARQUITECTURA: TEXTO Y CONTEXTO"*, Barcelona, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña, 1999.
- Muntañola Joseph, *"COMPRENDER LA ARQUITECTURA"*, Barcelona, Ed. Teide, 1985.

## N

- Nicol Eduardo, *"METAFÍSICA DE LA EXPRESIÓN"*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Norberg Schulz Christian, *"ARQUITECTURA OCCIDENTAL"*, Barcelona, Ed. G.Gili, 1999.
- Norberg schulz Christian, *"INTENCIONES EN LA ARQUITECTURA"*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1998.

## P

- Pardo José Luis, *"LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD"*, España, Ed. Pretextos, 1992.
- Paricio Ignacio, *"LA CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA"*, Tomo 3, La Composición, la estructura, Barcelona, Instituto de Tecnología de la Construcción de Cataluña, 1994.
- Pasillas Valdez C. Ignacio, *"ARQUITECTURA: CULTURA, LENGUAJE Y QUEHACER"*, México, Tesis grado de maestría, UNAM, 2000.
- Pastor Ramos Gerardo, *"IDEOLOGÍAS"*, Su medición psicosocial, Barcelona, Ed. Herder, 1985.
- Pérez Gómez Alberto, *"LA GÉNESIS Y SUPERACIÓN DEL FUNCIONALISMO EN ARQUITECTURA"*, México, Ed. Limusa, 1980.
- Piaget Jean, et al, *"INTRODUCCIÓN A LA PSICOLINGÜÍSTICA"*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977.
- Prudhomme Sully, *"LA EXPRESIÓN DE LAS BELLAS ARTES"*, La Psicología aplicada al estudio del arte y del artista, Buenos Aires, Ed. Joaquín Gil, 1954.

## R

- Ramirez Castro Eugenia, *2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL*, Art. *"HABITABILIDAD, MEDIO AMBIENTE Y CIUDAD"*, México, FASE, UNAM, 1999.
- Reboul Oliver, *"LENGUAJE E IDEOLOGÍA"*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Rodríguez Jose Ma. Et al, "ARQUITECTURA COMO SEMIÓTICA", Buenos Aires, Arg, Ed. Nueva Visión, 1977.
- Romero Vázquez Fernando Alberto, "FUNDAMENTOS DE LINGÜÍSTICA", México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1989.
- Roth M. Leland, "ENTENDER LA ARQUITECTURA. SUS ELEMENTOS, HISTORIA Y SIGNIFICADO", Barcelona, Ed. G.Gili, 1999.
- Rupert de Ventos X.avier, "POR QUÉ FILOSOFÍA", Barcelona, Ed Península, 1990.

## S

- Saldarriaga Roa Alberto, "HABITABILIDAD", Bogotá, Col., Ed. Escala Fondo, 1981.
- Sánchez Vázquez, "ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE", México, UNAM, 1972.
- Saussure Ferdinand De, "CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL", Madrid, España. Ed. Alianza, 1989.
- Schiffman Harvey Richard, "LA PERCEPCIÓN SENSORIAL", México, Ed. Limusa, 1989.
- Scruton Roger, "LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA". Madrid, Esp., Ed. Alianza Forma, 1979.
- Selle Gert, "IDEOLOGÍA Y UTOPIA DEL DISEÑO", Comunicación visual, Barcelona, Ed.G. Gili, 1973.
- Shutz Hartman Roberto, 2DO. CONGRESO INTERNACIONAL, EL HABITAR, PARA UNA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL, Art. "LA CIUDAD HABITABLE, REFLEJO DE LA DIVERSIDAD", México, FASE, UNAM, 1999.
- Stenzel Julio, "FILOSOFÍA DEL LENGUAJE", Madrid, Ed. Revista de occidente, 1935.
- Stroeter J. Rodolfo, "TEORÍAS SOBRE ARQUITECTURA", México, Ed. Trillas, 1999.

## T

- Tafuri Manfredo, "DE LA VANGUARDIA A LA METRÓPOLI", CRÍTICA RADICAL A LA ARQUITECTURA, Barcelona, Ed. G. Gili, Colecc. Arquitectura y crítica, 1972.
- T. Hall Edward, "LA DIMENSIÓN OCULTA", México, Ed. S. XXI, 1972.

## V

- Vargas Vázquez Adalberto, "MODERNIDAD, ARQUITECTURA MEXICANA. TRES INFLUENCIAS EUROPEAS 1930-1960", México, Ed. UAEM, 1994.
- Vilches Lorenzo, "LA LECTURA DE LA IMAGEN", Buenos Aires-México, Col., Ed. Paidós, 1986.
- Von Moos Stanislaus, "LE CORBUSIER", Barcelona, Ed. Lumen, 1977.

## W

- Waisman Marina, "LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DEL ENTORNO", Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1985.
- Waisman Marina, "EL INTERIOR DE LA HISTORIA", Colombia, Ed. Escala, 1988.
- Warren C. Howard, "DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA", México, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1948.

## Y

- Yáñez Enrique, "ARQUITECTURA, TEORÍA, DISEÑO, CONTEXTO", México, Ed. Noriega-limusa, 1989.

- Zaparain Hernández Fernando, "LE CORBUSIER", España, Ed. Univ. de Valladolid, 1997.

### Consulta en Internet:

- <http://alberti.fa.utl.pt/~13153/savoie.html> "VILLA SAVOYE".
- <http://alfa.ist.utl.pt/~147577/index.html> "VILLA SAVOYE", por: Isabel Santos, Instituto Superior Técnico, curso de arquitectura no. 47577.
- <http://www.ballast.ab-a.net/bin/db/> Microsite: "LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE", por: organisation of ideas/ballast 2001-2003; Anand Bhatt.
- [http://www.bc.edu/bc\\_org/aup/cas/finart/corbu/savoie](http://www.bc.edu/bc_org/aup/cas/finart/corbu/savoie) "LE CORBUSIER, VILLA SAVOYE", por: Jeffery Howe.
- <http://www.galinsky.com/index.htm>, [villa-savoie@monuments-france.fr](mailto:villa-savoie@monuments-france.fr) "VILLA SAVOYE, POISSY", Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1929, por: Simon Glynn, 2001.
- <http://www.geocities.com/arquique/index.html> "LE CORBUSIER, VILLA SAVOIE", Poissy-Sur-Seine, Francia, por: Charles Jeanneret, 1999-2002.
- <http://www.greatbuildings.com/buildings/villa-savoie.html> "VILLA SAVOYE" LE CORBUSIER, Great buildings Online, por: Kevin Matthews and Artifice, inc. 1994-2002.
- [http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d\\_savoie.shtml](http://www.liv.ac.uk/abe/students/vectorworks/05d_savoie.shtml) TUTORIAL FIVE: "VILLA SAVOYE" LEARNING MINICAD7, por: The University of Liverpool School of Architecture.
- <http://www.int3d.com/3dscenes/savoie/savoie.htm> "VILLA SAVOYE", por: Arch. Gianni Dragone, Italy, 2002.
- <http://perso.club-internet.fr/cesariqd/photoeg1.html> Portfolio: "THE VILLA SAVOYE", por: Dominique Césari, 1998-2002.
- <http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1880-1945/villasavoie.htm> "VILLA SAVOYE", por: Vitruvio Ch., 1999-2002.