



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Una mirada

Estética en la Arquitectura

la apropiación del vacío

ARQ. RUBÉN JACINTO MONDRAGÓN.

PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA

2010





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Ilustración portada – **Rubén J. Mondragón.**

Imagen portada: **Fragmentación Post – Humana**, 2010. Rubén J Mondragón.

Pintura digital generativa.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

FACULTAD DE ARQUITECTURA



UNA MIRADA ESTÉTICA EN LA ARQUITECTURA

La apropiación del vacío

Arq. Rubén Jacinto Mondragón



2 0 1 0

UNA MIRADA ESTÉTICA EN LA ARQUITECTURA

La apropiación del vacío

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Arquitectura
presenta:

Arq. Rubén Jacinto Mondragón

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO
EN ARQUITECTURA

2 0 1 0

Director de Tesis:

Dra. Consuelo Farías Villanueva

(Docente y coordinadora del taller de investigación “Pensamiento Urbano - Arquitectónico Contemporáneo” PUAC, Facultad de Arquitectura, UNAM)

Sinodales:

Dr. Fernando Martín Juez.

(Investigador Nacional – CONACYT y docente del centro de Investigadores de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM)

Dra. Johanna Lozoya Meckes.

(Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM)

Mtro. En Arq. Jaime Irigoyen Castillo.

(Investigador y docente de la Universidad Autónoma de México – Xochimilco)

Mtro. Diseño de Paisaje Alejandro Cabeza Pérez.

(Coordinador de la maestría en Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura - UNAM)

Con cariño a:

Luvi por su amor incondicional, el cual transgredió
el tiempo y el espacio.

Mis aprecio:

A mi madre (Tonita) por darme libertad desde pequeño.

A mi padre (Máximo) por enseñarme con el ejemplo que lo más valioso en la vida es la rectitud y el empeño.

Al Sr. Joel por confiar en mis capacidades.

A la Dra. Consuelo y al taller **PUAC** por hacer de mis exposiciones experiencias de vida.

A Alejandra y Juan Carlos, los cuales llevare en mi espíritu.

A Cesar por brindarme su amistad y conocimiento.

A Laura, por su cariño y cuestionamiento de lo que escribía.

A Lorena por aquellas tardes de café y reflexiones.

A los amigos, que estuvieron siempre conmigo de manera virtual.

Agradecimientos:

Al CONACYT por los dos años (2008 – 2010) que me otorgo la
beca de investigación.

A mis sinodales, ya que cada uno me enseñó que la grandeza no está
en lo que se construye, sino en cómo lo construyes.

Si tuviera que escribir un libro para comunicar lo que ya sé, nunca tendría el valor de comenzarlo. Escribo precisamente porque no sé todavía qué pensar sobre un tema que atrae mi atención.

... cuando escribo, lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mismo y no pensar lo mismo que antes.

Michel Foucault. El yo minimalista y otras conversaciones, pág.9.

LOS SENDEROS DE LA MEMORIA

Pág. 9.....INTRODUCCIÓN

HIPÓTESIS.....pág. 12

0. EL PRINCIPIO. LA CONCHA DE METAL Y VIDRIO.

Pág. 14.....De cómo llegue a esto.

La apropiación como elemento estético.....pág. 18

1. LA DISTORSIÓN ESTÉTICA.

pág. 24.....Del porqué de lo estético.

pág. 27.....Gradaciones estéticas.

La distancia estética (recepción).....pág. 30

Lo estético dentro de un Encuadre Evolutivo.....pág. 32

Arquitectura de agua y Tierra, el resultado de una distancia estética,

pág. 35.....Primera plataforma visual de estudio.

2. 01010101 EL BINARIO ESTÉTICO.

- De las trampas de lo bello [Trompe – l’oeil].....pág. 42**
pág. 45.....La seducción vulgarizada.
MSM, el código y la llave, un mensaje estético a las masas.....pág. 53

3. TIEMPO ESTÉTICO – ESPACIO DINÁMICO.

- Del espacio [del OTRO] Lo Dinámico.....pág. 58**
pág. 68..... Las concreciones y el espacio vacío.
Lo sincrónico [el tiempo vivido].....pág. 71
Lo Diacrónico y la vida de un artista o qué paso en Garibaldi? La estética que no se ve, segunda plataforma visual de estudio.....pág. 78

4. 1+1=3 – UNA TRAYECTORIA ESQUIZO DE LO ESTÉTICO.

- El inconsciente estético en lo colectivo (el imaginario).....pág. 82**
pág. 91.....Un circo de tres pistas [el ritornelo estético].
De una coexistencia Dionisiaca, un estética de caos y orden.....pág. 94

5. EUREKA ¿LO HABRÉ ENCONTRADO?

- Del negro al blanco pasando por los grises.....pág. 99**

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Hombros de gigante.....Pág. 103**

INTRODUCCIÓN

Porqué se hace necesario hablar en estos tiempos de estética, cuando la ciudad pareciera requerir de estudios económicos, culturales y políticos que permitan un sano crecimiento para bien de los individuos. Pareciera que la lógica contemporánea manifiesta soluciones arquitectónicas basadas en un valor de cambio y de uso, lo primordial es la vivienda, la falta de agua, soluciones acertadas al cambio climático, la lista es larga y podría enumerar muchos otros casos que requieren de respuestas fáciles y rápidas, sin embargo, muchas de los problemas existentes en la ciudad, tienen su origen en una errónea concepción espacial.

La falta de veracidad de la arquitectura para con lo social da como resultado un rechazo hacia lo nuevo, hacia lo construido, se hace necesario entender que el espacio urbano o arquitectónico solo adquiere sentido y significado a partir de un tiempo vivido, y que su exponencialidad como espacio no se da a partir de una cualidad formal, o de uso, si no del **encuentro – apropiación** con el sujeto, de los eventos **objeto – sujeto**, algo que en el ámbito arquitectónico es descartado o tan siquiera tomado en cuenta.

En este punto cabe hacernos una pregunta ¿Cómo deberá estar constituido el espacio, para qué, después de haber sido construido en base a los señalamientos de un diseñador, se permita una intervención [participación] del sujeto [habitante] teniendo como resultado una diversidad de apropiaciones o lecturas?

El proceso a seguir para una revaloración estética como línea de acción se traduce en una “estructura” espacial, que permita y haga posible la intervención [participación] del sujeto en la búsqueda de una respuesta desde la naturaleza de la obra [del espacio], por lo tanto giramos nuestra mirada hacia la literatura hacia el contenido de cinco tesis expuesta por Jauss en el ámbito literario para homologarlo en lo arquitectónico, estamos hablando de una estética de la participación, la cual *parte del principio básico de que el sentido del texto no está en él como una cualidad suya, objetiva que habría que descubrir, sino que sólo aparece cuando es leído. Es decir, sólo surge en el proceso de recepción, en una interacción o cooperación entre el texto y el lector.* (Iser, 1987, p. 18).

Los espacios en su estructura deben contener un grado de **indeterminación** (Sánchez, 2007, p. 36) esta indeterminación está basada en cuanto a que el objeto arquitectónico, no puede decir todo del espacio que contiene.

Estos “espacios vacíos” del texto [o del espacio] cumplen la función de incitar al lector [sujeto] a llenarlos... le estimulan a poner en acción su imaginación... el lector [viandante] va llenando esos “espacios vacíos”, determinando así lo indeterminado. (Sánchez, 2007, p. 55)

Llevar a cabo este espectro de conjeturas, lecturas y reflexiones ajenas en su origen a la arquitectura, hace compleja tanto la explicación como las relaciones entre los diversos capítulos, al decir complejo me refiero al hecho de mantener como autor un hilo conductor entre las diversas fases de la tesis, que transgreden entre lo filosófico, lo psicológico y los imaginarios.

Tomando en cuenta nuestro bagaje como un caparazón que va en aumento en el hacer diario, como capsula virtual que retoma imágenes, las modifica, codifica, procesa y las devuelve a su realidad, este conocimiento adquirido en nuestro devenir se desarrolla en un tiempo fractal, dinámico, que nos hace atemporales, crea horizontes en un segundo, un minuto, desde el instante mismo en que nos enfrentamos a los objetos, y, es este horizonte que parte del conocimiento que se tiene de la realidad en que nos desplazamos el que formula significaciones a un objeto.

El concepto de horizonte va más allá del significado mismo de la palabra, existiendo no uno sino varios, el cumulo de todos ellos es lo que se conoce como, **horizontes de expectativas** (Ibid, 2007, p. 39), los que a su vez devienen en **distancia estética** (Ibid, 2007, p. 42).

Por lo tanto el proceso de esta tesis no parte de una taxonomía estética contemplativa, porque nos llevaría a un plano donde la estética se mantendría en un nivel abstracto, aunque, *si bien es cierto que de algún modo la contemplación interviene en la composición estética como uno de sus momentos. No puede considerarse, sin más, como su nota esencial y exclusiva, porque no constituye el fin de este proceso* (Ramos, 1994, p. 25), lo que se busca es una aproximación a la cuestión estética a partir del vacío, del agenciamiento u apropiación del sujeto como valor estético.

Al retomar como se dijo en líneas anteriores elementos y conceptos filosóficos y literarios, creamos en primera instancia una distorsión del concepto estético en lo arquitectónico por un lado a través de un horizonte de expectativas dado al objeto a través del diseñador y por el otro un horizonte de expectativas del usuario, premisas expuestas en la primera parte del documento.

Sin embargo, no se puede hablar de lo estético sin hacer un análisis de los códigos implantados en nuestra sociedad, códigos que codifican los “buenos y los malos gustos” adjetivos recurrentes cuando cuantificamos una obra arquitectónica, nuevamente nos sumergimos en símbolos colectivos quizás ocultos para el diseñador, cuyo papel se manifiesta es una postura imparcial o subjetiva de hacer arquitectura que no es acorde a los colectivos, segunda parte de la investigación.

Entender lo estético desde la mirada arquitectónica, como algo artístico no por su forma, sino por su efecto cuyo valor radica, en una consecuencia de impactos [dentro del vacío], en donde lo estético empieza a proclamarse como participativo, es lo que llamaríamos tiempo estético, tercera parte del trabajo.

Quedando el último capítulo del escrito como propuesta alternativa de apropiaciones y valores estéticos en lo social desde lo esquizo de los imaginarios estéticos y el entendimiento de estos como un valor de coexistencia dentro de las apropiaciones espaciales del quehacer arquitectónico.

Es preciso e indispensable como objetivo general entender que existen gradaciones en la estética, fetichización del objeto y más allá de él en la relación sujeto – espacio, digamos pues, en su producción, mantener un sentido de acción en la estética contemporánea entre el espacio [s], el sujeto [diseñador] y el colectivo.

Dentro de esta relación, el espacio como parte de la cartografía se modeliza en relación a los individuos, cambia porque el individuo se reinventa, y al hacerlo vuelve al espacio “agradable o desagradable”, ocasionando una reinención de la estética desde el punto de vista social, hecho por el cual se concibe la tesis.

HIPÓTESIS

Si partimos del hecho que la arquitectura debe contener aspectos estéticos, y por lo tanto concebir la significación y la apropiación del espacio en lo colectivo, deduciendo como colectividad maneras de ver.

Entonces, se hace necesario para una mayor apropiación, que lo urbano – arquitectónico deba concebirse desde el entendimiento de una estética de la participación, tanto en el tiempo como en el imaginario



Im. 1 Av. Universidad, Villahermosa, Tab.¹



Im. 2. Av. Insurgentes Sur. Méx. D.F.²

0. EL PRINCIPIO

LA CONCHA DE METAL Y VIDRIO

¹ Archivo personal. RJM. Agosto de 2008.

² Ibit. Enero 2009.

DE CÓMO LLEGUE A ESTO

El organismo entero del hombre ha sido hecho para desplazarse en su medio a menos de 8 km por hora. ¿ Cuántos hay que puedan recordar lo que es poder ver bien todo cuanto le rodea a uno caminando por el campo durante una semana, una quincena o un mes?

Al aumentar la velocidad, la participación sensorial decrece, hasta llegar a notarse una verdadera privación sensorial. (T. Hall, 2007, p. 216, 217).

Aun recuerdo mi llegada a esta ciudad, la travesía de una provincia a la capital del país fue muy fuerte, acostumbrado a la cotidianidad pausada, serena, cada tarde era igual a la anterior, y cada mañana era un rito de buenos días dentro de la familia, los amigos, los colegas.³

De repente, de un día a otro este rito se ha borrado, ya no es necesario dar los buenos días, la familia ya no está (de manera física), lo primordial es correr, a dónde, no sé, al trabajo, la escuela, la calle, lo importante ya no es detenerse sino estar activos, moviéndonos, desplazándonos sin mirar, saludar o conversar con la persona que se encuentre a nuestro lado.

14

Se debe transitar ininterrumpidamente a mayor velocidad y para ello necesitas asegurar tu casa, tu departamento, tu cuarto, con dos, tres o cuatro chapas, esto es por “si las dudas” alguien desee caminar hacia tu contenedor, es necesario bloquearlo no dejarlo entrar, siempre lo hacemos, no queremos que nadie entre en nuestra plática, nuestros problemas, nuestro camino.

Creamos barreras en el recorrer diario, nos encapsulamos en un automóvil, esa concha de metal y vidrio nos aparta del espacio urbano adormitando nuestras sensaciones, nos hace huraños, preferimos alejarnos de todo lo que esté relacionado con la ciudad tanto en lo físico como lo emocional.

³ El autor es originario del estado de Tabasco, y durante los primeros días de su estancia en la ciudad de México, formulaba comparativos a pesar que las dos ciudades eran diametralmente diferentes en cuanto a espacios, gente, edificios, etc., el recuerdo del lugar que había abandonado momentáneamente era constante, sin embargo esta sensación fue el pivote para la realización del tema de investigación en donde la cuestión estética en la arquitectura es replanteada.

Los sentidos son el primer contacto con nuestro afuera, pero al confinarlos en la concha, al encapsularlos y reprimirlos me ha llevado a preguntarme de qué manera el sujeto considera que un espacio es agradable o desagradable, si la mayor de las veces se encierra en sí mismo.

Todas estas reflexiones van cobrando sentido después de varios días de mi estancia en esta ciudad llamada México; transcurridas algunas semanas, para ser preciso dos, me aventuro a transitarla, circular en ella en busca de algo, con qué objeto, aun no lo sabía, para qué hacerlo, tampoco tenía una respuesta acertada, sin embargo la observación y el dialogo visual fue entretejiendo diversos conceptos, la mayor de ellos filosóficos que me llevaron a reflexionar en torno al espacio urbano.

Ya que la ciudad se desdibuja en cada paso, y las líneas de acción en su movimiento se difuminan en un instante me fue indispensable en lo académico cambiar de lentes, de autores, buscar en la filosofía, la antropología, la sociología, etc., conceptos y temas que desde estas disciplinas me hicieran más sensible en las calles, a los reflejos entre el espacio urbano y arquitectónico, la imagen de lo urbano repercute en lo arquitectónico y viceversa, resulta primordial estar atento al dialogo espacial en el acontecer de la ciudad.

Con el transcurso del tiempo llegue al punto de ver el espacio – tal como Valery lo dice en Eupalinos – a través de sus sonidos; los he escuchado, hablar o callar. *¿No has observado al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros no hablan y otros, en fin, los más raros, cantan? No es su destino ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio.* (Valery, 2007, p. 32).

Edificios que cantan y que callan, espacios que gritan hasta ensordecerte o te arrullan hasta dormirte, son parte de esta ciudad. Todos los días entablamos un lenguaje codificado, la significamos y nos significa, rechazamos su espacio o nos apropiamos de él a través de nuestros sentidos en mayor o menor grado.

Pero de qué manera el espacio cantando o callando afecta al individuo, de qué manera el sujeto juzga su espacio, cuales son los parámetros para escindir entre belleza y estética, se hace necesario aclarar estas dos palabras, ya que casi siempre tendemos a enunciarlos como sinónimos siendo que, en lo referente a belleza vemos:

1. *Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.*

2. *La que se produce de modo cabal y conforme a los principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu⁴.*

En cuanto al concepto estética en una primera aproximación tenemos:

1. *Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.*

2. *Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza. Da más importancia a la estética que a la comodidad.⁵*

A pesar de que estas dos palabras mantienen entrecruzamientos en cuanto a armonía, deleite, imitación de lo natural, la primera se sustenta en un juicio subjetivo y la segunda en una cuestión filosófica desde el arte.

Pero la cuestión estética no debe mantener sus resquicios en lo puramente artístico, si hago énfasis en esta disyuntiva conceptual de lo estético, se debe a que los arquitectos recurrimos a la historia arquitectónica y por ende a su estética como un diccionario de conceptos funcionales que nos provee de elementos constructivos seductores a la vista, por lo tanto estos estudios histórico – estéticos se enfocan en la envolvente arquitectónica, que si bien es cierto tiene un valor indiscutible no es este el fin último del presente escrito, crear o entender valores desde los ismos o formalismos, considero que se ha escrito demasiado y mejor de lo que él que redacta hubiese podido realizar, sin embargo a partir de la posguerra se reconstituye en la estética una carga afectiva en lo emocional que deviene en lo social, este devenir es el resultado de las nuevas tecnologías que permiten un discurso estético desde el sujeto, la masa.

La segunda mitad del siglo veinte viene marcada por la eclosión de la cibernética: si lo fundamental era antes el funcionamiento de la máquina y de los organismos, ahora el acento se coloca en la comunicación. De la artificialización de la naturaleza se pasa a la artificialización del sí, del yo, de la subjetividad misma: las cuestiones centrales pasan ahora a ser las concernientes a la robótica, a la ingeniería genética, a la inteligencia artificial. (Masiero, 2003, p. 245).

⁴ Real Academia española. www.rae.es. Página consultada el día 11 de Agosto de 2010.

⁵ Ibid.

La búsqueda de la presente investigación, parte desde el encuentro entre el sujeto y el lugar [a través de los sentidos], este primer inciso permite la búsqueda de una estética en el sentido social y no solamente como algo formal que deriva en un simple “me gusta o no”, es sintomático que el diseñador haga arquitectura a partir de un análisis formal del espacio, teniendo diversas patologías espaciales en referente al contexto – económico, cultural, político, etc., en el que se inserta la obra.

El juicio me gusta o no va intrínsecamente ligado a lo visual, el sentido más inmediato en la relación sujeto – espacio, es la vista a pesar que, *la cantidad de información requerida por la vista no ha sido calculada con precisión en comparación con la del oído. Tal cálculo no solamente entraña un proceso de traslación sino que los científicos se han visto frenados en su labor por no saber que computar. Pero una noción general de las complejidades relativas de los dos sistemas puede lograrse comparando el tamaño de los nervios que comunican los ojos y los oídos con los centros cerebrales. Como el nervio óptico contiene aproximadamente dieciocho veces tantas neuronas como el nervio coclear, suponemos que transmite otra tanta información. En realidad, en sujetos normalmente vivos y vigilantes es probable que la vista sea mil veces más eficaz que el oído en acopiar información.* (T. Hall, 2007, p. 57,58).

17

La formación de diseñadores nos ha hecho más visuales que auditivos y que la vista capta mucho más información de la que podemos retener, en un mayor porcentaje hacemos juicios basados en lo visual, desde el modo de vestir hasta por la manera en que se configura el barrio, la calle.

El objeto arquitectónico por su configuración primigenia se limita a un juego de formas, lógicamente agradables a la vista pero la pregunta sería ¿De quién? Del propio diseñador, del cliente cuya importancia casi siempre esta circunscrita en la aportación económica, o agradable a los sujetos que en su diario deambular son los que están en una relación más directa con lo construido.

La obra arquitectónica debe responder a problemas de masa, no debe darse como una causalidad, sino manteniendo un criterio heterogéneo a partir de los imaginarios, son estos los que en mayor medida constituyen la génesis de los espacio.

Debido a la constante que los diseñadores somos estigmatizados como personajes egocéntricos cuyos gustos son los más propios, y por supuesto estos jamás deben ser

juzgados por el cliente, nuestros servicios casi no son requeridos por los diversos sectores de la sociedad, para ejemplo tenemos a don Abel.

La plática con don Abel comenzó cuando le pregunté si usaba los servicios de un arquitecto y él respondió: “Casi no [...]. Es que no entienden lo que uno quiere; todo tiene que ser a su gusto de ellos. (Martín, 2002, p. 29).

Al confinar las experiencia espaciales a lo bello, como algo contemplativo, mas evocado al fachadismo que la revaloración del colectivo exiliamos al espacio a permanecer entre metal y vidrio, le quitamos todo indicio de significaciones para con la sociedad.

Existe un estética que no se ve, una estética que permanece en constante movimiento, este intersticio es el permite reconfigurar el concepto a partir de líneas de acción desde el habitante, sus miedos, creencias, deseos, sueños, vivir en lo diverso y crear a partir de bifurcaciones harán más humana la arquitectura y más objetiva el espacio.

LA APROPIACIÓN COMO ELEMENTO ESTÉTICO.

18

*Y así como la pintura crea “perceptos”
y la música “afectos”, la filosofía crea “conceptos”⁶*

Hablar de una apropiación me lleva a buscar el significado mismo de la palabra, en el diccionario de la real academia española tenemos que apropiación proviene del latín *appropriation- onis. Acción y efecto de apropiar o apropiarse.*⁷ Como no tengo otro diccionario a la mano decido googlear⁸ asumiendo otra definición si no más clara, si más amplia en sí misma, allí puedo leer que la apropiación es la *“Acción de apoderarse de algo de otra persona, haciéndose dueño de ello”*⁹

Como cuando uno era niño y dentro de nuestros juegos nos apoderábamos del juguete de nuestros hermanos provocando con esta acción una pelea por saber quién de los dos se

⁶ Larrauri M. *El deseo según Gilles Deleuze*. Ed. Tandem. 2000

⁷ Real Academia española. www.rae.es. Página consultada el día 2 de Septiembre de 2009.

⁸ El termino googlear hace referencia a una búsqueda en internet de palabras, eventos, noticias o cualquier otra información requerida a través del buscador google.

⁹ http://escuelas.consumer.es/web/es/vivienda/online/diccionario_a.php#apropiacion. consultado el día 2 de Septiembre de 2009

quedaba con él, aunque esto provocara la impaciencia de la madre, la cual no sabía si castigarnos o ignorarnos. La mayor de las veces estamos dispuestos a apropiarnos de los objetos de otras personas, pero no solo de un objeto, sino también nos apropiarnos en nuestra adolescencia de la novia de un amigo o del chico que no nos agrada y que el solo hecho de verlo nos hace desear apropiarnos de su novia, solo para darle un escarmiento “al tipo ese”.

Pero de una ciudad ¿De qué te apropias? ¿De qué te apoderas? Y sobre todo para qué necesitas apoderarte de algo, ¿Qué fin tendría hacerlo? en una ciudad en donde la veas por donde la veas, pareciera que nada es coherente, en donde todo parece catastrófico, empleo la palabra catastrófico y no caótico, porque el caos ha sido utilizado la mayor de las veces peyorativamente y como sinónimo de desorden.

Para aclarar este punto tomaré un artículo de Carlos Monsiváis publicado en la gaceta del fondo de cultura económica en noviembre de 1994. El artículo lleva por nombre **la ciudad de México: la fatalidad elegida**, el solo título nos hace reflexionar ¿Acaso nosotros elegimos nuestra fatalidad? Es posible que nos apropiemos de nuestra fatalidad. Monsiváis nos plantea un panorama en donde sus habitantes aman y odian la ciudad, quieren irse de ella y sin embargo no lo hacen, se apropian de ella y a la vez la niegan...*con frecuencia se discute en las reuniones si se vive la inminencia del desastre o si se está en medio de las ruinas.* (Ibid, 1994).

19

En una ciudad en donde lo peor ya ocurrió pero lo peor, es que lo peor aun esta por ocurrir, y en toda esta catástrofe de falta de agua, de niveles de plomo en el aire, de aglomeramientos automovilísticos, inseguridad, falta de empleo, etc., *gana quien extrae del caos las recompensas visuales y vitales que necesita y que en algo disminuye su impresión de vida invivable... el caos es también propuesta estética* (Ibid, 1994) y el caos es aquel orden que existe en las cosas pero que se nos presenta como un desorden [*el caos constituye un orden*].

Hoy se entiende por caos una disciplina científica dedicada, justamente, a la comprensión de la complejidad del mundo, sus procesos creadores e innovadores. Ahora no se trata, como en la antigüedad, de describir el desorden que sólo un dios podía romper, sino de sustituir, en todo caso, el papel de éste.

Muchas esperanzas del pensamiento humano dependen hoy del caos. Lo que empezó como una curiosidad matemática de la no linealidad, que luego recogieron los físicos preocupados por la termodinámica de sistemas de no equilibrio, se ha generalizado ahora a cualquier ámbito de la creatividad y la innovación, desde la física del aire hasta el mismísimo arte. (Briggs, Peat, 1990, p. IX, X).

Apropiarnos del caos urbano es vivir en un lugar para muchos “inhabitable”, apropiarnos de sus espacios, de sus instituciones, sus comidas, su gente, es quitarle a la fatalidad lo inevitable que pareciera ser manteniendo un equilibrio dinámico, en donde las leyes de convivencia fluctúan entre lo inestable y la incertidumbre, el caos es pues, propuesta estética.

Con respecto a lo estético partimos del hecho que una estética platónica contemplativa nos llevaría a un retroceso de tiempo y espacio quedándonos varados en un mundo artístico – abstracto, si Samuel Ramos (1950) considera a la contemplación como un primer paso hacia la cuestión estética, más no como algo primordial o transcendental ¿Cuál es el fin de la estética entonces?

Si el acto contemplativo no permite una apropiación del objeto [espacial], la estética por lo tanto debe adoptar un papel dinámico y participativo cuyo objetivo sea el encuentro con él uno, yo soy parte de ellos y ellos son parte de mí.

Estamos hablando de una estética que empieza a proclamarse como participativa, no desde la perspectiva del creador – diseñador industrial, arquitecto, urbanista, escritor, artista visual – sino del sujeto común que pasea por las calles, que viaja en metro corriendo por los escalones tratando de llegar primero a los andenes, buscando apropiarse día a día del [objeto – espacio], de cómo en él se da el proceso de recepción de la obra, como un ente activo en la recepción artística.

En la década de los 60'S Robert Hans Jauss (Sánchez, 2007, p. 33) en la escuela alemana de Constanza propone una tesis o manifiesto sobre la Estética de la Recepción, él es el crisol de los postulados y las ideas filosóficas y científicas de esta estética, que se empezó a gestar mucho antes pero llega a culminar en los postulados de la escuela de Constanza. Dichos postulados se generan en un contexto teórico y social en donde la incertidumbre y el colapso de valores establecidos estaban en una etapa de deterioro, el caos reinante es la génesis de un nuevo orden.

“el contexto teórico es el de la crisis de las concepciones de la autonomía del texto u obra y de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales o humanas y, por consiguiente, de la ciencia literaria.

Es, así mismo, la crisis de las teorías inmanentistas u objetivas de la literatura y de la crítica literaria, inspiradas por el formalismo ruso, el estructuralismo en Europa Occidental y por la “nueva crítica” en los Estados unidos. Se trata de teorías y críticas que no dejan espacio alguno al papel activo del lector ya que solo se reservan a éste el de reproducir lo que la obra es o encierra en sí.

En el contexto social, de los años 60’S, tenemos las propuestas masivas contra la guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles del 68. Todo esto influye en las universidades alemanas, y particularmente en la recién fundada de Constanza, con la exigencia, en los estudios literarios, de atender a la función social de la literatura, exigencia que se traduce, a su vez, en la necesidad de plantearse, sobre nuevas bases, las relaciones entre literatura y sociedad. (Ibid, p. 33,34).

Inmerso en este panorama de bifurcaciones sociales e ideológicas tenemos una estética de la recepción basada en cinco tesis.

1. Tesis, **la relación dialógica de la obra**, con el universo y con el mundo, es decir ésta no puede estar apartada de ellos y así mismo tener en cuenta la posición actual del historiador – lector.
2. Tesis, los **horizontes de expectativas** los cuales son todos aquellos conocimientos previos del lector antes de enfrentarse a la obra, aquí hablamos de género, forma, temática, etc., es decir el lector se mueve en un horizonte dinámico y el autor en uno fijo [su obra] queda estática, el lector se vuelve a temporal y ve diferentes lecturas de la obra a través de los conocimientos previos que tenga o adquiriera en su vida.
3. Tesis, **distancia estética**, es el **horizonte de expectativas** dado por el autor y el horizonte de expectativas del público, teniendo una distancia en la recepción de la obra, si la distancia estética aumenta, aumenta su valor estético. Esta distancia estética se asocia con la innovación en la calidad artística, y su valor se manifiesta no en la obra en sí o su innovación si no en la recepción de ella por el público [usuario].

4. Tesis, **el papel del pasado o la tradición, en la recepción del presente**, esta es una postura planteada por Gadamer, ¿Qué tan atemporal puede ser una obra?
5. Tesis, **encuadrar la obra en su serie (evolución literaria)**. La evolución literaria se basa no en la obra, sino en su recepción que exige la producción de una obra nueva.

En los postulados de Jauss es el receptor el que determina el valor de la obra, y sobre el recae un peso más activo que el de contemplador. Volviendo a nuestro planteamiento inicial, la apropiación del ciudadano debe darse en base a su recepción y el papel que este desempeña dentro de la estética, dicha recepción está muy ligada a planteamientos psicoanalíticos, pero no desde una perspectiva individual sino desde una perspectiva colectiva, desde los arquetipos y el inconsciente colectivo (C. G. Jung, 1984), tema del cual se hablara en capítulos precedentes. Por el momento, y para recapitular tenemos que la apropiación estética del espacio se da a través de tres puntos fundamentales.

El primero es la relación entre la [obra] sea la que esta fuera y su recepción, el segundo el papel mediador de los horizontes de expectativas y por último la función social de la obra.



Im. 3 s/t. Pintura mixta, Vicente Rojo,¹⁰

1. LA DISTORSIÓN ESTÉTICA

¹⁰ Archivo personal. RJM. Marzo de 2009.

DEL PORQUÉ DE LO ESTÉTICO

La verdadera belleza era precisamente tan rara como es raro entre los hombres el hombre capaz de esforzarse contra sí mismo, es decir, capaz de escoger un determinado sí mismo de imponérselo.
(Paul Valery, 207, p. 35)

La mayor parte de las veces los arquitectos nos movemos en línea recta, buscamos la estabilidad a través de formalismos o funcionalismos, no cuestionamos, creemos que una forma da las respuestas necesarias a los controversias de producción en el diseño.

Sin embargo el espacio se modifica y transforma a través de ritos, costumbres, tradiciones, adiciones, manías, etc., haciendo un poco de historia les diré que, la mayor parte de mi familia es de creencia católica, muchos se preguntaran a que viene este comentario para una propuesta de tema de tesis, el motivo se debe a una imagen que me ha quedado gravada desde pequeño, hasta el día de hoy.

24

Cada vez que entraba al cuarto de mis padres, la figura de un Cristo con el corazón a la vista me recibía, con una mirada tan fija que mis ojos se apartaban de su visual. Cada cierta temporada colores chillantes flotaban a su rededor, cual pájaros de papel en posición de combate y reverencia; la figura del Cristo no estaba sola, a su lado María hacia lo propio, año con año se ataviaba con collares deslumbrantes de luces y sonidos.

Creo que varios de nosotros hemos tenido esta experiencia, el montaje de creencia y realidad, una extraña instalación que modifica completamente el espacio, ya no era sólo un lugar para descansar, adquiriría una santidad y respeto supremo al resto de la casa. Con los años entendí la resonancia que conlleva esta “obra comunitaria”, collage antropomorfo de colores y sonidos que se repiten en calles, colonias, estados o nación.

Entre el altar y la condición religiosa se genera una trayectoria del objeto hacia nosotros, las trayectorias del objeto a la par del movimiento del sujeto permite que exista un vínculo asociativo con el contexto; sujeto – espacio crean un biombo de influencias reciprocas, influencia que permite que el lugar te agrade o desagrade, las trayectorias entonces son

más que el desplazamiento de un lugar a otro, por lo tanto, estas se vuelven necesarias para el estudio de la estética.

En la tesis Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente Rem Koolhaas, Farías (2003, p. 345) citando a Eisenstein (2001), analiza este recurso cinematográfico, en el cual para *el cine el uso de la palabra 'trayectoria' no es casual. Hoy significa la trayectoria imaginaria que sigue el ojo y las diferentes percepciones de un objeto en función de cómo aparece al ojo. También hoy puede significar la trayectoria que sigue la mente a través de una multiplicidad de fenómenos, muy distantes en tiempo y espacio, agrupados en una determinada secuencia con vistas a un único concepto significativo; diversas impresiones que pasan ante un espectador inmóvil.*

La cuestión estética como trayectoria pareciera fuera de lugar, de su realidad, su contexto lingüístico y práctico, pero si retomamos las palabras de Gillo Dorfles (1974) cuando habla sobre la obra de arte y nos dice que está va estrechamente unida a su médium, nos damos cuenta que no hay algo más unido a su medio que una creación comunitaria entre padres e hijos al momento de “adornar” un altar, una virgen de Guadalupe o un nacimiento cada Diciembre, tenemos pues la pauta para empezar un razonamiento sobre la estética sin caer en el uso y abuso de esta palabra, y su diferencia con lo bello.

25

Tradicionalmente, la estética, desde Platón, se ocupa del problema filosófico de lo bello, unas veces en la naturaleza, otras en el arte (Ramos, 1994, p.11).

Se llega a tener tal confusión que los arquitectos más que los artistas visuales, están la mayor de las veces en una búsqueda estética, centrándose explícitamente en el producto <<objeto arquitectónico bello>> y le restan valor a la unidad del objeto con el médium, dejan de lado el potencial existente en ese “en medio” donde se mueve lo estético.

Copiamos y reproducimos lo conocido, adoptamos posturas formalistas, nos concentramos en el resultado más que en el proceso, la significación de la arquitectura no es la fuerza, ni las dimensiones, ni la perfección de la obra lo que hemos de admirar, sino que son la inteligencia y resolución del hombre al vencer todas las dificultades físicas las que han de ser objeto de nuestro deleite y asunto de nuestra celebridad (Ruskin, 1985, p. 120).

Buscamos formas **agradables** más que reflexiones e investigaciones, nos enfrascamos en tener vistas y muros hechos con buen gusto, en lugar de observar y entender la estética desde lo intangible moviéndose en líneas de acción con respecto a la memoria y los imaginarios.

Aquí cabe la cuestión de saber a qué se le puede llamar bello, hasta donde nos es posible decir, este objeto es bonito o feo, tal cuadro es bello o desagradable, este espacio me gusta o desagrada. Por lo regular el criterio de estética lo manejamos en polos opuestos, el estudio del arte [de la arquitectura] y *del gusto se ha ido escindiendo... por un lado el estudio de las percepciones... juzgadas y analizadas por pedagogos y psicólogos, a quienes interesa más su mecanismo productivo – fruitivo; por otro lado... centrado exclusivamente en el <<producto>> artístico y sus características* (Dorfles, 1974, p. 17).

Entre estos dos polos tenemos un “en medio” un pseudoarte que nos rodea día con día, sin embargo la pregunta vuelve a surgir ¿Cuál es el arte del buen gusto? ¿En qué parámetros se basa para dar ese valor de buen arte?, y sobre todo en que valores encajan los espacios existentes en la ciudad, ¿son bellos o son estéticos? En estos tiempos se habla más de gustos relacionándolo con lo bello, generándose dos tipo de gustos, el de la élite y el de las masas, esta oscilación personal o subjetiva que se vulgariza la mayor de las veces a lo colectivo.

Retomando el ejemplo por el cual empieza este escrito, nos vamos dando cuenta que existe una gradación no lineal, ni escalar de la estética, sino todo lo contrario hay una segmentarización, una oscilación de esta, en Mil mesetas para Deleuze y Guattari estamos segmentarizados por todas partes y en todas direcciones. El hombre es un animal segmentario... *lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente* (1988, p. 214), con mucha más aseveración lo estaría el ámbito estético.

Se plantea entonces, la posibilidad de una apropiación del usuario al espacio, apropiación dada no por la forma del objeto, sino en la medida en que este objeto pueda ser agenciado por el sujeto, pueda fluir y operar en él.

Por ejemplo, un tianguis puede ser aberrante para “el buen gusto”, sin embargo, para la persona que se conecta en él ya sea para comer, para surtir su despensa, para comprar alguna herramienta necesaria en las labores del hogar, no llega a ver este espacio como “feo” sino como un objeto que fue capaz de resolver un problema desde el punto de vista biológico (comer), o financiero (comprar), dicho esto, empezamos a entrever un segmento de la estética dada por su capacidad operativa y de conectividad.

GRADACIONES ESTÉTICAS

Pensamos en el espacio sin poder definirlo, desechamos toda relación con otros objetos, y otras disciplinas, es algo paradójico, si *hoy en día toda la teoría para la producción del espacio se basa en una preocupación obsesiva por lo opuesto: la masa y los objetos, es decir la arquitectura. Los arquitectos nunca pudieron explicar el espacio* (Koolhaas, 2007, p. 9).

Separamos espacio como lugar, del tiempo y del individuo, los creemos entes diversos, ajenos unos de otro, y pensamos que la única relación entre ellos es a través de un programa de metros cuadrados.

Dentro de este panorama desalentador, habría que hacernos la pregunta ¿Qué papel juega la estética actualmente?, es necesario desterritorializarla de la cuestión artística, para territorializarla en una cuestión social, y si es así ¿Qué provecho se obtendrá de esto?

Lo primero que debemos considerar es que casi siempre estamos en un lugar al cual somos confinados, desde que nacemos nuestras casas se vuelven límites [un terreno de juego], conforme crecemos vamos llegando a este límite hasta traspasarlo, entonces el barrio, la colonia, la delegación adoptan el nuevo confinamiento, como vamos siendo más consciente la ciudad vuelve a manifestarse como un límite, lo cual podríamos llamarlo estratos, pero para un mejor entendimiento, he decido llamarlo **límites**, tal como lo menciona Wenders.

En la medida que seamos conscientes de los límites existentes seremos capaces de jugar con las notas en el campo de acción urbano - arquitectónico, esta consciencia abre todas las variaciones posibles manteniendo diversos grados valorativos en lo estético.

Vayamos a un ejemplo, la película *El apando* (1975) de Felipe Cazals, la cárcel de Lecumberri se vuelve un terreno de acción donde el director aprovecha todos los campos de fuerzas dinámicas que interviene, el actor, la seguridad de la cárcel, el juego del contrabando, etc., cada uno de ellos con una frontera límite.

De acuerdo a lo planteado por Eisenstein para el cine el valor estético se mide en referencia al color, es decir, dependiendo del grado de intensidad entre el espacio y el lugar, este tendera hacia los grises si la relación espacio – sujeto es muy marcada y hacia lo blanco si hay una parquedad entre la apropiación y el lugar.

La cámara se vuelve un reo más, no desea salir de su confinamiento, explora los diagramas dentro de la cárcel vista como lienzo de la cual llega a conocer los límites y los traspasa, la línea estética como acción va teniendo un ritmo en cada personaje, y asu vez el ritmo de la línea es marcado con la incidencia de luz en cada uno de ellos, luz de sol, luces **grises** de ideas [el hecho de planear como introducir droga al penal].

28

El ritmo lineal empieza a *oscilar entre las partículas de luz* (Eisenstein, 2001, p. 43), como la presentación de la cárcel al espectador [lo **blanco**], a través de encuentros fortuitos o planeados, la cámara se tiñe de matices claros, u **oscuros** [la reunión y planeación de los reos], el matiz oscuro estabiliza la reunión y la idea de introducir droga se vuelve más solida, la degradación se hace presente en el amotinamiento, en el descubrimiento de la substancia creando una *gama tonal de diferencias de color*¹¹.

El empleo de tonalidades denota una apreciación estética desde y para las acciones, los flujos y el movimiento no en el sentido peyorativo de mover, sino en una traslación tonal con diferencias de color a partir del sujeto habitante, por lo tanto el color se emplea no en absoluto al igual que la estética; el color se manifiesta a través de sonidos, de líneas, movimientos rítmicos u oscilatorios, es un diagrama [*expresividad – movimiento*] (Farías, 2003, p. 261)

¹¹ la interrelación de formas y texturas, y el juego de luz sobre ellas, son también una transición del movimiento en el rudimentario sentido de locomoción a una fase superior de movimiento. Ibid. P. 43

La gradación estética al ser movilidad, mantiene un valor como imagen ausente, como color indeleble cuantitativo que se expresa a partir de su extensión imaginaria llegando a prevalecer como valor abierto, si este valor estético abandona los imaginarios y se inmoviliza en forma definitiva, adquirirá solamente un carácter perceptual contemplativo hacia la envolvente arquitectónica o urbana, por lo tanto los flujos y acciones dejan de tener un alcance estético.

Si damos por hecho que existe un dinamismo estético social amorfo ¿Por qué nos empeñamos en diseñar monumentos arquitectónicos? en donde las fachadas con sus adiciones y sustracciones aparentan una dinámica falsaria ya que sus diagramas siguen siendo estáticos, y sujetos a reglas métricas de áreas mínimas.

En parte se deba a lo expuesto por Baudrillard, cuando nos dice que hemos sobre valorado y sobre codificado los objetos que nos rodean, somos consumus belleza, objetos y espacios que se han vuelto fetiches, con la estética paso lo mismo, se ha sobre codificado que nos da igual lo bello y lo estético.

Así la fetichización de la mercancía es la del producto vaciado de su sustancia concreta de trabajo y sometido a otro tipo de trabajo de significación, es decir de abstracción cifrada.¹²

29

Debemos empezar por entender que existen gradaciones en la estética, fetichización del objeto y más allá de él, en la relación producción sujeto – espacio. El espacio como parte de la cartografía se modeliza en relación a los individuos, el espacio cambia porque el individuo se reinventa.

¹² Baudrillard, Jean en, *la ideología en los textos, tomo II*, 1982, p. 219

LA DISTANCIA ESTÉTICA (RECEPCIÓN)

Vivimos en alguna parte,

Hacemos algún trabajo,

Hablamos cualquier cosa,

Comemos lo que comemos,

Vestimos lo que vestimos,

Miramos cualquier imagen,

VIVIMOS DE CUALQUIER MANERA,

SOMOS CUALQUIERA. (Wenders, 2005, p. 101).

Nuestro bagaje, un caparazón que va en aumento en el hacer diario, la capsula virtual que retoma imágenes, las modifica, codifica, procesa y las devuelve a su realidad, ese conocimiento adquirido en devenir que se desarrolla en un tiempo fractal, dinámico, haciéndonos atemporales, crea horizontes en un segundo, un minuto, desde el instante mismo en que nos enfrentamos a los objetos, y, es este horizonte el que formula significaciones al espacio.

30

El concepto de horizonte va más allá del significado mismo de la palabra, existiendo no uno sino varios, el cumulo de todos ellos es lo que llamaríamos **horizontes de expectativas** (Sánchez, 2007, p. 39), los que a su vez devienen **distancia estética** (Ibid, p. 42).

Una vez reconstruido el “horizonte de expectativas”, dado, objetivo e inscrito en la obra, este horizonte puede compararse con la suerte que corre con su recepción por el lector.... “con la forma y el grado de sus efectos [se entiende, de la obra] en un público determinado”. La relación de éste y de la crítica puede ser diversa: de “éxito espontáneo, de rechazo o de escándalo; de asentamiento aislado, comprensión paulatina o retardada”. Ahora bien, si se trata del rechazo de una nueva obra, porque está no encaja en el “horizonte de expectativas dominante”, se hará necesario un cambio de horizonte (Ibid, p. 39).

En una apropiación del espacio estaríamos hablando, entonces, de dos distancias estéticas, una a través de un horizonte de expectativas dado al espacio desde él diseñador y por el otro un horizonte de expectativas del usuario, por lo tanto lo estético es determinado como artístico no por su forma, sino por su efecto, lo formal es el medio para llegar a un consecuencia de impacto, más está [la forma] no es el fin último en la distancia estética.

El grado de motivación para la distancia estética es en dos sentidos, de agrado o desprecio, ya que un espacio no siempre tiene una recepción positiva, si solamente buscáramos este objetivo estaríamos desechando la potencialidad de lo contrario, lo negativo, la irracionalidad – en una ensoñación los valores son relativos, para Jung y sus arquetipos un mago blanco no necesariamente es una representación del bien y por consiguiente el mago negro no significa lo malo, sino por el contrario, el arquetipo es amoral, lo blanco puede ser obscuridad y lo negro luz – por lo tanto el acierto y el rechazo tienen la misma importancia en la distancia estética y su recepción.

Esta aproximación de la distancia estética replantea otro objetivo. *Si la distancia estética aumenta, como sucede con respecto a la innovación o ruptura con el horizonte dado, aumentará su valor estético... “En la medida en que esta distancia disminuye y en que la conciencia del receptor no le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia no conocida, la obra se aproxima a la esfera del “arte culinario o de entretenimiento” (Ibid, p. 40).*

31

Si la apropiación desde una distancia estética y su respectiva recepción, tiene una valoración medible – aun tengo dudas si es conveniente cuantificar en estos momentos lo estético – en la innovación, estaríamos cuestionando los espacios concebidos desde el consumismo, obras dirigidas a masas no pensantes, lugares que solo mantienen un fetiche de materialidad y forma, un espacio que satisface un gusto del diseñador y para los diseñadores.

LO ESTÉTICO DENTRO DE UN ENCUADRE EVOLUTIVO

El espacio contiene historias, evoluciona en sus significaciones, se implanta en una serie evolutiva a fin de conocerse y reconocerse dentro del contexto de experiencias varias.

El tiempo como contenedor de historias – que no es lo mismo que histórico – ya que, lo histórico es el relato de eventos de manera oficial, y las historias son acciones variadas cuya manifestación ocurre desde y por el sujeto, de lo individual hacia la colectividad – permite situar una obra [espacio] en referencia y alteridad con el otro, al otro, al individuo, al receptor, el usuario.

En nuestra sociedad, existen ejemplos varios de una involución o petrificación histórica, *un día de 1971... el gobierno de Filipinas decidió dejar en su medio natural, fuera del alcance de los colonos, los turistas y los etnólogos, las pocas docenas de Tasaday recién descubiertos en lo más profundo de la jungla donde habían vivido durante ocho siglos sin contacto con ningún otro miembro de la especie* (Baudrillard, 1978, p. 16).

El encuadre evolutivo al no contar con un sucesor solo un antecesor se colapsa conformando una rutina histórica que no se juzga, más bien se mantiene en un imaginario petrificado en eras de mantenerse a través del tiempo y con el espacio, por lo tanto el punto de ruptura para su valoración evolutiva queda oculto en capas y capas de relatos, eventos, sucesos que no desean modificarse o resignificar al espacio.

Para clarificar lo escrito atendiendo al concepto evolutivo de la estética, nuevamente hacemos referencia a una cinta cinematográfica, la película Luz Silenciosa (Reygadas 2007), plantea una evolución espacial que cruza una frontera de realidad y ficción, el largometraje se sitúa entre la evolución y petrificación, la propuesta de Luz silenciosa hace una pausa, nos deja quietos en un espacio sin tiempo, sin forma, permite contemplar más que conceptualizar.

El espacio evoluciona al momento que Johan – miembro de una comunidad menonita – lleva a su esposa Esther al médico, el espacio como narración no puede estar aislado como comunidad a diferencia de lo planteo con los Tasaday, es preciso conectarlo con sus congéneres.

El encuadre evolutivo se presenta a partir del entrelazamiento de lugares, el de los menonitas y el de la carretera que conduce a la ciudad, si el espacio no como forma sino como narración evoluciona, significa entonces que el valor estético no es conformado en lo visual sino en una colectividad, no es en lo visto donde opera sino en lo narrado, el espacio como narración se aleja de la forma y la función, aclaro, no la desprecia o la margina sino que las transfiere a algo más vivo, el sujeto como espacio y su evolución como narración.

La propuesta de Reygadas no es un cine ilustrativo, en el sentido contemplativo de imágenes, técnica recurrente en Reygadas, sino evolutivo en el tiempo, en atmosferas, la transición de una noche estrellada para dar paso a la luz del alba y al final el ocaso, la violencia del espacio con la lluvia en la carretera, todos ellos permiten un encuadre espacial que evoluciona.

Debemos recordar...que los formalistas rusos ya habían caracterizado la evolución literaria como un proceso histórico, interno, de sucesiones de formas, o de desplazamientos de las formas ya agotadas por otras nueva (Sánchez, 2007, p. 41).

El encuadre evolutivo como proceso, busca la activación del sujeto en cuanto a la apropiación del espacio en un sentido crítico de acción, de pensamiento, espacio – memoria son uno solo, están en devenir, evolucionan no en un tiempo sincrónico, sino de completud, por lo tanto la evolución mantiene un pasado cargado de afecciones, cuyas imágenes no se mantienen estáticas, ya que si así lo hicieran el sujeto resignificaría una evolución espacial que le permita nuevamente activarse como territorio, como sujeto actuante.

La postura de Jauss sobre el encuadre evolutivo es planteada como una sucesión de acontecimientos literarios *“se muestran como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en una recepción activa y en una nueva producción del autor”*.

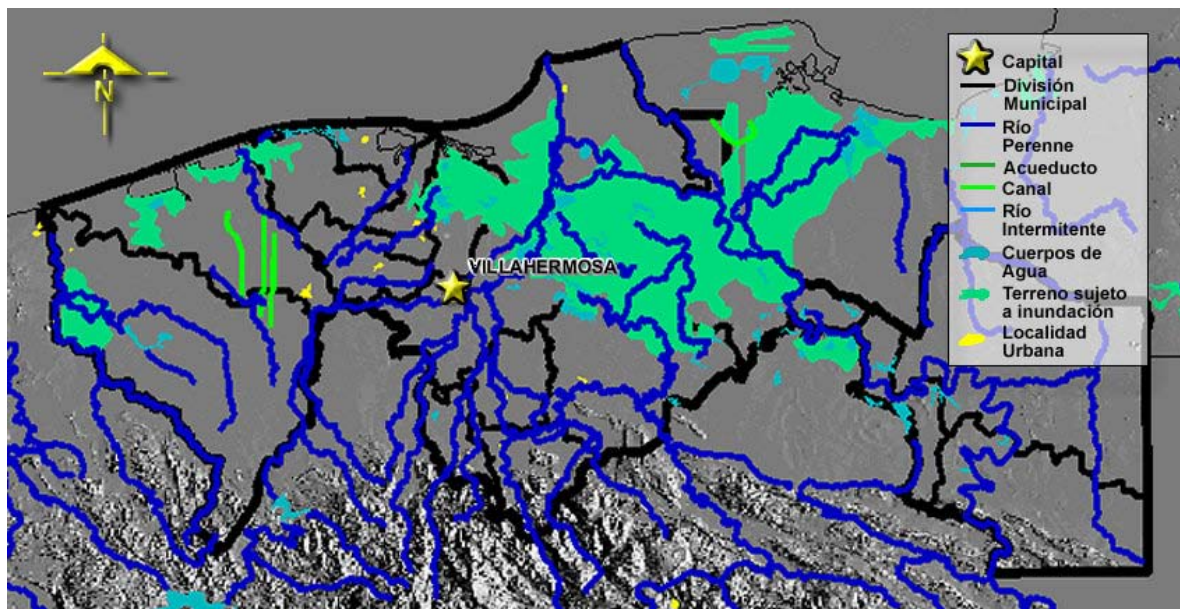
Y agrega: *“se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales legados por la obra anterior y en un [proceso] que también puede plantear nuevos problemas”* (Ibid, p. 42).

El encuadre evolutivo marca una fuerte diferencia en cuanto a forma, y va encaminado a la solución de problemas de pensamiento, de agenciamientos, de subjetividades, y, quizá podríamos decir hasta morales.

ARQUITECTURA DE AGUA Y TIERRA EL RESULTADO DE UNA DISTANCIA ESTÉTICA – PRIMERA PLATAFORMA VISUAL DE ESTUDIO.



Im. 4 Localización del área de estudio, Tabasco.¹³



Im. 5. El estado de Tabasco podría describirse como un estado de agua, sus dos ríos principales el Grijalva y Usumacinta recorren todo el territorio Tabasqueño, aunado a ello las lagunas dentro de la ciudad conforman microcosmos, siendo la más importante la de Las Ilusiones.¹⁴

¹³ Imagen obtenida. www.google.com. Noviembre 2009.



Im. 6. Para entender una arquitectura en el estado de Tabasco, se debe comprender la importancia del agua dentro del vivir. Pantanos de Centla.¹⁵

LO QUE HEMOS DE ADMIRAR, DE LA ARQUITECTURA ES LA INTELIGENCIA Y RESOLUCIÓN DEL HOMBRE, AL VENCER TODAS LAS DIFICULTADES FÍSICAS.

36



Im. 7 y 8. Acceso al sitio arqueológico de Comalcalco, imagen área de los pantanos de Centla.¹⁶ La arquitectura como debería ser el resultado de reflexiones, investigaciones, y respuestas específicas tanto para el sujeto como para el lugar, las cinco tesis de Jauss, mencionadas anteriormente, configuran otra manera de entender la cuestión estética.



¹⁴ Ibid.

¹⁵ Archivo personal. RJM. Agosto de 2008.

¹⁶ Ibid.

Im. 9. Vista área del centro de Villahermosa.¹⁷ La distancia estética, es la que permite apropiarse de los imaginarios existentes en un lugar, construir en el estado de Tabasco, pretendiendo desligar la arquitectura con los ríos, lagos y lagunas, generan catástrofes ya no en lo arquitectónico sino en lo social, toda la zona presentada en esta imagen, sufrió de inundación en el año 2007.



Im. 10. Parque los pajaritos, Villahermosa, Tabasco.¹⁸ La aplicación de las plataformas para una dinámica del agua, permite que el sujeto viva el espacio, se apropie de él, La indeterminación de este, se reconfigura y entreteje dentro del ritual diario del tabasqueño, para un clima cálido húmedo con temperaturas que llegan a los 40 grados centígrados, este parque resulta un remanso en el recorrido por la ciudad

37

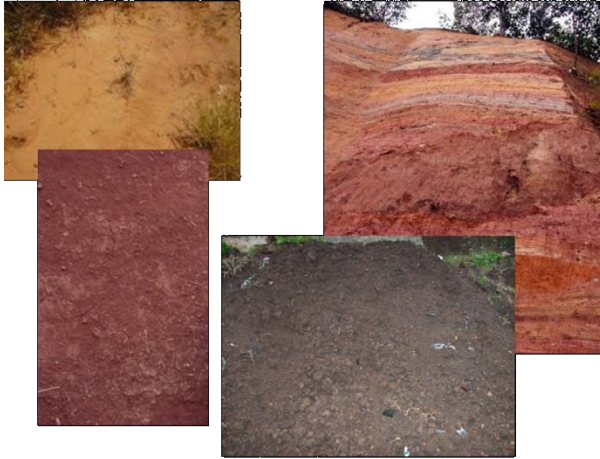
Im. 11. Parque los guacamayos, Villahermosa, Tab.¹⁹ La configuración estética evoca los recuerdos, el tiempo vivido hace referencia a las memorias que contiene el colectivo, siendo un valor estético para la apropiación.



¹⁷ Archivo personal. RJM. Julio de 2009.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.



Im. 12. El encuadre evolutivo ubica a una obra dentro de una linealidad de tiempo, para tabasco este encuadre también permite crear una paleta de colores acordes al lugar, en la imagen los diversos tipos de arcilla encontrados en el estado.²⁰



38

Im. 13 y 14. Zona arqueológica de comalcalco e iglesia de las mirandillas en Cunduacan.²¹ El encuadre evolutivo dentro de una diacronía, sitúa dos construcciones en dos siglos diferentes, sin embargo, la construcción de la iglesia retoma el elemento constructivo de la pirámide, el espacio por lo tanto conserva un dejo evolutivo en su forma, más no en su espacialidad y constructividad.



Im. 15. Cocina tabasqueña.²² La cuestión estética no se enfrasca en el tipo de materialidad de una obra, la imagen presentada contiene elementos sencillos que refuerzan una espacialidad abierta, que permiten el óptimo desempeño en la labor culinaria, la reflexión que conlleva es, si esto es o no es arquitectura, por el momento podría decir que si, ya que el lugar no solo es apropiado por la ama de casa sino por toda la familia.

²⁰ Archivo personal. RJM. Julio 2009.

²¹ Ibid. Diciembre 2009.

²² Ibid.

Im. 16. Cocina tabasqueña.²³ Este tipo de espacios, ya no existen en la cabecera municipal de Tabasco [Villahermosa], siendo críticos a la imagen veos que lo estético no se percibe a la vista, sino en las líneas de fuga visual que tiene la señora de la casa, el espacio de la cocina por lo tanto es tan significativo que este debe estar ligado visualmente con el afuera y el adentro



Im. 17 y 18. De la misma familia que la jacaranda el estado cuenta con dos especies de árboles, el guayacán [flores amarillas] y el framboyán [flores violáceas o rosas].²⁴ Este análisis visual nos muestra otro antecedente que se debe tomar en cuenta dentro de lo diverso, el hecho de no tener miedo al color, por lo regular en el ámbito académico se nos educa a pensar en monocromático.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. Abril 2009.



Im. 19. Iglesia de Cupilco, en el municipio de Comalcalco.²⁵ Referente directo en donde el color es aplicado con una sencillez y candencia, esta iglesia es muy apreciada por el gremio católico. Para el “buen” arte y la buena “estética arquitectónica” sería catalogada de Kisht, y en cierto sentido si lo es, otro ejemplo de la distancia estética y su reflejo inminente de apropiación

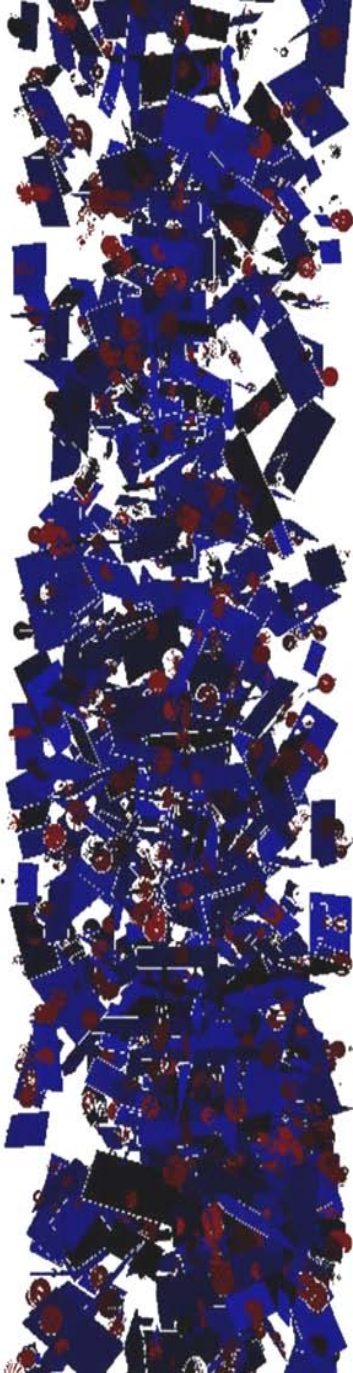
Im. 20 y 21. Iglesia central en el municipio de Tenosique, Tabasco.²⁶



40

²⁵ Ibid. Julio 2009.

²⁶ Ibid.



2. 01010101 EL BINARIO ESTÉTICO

Im. 22 Humano I, Arte digital generativo²⁷

²⁷ Archivo personal. RJM. Marzo, 2010.

DE LAS TRAMPAS DE LO BELLO [TROMPE – L’OEIL]

*Cuando todo flota en un espacio sin objetivos trascendentes
lo más que se valora son los signos externos
y la superficie que se proyecta.
Gilles Lipovetsky.*

Simulación desencantada: el porno – más verdadero que lo verdadero – tal es el colmo del simulacro. Simulación encantada: el trompe – l’oeil – más falso que lo falso – tal es el secreto de la apariencia (Baudrillard, 1981, p.60).

El trompe – l’oeil es una *expresión francesa que significa «engañar al ojo» es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos.*

Suelen ser pinturas murales realistas creadas deliberadamente para ofrecer una perspectiva falsa. Pueden ser interiores (representando muebles, ventanas, puertas o escenas más complejas) o exteriores, en muros de edificios.

42

A pesar de que el Trompe – l’oeil es más propios de la pintura también existen famosos «engaños» en arquitectura, algunos de los más conocidos son la Scala Regia en el vaticano de Gianluca Bernini o la Galería Spada del Palazzo Spada de Borromini, en estos casos se trata contrarrestar ciertas impresiones o modificar la percepción del espacio mediante efectos arquitectónicos, como variar la altura de las columnas para conseguir, en el caso de la escalera, que esta parezca mucho más profunda.²⁸

En una contemporaneidad en donde los signos se disuelven debido a una falta de carga afectiva, en un tiempo donde hablar de gusto o de belleza es tabú, a pesar de los avances tecnológicos aun no se tiene una definición concreta sobre el buen o el mal gusto, esta palabra se vuelve tan relativa que la mayor de las veces preferimos ignorarla, es lo prohibido, por lo tanto ha sido borrada de los discursos arquitectónicos, eliminarla es el objetivo del diseñador, porque no se diseña a base de gustos, sino de trazos, de lineamientos, la arquitectura más no el espacio, aclaro, es preconcebida en lo euclidiano,

²⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Trompe_l'oeil. Página consultada el 1 de Junio de 2009.

aunque últimamente en el proceso de diseño el eje Z es una referencia necesaria, la tercera dimensión o representación virtual no es otra cosa que la exaltación máxima de la máquina, la razón por encima del gusto, esa es la consigna.

En cuanto al mal gusto *todo mundo sabe perfectamente lo que es, y nadie teme individualizarlo y predicarlo, pero nadie es capaz de definirlo... en unas veces su reconocimiento es instintivo, deriva de la reacción indignada ante cualquier manifiesta desproporción, ante algo que se considera fuera de lugar: como una corbata verde en un traje azul* (Eco, 2009, p. 83).

¿Se puede medir el gusto?, ¿Qué sentido tendría en la actualidad una medición del mal gusto? Umberto Eco define el mal gusto en arte como la *prefabricación e imposición del efecto* (Ibid, p. 84). El cual es variable dependiendo de la época y el lugar, cuando el problema del gusto salió a la luz y al manifestarse en una incapacidad de contenerlo en un concepto, la cultura alema adopto un nombre indefinible por sí mismo, el kitsch, visto como un juego de sentimientos que se aleja de lo racional.

El Kitsch se nos presenta como una forma de mentira artística, o, como dice Hermann Broch, << *un mal en el sistema de valores del arte... la maldad que supone una general falsificación de la vida*>> (Ibid, p. 87). Habitados a desechar objetos, porque su producción como producto final es desaparecer de la vista, del cuerpo; el espacio se nos es dado como una falsedad de lo bello, es arrojado a una realidad de masas, de consumo, sin embargo sin esta ilusión no podríamos conformar una apropiación de las masas en el espacio, se hace necesario entonces, crear una ilusión, una potencia de la falsedad.

...la potencia de lo falso como principio de producción de las imágenes. No se trata de un simple principio de reflexión o de toma de conciencia... Se trata de una fuente de inspiración. Las imágenes deben estar producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero, o que de lo posible proceda lo imposible... la potencia de lo falso es asimismo el principio más general que determina el conjunto de las relaciones en la imagen-tiempo directa.

En un mundo dos personajes se conocen, en otro mundo no se conocen, en otro el primero conoce al segundo, y finalmente en otro es el segundo el que conoce al primero. O bien dos personajes se traicionan, sólo uno traiciona al otro, no traiciona ninguno, uno y

otro son el mismo que se traiciona bajo dos nombres diferentes: contrariamente a lo que creía Leibniz, todos estos mundos pertenecen al mismo universo y constituyen las modificaciones de la misma historia.

La narración ya no es una narración verídica que se encadena con descripciones reales (sensoriomotrices). Simultáneamente la descripción pasa a ser su propio objeto y la narración deviene temporal y falsificante.

La narración verídica se desarrolla orgánicamente, obedeciendo a conexiones legales en el espacio y a relaciones cronológicas en el tiempo. Es cierto que el allá podrá tratarse con el aquí, y lo antiguo con lo presente; pero esta variabilidad de lugares y momentos no pone en entredicho las relaciones y conexiones, más bien determinan sus términos o elementos, a tal extremo que la narración implica una encuesta o testimonios que la refieren a lo verdadero...

Por el contrario, la narración falsifican se escapa a este sistema, quiebra el sistema del juicio, porque la potencia de lo falso (y no el error o la duda) afecta al investigador y al testigo tanto como al presunto culpable... La narración entera no cesa de modificarse, en cada uno de sus episodios, no de acuerdo con variaciones subjetivas sino según lugares desconectados y momentos descronologizado (Deleuze, 1987, p.178, 180).

44

El mal gusto se distorsiona en lo falsario, engaña a la realidad, al espacio urbano, al personaje, retomando el ejemplo de un tianguis vemos como el ojo es engañado desde el momento en que nos sumergimos en este espacio, parece construido de manera aleatoria, un caos, sin embargo, existe un orden, se contrae y se extiende, se aleja de la configuración espacial física existente – la verdad - sólo retoma lo necesario del lugar para insertarse en él, pero no sigue sus reglas, lo copia, es un pintura urbana un Trompe – l’oeil en acción y conexión, lo imposible esta por suceder cual mancha que se adhiere, que aparece y desaparece el tiempo se fragmenta, se multiplica.

Aquí no hay fábula, no hay relato, no hay composición. *Las figuras del trompe- l’oeil, aparecen de repente, con una exactitud sideral, como desprovistas del aura del sentido y bañándose en un éter vacío. Apariencias puras, tienen la ironía del exceso de realidad (1981, p. 61).* Con Baudrillard concebimos un descripción diagramática de un tianguis, el valor estético que este tiene se debe a la apariencia y operatividad del trompe – l’oeil.

El tianguis es un simulacro, es falsario, porque no busca confundirse con lo real, sin embargo esta inmiscuido en la realidad – locales establecidos en una trama urbana – es consciente de realizar una relación entre el juego y el artificio (el volverse tangible e intangible en cuestión de horas). Pareciese que un tianguis no tiene algún valor estético, pero la manifestación del trompe – l’oeil nos dice todo lo contrario.

Aquí se expresa lo efímero, la habilidad de hacer y deshacer un puesto, de verse real sin llegar a serlo, porque no tiene “paredes” sus divisiones son visuales intangibles, deja en duda su existencia al desaparecer en cuestión de horas. *Remendando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad* (Ibid, p. 64).

El escenario real desaparece (la calle) y lo surreal surge (el tianguis), el simulacro se manifiesta, la apariencia del trompe –l’oeil nos ayuda a determinar el valor estético a un objeto como en este caso el valor de un tianguis. El espacio nos seduce a través del trompe – l’oeil. *Seducción del espacio por los signos del espacio* (Ibid, p. 62).

LA SEDUCCIÓN VULGARIZADA.

45

En la sociedad en que el individuo se desenvuelve, Baudrillard manifiesta una exacerbación del objeto al grado de volverse fetiche, este “valor a veces de lo bello” es inculcado al objeto no solo a través de la mercancía y el dinero, sino dentro de todo el conjunto de valores sociales, los cuales intervienen en el trabajo y el intercambio alineados por el sistema gobernante.

El fetichismo lo vemos hoy explotado a un nivel sumario y empírico: fetichismo de los objetos, fetichismo del automóvil, fetichismo del sexo, fetichismo de las vacaciones, etc. (Ibid, p. 214).

Estamos en un entorno de consumo elevado, de idolatría, si no tengo un celular de última generación, nos hacemos a la idea que seremos excluidos de algún grupo social. Este es la máxima idolatría que se le da a algún objeto, sin embargo el problema no radica ahí en asignarle valores adicionales a estos, sino el fetiche va más allá, en su modo de producción.

Dorfles nos advierte tal como lo manifiesta Baudrillard que, esto no es sólo ausencia de educación o que se pertenezca a determinada clase social, sino que se ha dado un fenómeno de aburguesamiento del ex proletariado²⁹, y aunado a esto se tiene un control económico y de belleza de la *jet – society*.

Si vamos caminando, a cada objeto encontrado se le da valores más allá de lo que realmente tiene, lo significamos de manera consciente y otras tanto a través del inconsciente, pero esta significación va sujeta al concepto de belleza implantado en el sujeto.

Esta fuerza de producción genera un atractivo de los objetos que se transforman en felicidad, seguridad, salud, prestigio, generando que pierdan su valor de signos tal como les corresponde, su valor estético se transforma, se vulgariza. La estructura capitalista se basa en el engaño, el disimulo, el artificio, en toda un cultura de signos que hacen del objeto – fetiche, nos reprimen el razonamiento, nos vuelven *homo consumens*.

El ir dándole un valor a cada cosa, de acuerdo al consumo nos permite agenciarnos o no al objeto que cuestión. Este agenciamiento, surge porque no es imposible aislarnos, necesitamos estar “conectados” a diversas máquinas, en lo social, en lo artístico, tal pareciese que no fuera así, sin embargo el ejercicio de anexionar ya sea objetos, espacios, o vivencias es parte de nuestra naturaleza, *es imposible autonomizar esferas como la de la música, de las artes plásticas, de la literatura, de los conjuntos arquitectónicos o de la vida micro social en los salones* (Guattari, 2005, p. 27).

Somos parte de algo más amplio que nuestra individualización, formamos parte de una cultura de masas, cultura que nos permite producir valores.

Propiamente, la cultura de masas produce individuos: individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión; no se trata de sistemas de sumisión visibles y explícitos, como en la etología animal, o como en las sociedades arcaicas o precapitalistas, sino de sistemas de sumisión mucho más disimulado.

Y no diría que esos sistemas son <<interiorizados>> o <<internalizados>>..., y que implica un idea de subjetividad como algo dispuesto para ser llenado (Ibid, p. 28).

²⁹ Ver gusto y fruición estética en, *Las oscilaciones del gusto, el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona, ed. Lumen, 1974

Colocando las cosas en orden, es necesario decir que la subjetividad es lo mismo que la ideología en Caosmosis, Guattari prefiere denominarle subjetivación en lugar de ideología (1996, p. 28).

Entendido este punto, podemos decir que la subjetivación son aquellas ideas en su conjunto que caracterizan un pensamiento colectivo, dependiendo siempre de la época, cultura, religión, etc., en que se produce,

Se producen diversos valores dentro de los cuales podemos mencionar el estético, que en nuestros tiempos se da de manera industrial, esencialmente fabricada, modelada, recibida, consumida.

En una época donde la masa es envuelta en una cultura de sumisión ¿Dónde queda el valor estético?, ¿Qué papel debe o debería jugar dentro de la sociedad?, ¿Puede ser una herramienta que nos permitirá realizar una fisura en cierto sentido a la sumisión en que nos han sometido de manera disimulada?

Quizá estoy sobrevalorando todo lo relacionado con lo estético, quizá simplemente el valor estético debe ser llenado por máquinas de producción industrial, cuyo producto debe ser consumido de manera rápida, sin embargo es nuestro deber determinar qué puntos dentro de la escalara de valores estéticos se pueden dar a un objeto ya sea urbano o arquitectónico.

47

Dentro de nuestra profesión creemos que el acto de contemplar nos remite a una asignación aceptable o no por ejemplo en una obra de arte, en parte esto es cierto, pero para nuestra investigación este acto solo es un primer paso hacia la búsqueda de una escala estética.

Se dice, con frecuencia, que el arte surge de una actitud contemplativa del hombre, para recrearse pasivamente, frente al mundo que le rodea o a su propio mundo interior. Si es cierto que de algún modo la contemplación interviene en la posición estética como uno de sus momentos, no puede considerarse, sin más, como su nota esencial y exclusiva... la posición contemplativa no es por sí una posición estética, pero sí una condición previa de aquélla (Ramos, 1994, p. 25).

Entendido la subjetividad como aquellos pensamientos en conjunto surgidos de una producción industrial fuera del propio sujeto, diremos entonces que los valores estéticos se dan de igual manera fuera de él, los valores nos son asignados, siendo necesario determinar hasta qué punto son validos.

Sin embargo si nos apegamos a la definición de subjetividad dada en líneas arriba se está dando el primer paso en la búsqueda de aquéllos valores que puedan determinar hasta qué grado de belleza puede tener no el objeto arquitectónico sino el espacio, aclarando que no se pretende hacer una taxonomía espacial cuantitativa ya que llegar a una categorización sería algo reduccionista.

Como hemos visto la producción subjetiva de las masas está controlada por un número reducido de individuos dentro de una sociedad que determina que usar, que desechar, que esta “de moda” y que esta fuera de ella.

Existe un bombardeo publicitario abrumador tanto en los espacios exteriores (calles, avenidas, parques, etc.) como en los espacios interiores (casas, oficinas, etc.), actuamos como blanco perfecto para lanzarnos objetos, objetos que les son conferidos valores sociales, culturales pero sobre todo la compra de un estatus económico, somos atraídos por esa *fuerza inmanente de la seducción, en el puro juego de las apariencias, y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder: hacer girar las apariencias sobre ellas mismas* (Baudrillard, 1981, p. 10).

Buscamos el valor de las cosas por la capacidad que tienen en transformarnos momentáneamente en algo que no somos, buscamos las apariencias, Baudrillard lo dice muy claro, *simular es fingir lo que no se tiene* (1978, p. 8).

Estamos inmersos en un simulacro global y local, que no da cabida en toda su magnitud a la seducción, al valor estético, nos hemos vuelto una *cultura de la eyaculación. Cualquier seducción, cualquier forma de seducción, que es un proceso enormemente ritualizado, se borra cada vez más tras el imperativo sexual naturalizado* (Ibid, p. 42).

El valor que se le da a un objeto va encaminado a una apariencia, a la ausencia; objetos pictóricos, escultóricos, pero sobre todo lo arquitectónicos muchas veces caen en este binomio ausencia – apariencia.

por situar un ejemplo; al comprar en plazas comerciales “obras” que simulan un Monet, un pizarro lo adquirimos la mayor de las veces por sentirnos parte de una “elite culta” y no se trata solo de comprar el cuadro y colgarlo, sino el símbolo que es implantado nos manifiesta – un cuadro cuya réplica es exacta del original – sentirnos parte de “esa gente” que con anterioridad adquiere la pieza nos orilla a la compra del mismo.

En la arquitectura pasa algo similar, varios son los casos en el que creemos que por el hecho de utilizar vidrio y acero esta adquiere un valor contemporáneo, o que se le está dando un estatus de superioridad al utilizar estos materiales.

Llegamos a sublimar la cuestión estética al uso de los materiales, si la obra sea la que fuere, no tiene alfombra, mármol, y fachadas de cristal no es una obra digna de ser considerada estética, en el caso de México se tienen la consigna que sin estos materiales la arquitectura no tendría razón de ser, el juego de las apariencias, vuelve a entrar en escena.

Lo único que verdaderamente está en juego se encuentra ahí: en el dominio de las apariencias, contra el poder del ser y de la realidad (Baudrillard, 1981, p. 12).

El binomio de la ausencia – apariencia, nos da un primer valor tonal dentro de lo estético, la ausencia es un detonante para la apariencia, aparentar lo que no se tiene, nos hace ser más sagaces para llegar a simular una realidad a partir de una seducción, es una ruptura de signos, la contemplación ha quedado de lado, la producción subjetiva se da en la apariencia por demás industrial, una parte de la producción del valor estético se origina en esa ausencia – apariencia.

Sólo ella [la apariencia] puede ejercer una fascinación sin mezcla, porque es más seductora que sexual. Fascinación perdida cuando transluce el sexo real... La seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que le atribuimos el máximo precio (Ibid).

La seducción la tenemos a través de un tianguis, de una estación del metro, de una avenida; nos seduce su magnitud en el caso de un tianguis, su operatividad para trasladar a mucha gente hablando del metro en la ciudad de México, si la gente no necesitara utilizar estos dos objetos urbanos, el ritual de seducción no existiría, el hecho de comprar una playera que en apariencia es un Lacoste, nos involucra en este juego de seducción,

la creación de un espacio que en apariencia es de estilo Barraganesco nos lleva a crear un juego de seducción.

Parte importante dentro de este ritual de seducción se debe a la “necesidad” de sentirnos parte de algo, una estación de metro es agenciada por un sector que no tiene automóvil y se ve en la “necesidad” de utilizar las líneas del metro, este hecho lo hace ser capaz de juzgar a los que si tienen un vehículo, aquí es donde la seducción transluce al sexo real, al traspasar este punto perdemos el sentido seductor de sumergirnos varios metros bajo tierra, de crear un tejido humano efímero que se construye – destruye día a día.

Lo importante no es determinar que está bien o mal dentro en el sistema económico, sin embargo si es necesario tomar en cuenta este factor al analizar los valores entre la elite y las masas, valores que se desarrollaran más adelante.

El ritual de seducción como resultado de un acto no natural, de algo artificial, lo ha llevado a ser tratado como un *residuo, vestigio, formación/pantalla en la lógica y la estructura de ahora en adelante triunfal de la realidad psíquica y sexual* (Ibid, p. 54).

El dilema de la estética va en caminado a determinar hasta donde puede ser tratada como residuo si se mantiene en una línea entre lo que es real o apariencia.

50

Ocurrió lo mismo con Dios y con la Revolución. La ilusión de los iconoclastas consistió en apartar todas las apariencias para resplandecer la verdad de Dios. Porque no había verdad de Dios, y quizá secretamente lo sabían, su fracaso provenía de la misma intuición que la de los adoradores de imágenes: solo se puede vivir de la idea de una verdad alterada. Es la única manera de vivir de la verdad. Lo otro es insoportable (precisamente porque la verdad no existe), (Ibid, p. 60).

¿Es necesario alterar los signos naturales a un objeto?, ¿Aun no hemos sido capaces de conducirnos de una manera coherente, lógica sino es a través de la introducción de una ilusión (apariencia)?

Si la seducción es un gran simulacro, así mismo la estética debe mover sus valores en un mundo simulado, más apegado a la producción artificial que a la naturalidad del objeto.

Por lo tanto los dos bloques de valores estéticos, de los que hemos comentado en líneas anteriores, de manera primigenia se desplazan en apariencias que nos seducen, y en un segundo plano existe la movilidad de aquellos valores “verdaderos” nacidos de la naturaleza del objeto, valores *insoportables*, horriblos, pero que nos seducen.

Lo obsceno puede seducir, el sexo y el placer pueden seducir. Incluso las figuras más anti – seductoras pueden volverse figuras de seducción (Ibid, p. 48).

Siempre y cuando traspasen su “valor verdadero” reconfigurandose hasta llegar a su muerte.

Los dos desplazamientos estéticos a mezclarse dan un tercero, los valores estéticos alterados, valores en los cuales podemos vivir. Cada bloque del valor estético no es fijo, son relativos se mueven a la velocidad de las producciones subjetivas.

Siempre y cuando veamos a la producción de subjetividad como una *materia prima de la evolución de las fuerzas productivas en sus formas más <<desarrolladas>>* (los sectores de vanguardia de la industria), (Guattari, 1996, p. 40).

Al igual que se da un surgimiento de valores estéticos a través de la ausencia – apariencia, también es necesario obtener la “muerte” de los valores estéticos, esta muerte se da porque el valor estético no debe ser fijo ni estático, sino es un proceso circular, reversible, de desafío, de muerte.

La muerte de lo verdadero se refleja en el engaño, un engaño a nuestros sentidos, un engaño al ojo. El engaño se manifiesta de diversas maneras, el arte es el más experimentado en este sentido, ya que siempre está en un devenir muerte, la muerte de los signos tradicionales en lo pictórico.

Ya no más un pincel, este carece de sentido, muerte a la relación pincel – lienzo, porque el pincel se vuelve un impedimento para que exista un agenciamiento maquínico entre el artista y su pintura, es necesario acudir dripping, el goteo de la pintura, Pollock lo sabe, da muerte a esta relación.

Sin embargo la seducción necesita de estas muertes, de esta reversibilidad, y se manifiesta como un trompe – l’oeil.

Esta forma de seducción que da muerte a la pintura tradicional, y al espacio arquitectónico al reconfigurar su visual como la Scala Regia en el Vaticano [Bernini] o la Galería Spada del Palazzo Spada [Borromini], en donde la abolición de lo real nos seduce a partir de la re – versión de lo irreal, detectamos otro valor estético, el objeto se inserta en la realidad alejándose de lo representativo, mostrándonos algo que no es verdad, ausencia - apariencia, se muestra como algo ilusorio pero a la vez creíble, engaña al ojo de mostrar falso y verdadero al mismo tiempo.

El valor estético se difumina entre el espacio y el tiempo, del espacio porque está ahí y a la vez no, del tiempo porque no tendrá el mismo comportamiento de la realidad que se encuentra. *La era de la simulación se abre, pues con la liquidación de todos los referentes... No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por lo signos de lo real* (Baudrillard, 1978, p. 7).

El espacio simulado tiene un enfoque más allá de lo que propiamente es, para Baudrillard su poder radica ahí: *es el dominio del espacio simulado lo que está en el origen del poder* (1981, p. 63), el poder del tianguis radica precisamente en la suplantación de la traza urbana, sabe que no debe surgir en un calle, porque está ha sido construida para el automóvil, sin embargo suplanta esta función primigenia, sembrando momentáneamente un nueva lectura, la compra de artículos, ya sea de primera necesidad o para la recreación, el nuevo signo momentáneo es apropiado por el sujeto actuante [vendedor] y sujeto fluctuante [visitador], realizar compras, comer en algún “puesto”, vender artículos de primera necesidad o para la distracción (películas, juguetes). El poder del tianguis radica en modificar el uso del espacio de manera que puede agenciarse en el.

Su encanto y valor estético no radica en un forma fija, en paredes o techos, sino en todo lo contrario tal cómo se ha venido mencionando en líneas anteriores en la capacidad operacional y de movilidad del espacio.

La construcción repetitiva a la que se somete el espacio es también una seducción, un valor más, como una célula mínima, que tiene memoria y matices, célula que se vuelve un símil, cada puesto es una célula del cual a través de repetición se le va dando forma al tianguis, cada célula – puesto, tiene matiz, podrá estar construido con los mismo elementos y características, sin embargo la célula – puesto, puede vender frutas, o libros, o videos, es decir su memoria es maleable es autopoiesica (Maturana y Valera).

El signo de “local” visto como aquella edificación realizada para la compra – venta de algún artículo, como concepto es transgredido en el tianguis, el local ahora es virtual se crea o se destruye en respuesta al medio en que se encuentre, característica importante dentro de la escalara de valores en la cuestión estética, la relación de poder dentro de la sociedad genera una modificación de la verdad, una simulación seductora del espacio. Para finalizar momentáneamente el presente escrito recordemos lo que Valery nos dice con respecto a la belleza.

– Yo dije a Eupalinos que no veía la razón de todo esto. Me contestó que la verdadera belleza era precisamente tan rara como es raro entre los hombres el hombre capaz de esforzarse contra sí mismo; es decir, capaz de escoger un determinado sí mismo, de imponérselo.

... es necesario, entonces, que tu ser se divida y se haga, en el mismo instante, caliente y frío, fluido y sólido. Libre y ligado; rosas, cera y fuego: matriz y metal de corintio (Valery, 2007, p. 35 y 38).

MSM. EL CÓDIGO Y LA LLAVE.

53

UN MENSAJE ESTÉTICO A LAS MASAS

En un sistema en donde el individuo debe desenvolverse y actuar³⁰ siendo la mayor parte del tiempo abrumado por un sin fin de anuncios televisivos, radiofónicos, o multimedia, cuya característica es dar un reconocimiento sólo al sujeto que tenga la capacidad económica de comprar lo ofrecido, y a al mismo tiempo marginando psicológica y socialmente a todo individuo que no tengan la solvencia económica para la realización de compras de forma patológica.

Ya que el objetivo de las propagandas es captar la atención del viandante, confiriendo a cada producto una valoración sobreestimada en su utilidad [como objeto], disminuyendo el valor real que puede proporcionar a través del uso, [tomando en cuenta que el valor es dado por las grandes producciones y no cuestionado por el sujeto al que va dirigido el

³⁰ la actuación lo ayuda a poder mantener un estado de control sobre sí mismo, actuar en el trabajo, la escuela, la familia, etc.

producto], por tal motivo el valor se ha vulgarizado a tal grado que pareciera difícil quitarle todo lo innecesario al producto ofrecido, como resultado del atiborramiento de imágenes mal intencionadas.

Es necesario detenernos por un momento en este laberinto de anuncios, y bombardeo de deseos³¹ para hacernos una pregunta ¿En dónde queda la arquitectura?, ¿Cuál es el fin de este [la arquitectura], y cuáles son los códigos que se deben considerar en una época tan cambiante, y en una sociedad que desecha lo que aun no ha consumido o adquirido [comprado]? Y por ende, de qué manera podemos obtener una llave que permita abrir el espacio y contemplarlo en su esencia para mantener una relación directa con el lugar.

Es por lo antes escrito que, considero indispensable, volver los pasos y reconfigurar los signos implantados en nuestra formación profesional, empezando por la cuestión estética, la cual es un punto medular del presente escrito.

Y no es que trate de desacreditar el pensamiento filosófico de la estética dado en tiempos anteriores, al contrario, lo que se busca es tener una distorsión conceptual de esta [lo estético], y permitirme manejar una línea enfocada al sujeto, y de cómo este se apropia del espacio – en la primera parte dimos unas consideraciones generales de los elementos que pueden permitir este agenciamiento – asumiendo una estética mas allegada al viandante que al objeto mismo.

Generando una visión más crítica al momento de diseñar, ya que hacer una arquitectura para todos los días³² es motivo suficiente para entender el espacio como una línea de acción que puede o no, ser agenciada por el habitador, y por tal motivo dar pautas para que un lugar sea marginado o aceptado por el colectivo

De esta manera se tendrían líneas de fuga en la cuestión estética de lo arquitectónico, desde lo social y lo temporal, dejando por un momento la cuestión formal propiamente dicha de las edificaciones.³³ Y entendamos los códigos existentes en este momento.

³¹ teniendo en cuenta al deseo en este caso en un sentido peyorativo.

³² Tal como lo menciona Saldarriaga, en su libro *Arquitectura para todos los días*, la arquitectura es significada y te significa en cada momento, por ello es que, debemos ser consciente del papel social que esta desempeña.

³³ Recordemos que anteriormente la estética era considerada como una contemplación del objeto [obra de arte] y es a partir de este momento en donde parte el razonamiento de lo bello; para nuestro caso la estética es considerada como una acción en donde se da el encuentro con lo otro [el espacio] y los otros [el sujeto]

Volviendo a las preguntas anteriores, y centrando nuestra inquietud en el discernimiento de los códigos contemporáneos prevaecientes en la producción arquitectónica, es menester entender el objetivo o el propósito de la búsqueda de llaves³⁴ que nos permitan abrir el cofre que contiene un espacio afligido y sumiso ante un sistema económico rapaz.

Partamos por deducir la trascendencia del concepto³⁵ aplicado en el diseño de espacios como parte de una clasificación en el armario de lo arquitectónico.

Y es que, dentro de la enseñanza arquitectónica el concepto no ha variado en el transcurrir del tiempo, se sigue diseñando a través de un pensamiento racionalista, en donde la función, por ejemplo, ir de un punto a otro [en el espacio] en el menor tiempo posible, o en donde los elementos constructivos son usados a partir de números económicos sin una previa visualización de cómo influirán en el individuo, supedita otras cuestiones [sociales, culturales, de idiosincrasia, etc.], por ende se hacen necesarios alardes formales y estructurales para “compensar” la falta de un código más allegado a los hábitos y costumbres del sujeto [habitante].

El hecho racionalista ha perdido en cierta medida la capacidad creadora y de innovación, características principales en sus primeros años de concepción, se mantiene en un letargo expresado en una lista inmensa de necesidades arquitectónicas contenidas en un diagrama de metros cuadrados los cuales dan origen al objeto arquitectónico.

55

Entender el espacio arquitectónico como un cofre, como obra de arte que oculta algo en espera de ser descubierto por el habitante, alentando la curiosidad tan características del ser humano, que permitirá recorrerlo como parte de la vida del ser, en espera de encontrar el yo en lugar, crea coyunturas emocionales que repercuten en una apropiación espacial.

El objetivo de una estética contemporánea apuesta por el encuentro con los otros, y pasa de ser contemplación a la acción entre la recepción de la obra y el sujeto. Esta recepción se ha tratado en cierta medida y con las distancias pertinentes en los primeros capítulos de esta tesis.

³⁴ Ver capítulo III. *El cajón, los cofres y los armarios*. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*.

³⁵ El concepto se convierte como pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado. Bachelard, G. *La poética del espacio*. Pág. 81

Tenemos códigos que facilitaran un entendimiento del espacio más humano, porque es vivenciado en sus descubrimientos, el encuentro con el yo, nos mantiene nuevamente en una lucha consciente – inconsciente, y no es que uno sea mejor que el otro, sino que la mayor de las veces solo la razón es la que se considera como verdad y a la inconsciencia se le da un carácter de elemento endeble y obscuro del ser.

Por lo tanto es importante entender que el código arquitectónico se localiza, en la cultura, en el modo de vida, en las costumbres de una sociedad, en los hábitos y costumbres de lo colectivo, y no en los estilos, ismos, ni en las reglas racionales existentes y aplicables aun en nuestros días.

Pero lo más doliente es que no sólo la parte racional de la arquitectura es la que la hace manifestarse como obra, sino que el espacio al estar en un sistema económico de compra – venta, y de consumismo exacerbado, adquiere valores y códigos que alientan el consumo desmedido.

Se ha dicho que esta sociedad es una sociedad de consumo, una sociedad de lo desechable, Galeano³⁶ vuelve a ratificar este pensamiento. Y agrega que somos una sociedad del consumo, se es una escuela del crimen, se dicta a través de la televisión demandas artificiales por sobre las necesidades reales, la publicidad no estimula la demanda, sino la violencia... la prostitución... tú también puedes matar.

56

En una sociedad donde la perdida de lo que uno es o lo que desea da paso a la homogeneidad [como código], y el espacio urbano y arquitectónico se mide en los objetos que tiene y puede presumir, ya que estos [los objetos] al poseerlos dan status, poder, manteniendo un espacio desechable en sus objetos.

Alejado de la colectividad, y más apegado a una devoción del consumo, se generan lugares sin sentido [del ser], carente de elementos que permitan una apropiación del lugar llegando a una superficialidad del espacio como objeto y no como hacedor de costumbre y memorias.

El código y la llave deben ser entendidas por el diseñador, códigos ocultos y códigos basuras, el constructor de lugares tiene la decisión de cual utilizar, y que llaves [cultural, social, consumo, etc.], será la herramienta adecuada en la creación del espacio y eventos.

³⁶ Galeano, Eduardo. *La escuela del crimen*. <http://www.sololiteratura.com/gal/laescueladelcrimen.htm>.
Página consultada el día 28 de Noviembre del 2009.



Im. 23 y 24. Detalle fachada museo del tequila
Plaza Garibaldi, México, D.f.³⁷



57

3. TIEMPO ESTÉTICO – ESPACIO DINÁMICO

³⁷ Archivo personal. RJM. Junio de 2010.

DEL ESPACIO [DEL OTRO]. LO DINÁMICO

Tratar de hablar del espacio quizá sea una tarea que se ha venido realizando desde tiempos remotos, sin embargo *“la pregunta que interroga qué es el espacio como espacio no ha sido todavía planteada – y aun menos respondida. Sigue estando indeciso de qué manera es el espacio, e incluso si puede atribuírsele un ser en absoluto”* [Heidegger].³⁸

La preocupación de Heidegger con respecto al espacio y más específicamente al habitar y el construir va encaminada al entendimiento, primero de aclarar que existen construcciones y viviendas, que hay un espacio pero también está el otro [como sujeto y como espacio] sin embargo tanto uno como el otro están inmiscuidos dentro del habitar, dejando asentando que el habitar no solamente es hablar de vivienda.

El espacio debe contener características más allá del objeto, una vivienda por muy económica que sea, o que tenga una distribución adecuada, no deja de ser simplemente una morada. El hecho de construir debe tener como fin único el habitar, construir y habitar son actividades separadas que a la vez no pueden estarlo, el solo gesto de construir implica ya un habitar y el habitar denota una espacialidad acorde a los imaginarios, siempre y cuando la configuración del habitar concrete estos imaginarios.

58

Pero ¿el espacio se mide? ¿Se puede tener parámetros para decir esto es habitable o no lo es?, existen dos cosas que hacen del hombre un ser único, el hombre habita y el hombre habla, habitamos todos y habitamos siempre, a la vez, el lenguaje ha sido con el paso de las centurias, el único medio para poder expresar nuestros sueños, deseos, intereses.

El lenguaje pues, es tan importante como el espacio, no es solamente un hecho de comunicación, es en sí lo que nos hace ser en parte seres humanos.

La manera en que se está en la tierra en esa medida es que uno se apropia de los espacios, llegado a este punto el construir espacios no es un hacer, sino un cuidar, construir en un lugar es cuidarlo, cuidar en el sentido material y espiritual, por lo tanto lo habitas, significas y apropias, el lugar deja de ser morada, o una construcción.

³⁸ Heidegger en Cabrea Lelo de Larrea, José Luis. Interior – exterior. Binomio espacial en revisión. Ed. UNAM. 2005

El cambio semántico de la palabra construir, permite generar un entendimiento más amplio del espacio:

*Construir es propiamente habitar,*³⁹ en la medida que el ser se apropia del lugar lo hace suyo y le da significados lo estaremos habitando.

El habitar es la manera como los mortales son en la tierra (Ibid), una ciudad es el reflejo de lo que somos en la tierra, y ejemplo claro de la negación del espacio; explotamos nuestros recursos, contaminamos la naturaleza, marginamos a nuestros congéneres, en otras palabras no habitamos la tierra, simplemente la vemos como una morada, como un objeto, y no como una extensión de nuestro ser.

El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento ... y en el construir que levanta edificios (Ibid), un construir que cuida puede percibirse un poco más en las comunidades apartadas de la ciudad, comunidades indígenas en donde aun existe esa idea cosmogónica de la tierra como madre, construyes cuidando la biodiversidad, habitas el espacio sin levantar edificios, al contrario la morada es dada por la tierra, por el agua, el espacio mantiene eventos, y los eventos son lo que le dan el sentido de cuidado al sitio.

59

El cuidado no consiste en dejar el lugar tal cual, el no tocarlo, al contrario construir como cuidado es precisamente darle al lugar las condiciones optimas para que el ser sea libre, viva en paz, como un patrimonio en el sentido empleado por Marina Waisman.

El patrimonio en sí, se convierte en el testimonio de la vida de un pueblo, antes que en un conjunto de objetos de elevado valor arquitectónico, que acaban por adquirir un carácter museístico antes que vital (Waisman, 1995, p. 110). La significación y los símbolos que se le da al espacio, permiten vivir en paz, permiten encontrar la esencia del sitio, extender nuestro ser espacialmente como un testimonio de vida.

Pero habitar, no es solamente estar en paz con uno mismo y con el lugar, es también mantener una relación con los divinos [la cuaternidad – tierra, cielo, los divinos y los mortales], somos más que una individualidad, quizá este pensar individual es la causa de una decadencia de valores espaciales con respecto a su entorno, a sus semejantes, formamos parte de una ontología, de una cosmogonía entre lo divino y lo terrenal.

³⁹ Heidegger, M. *Construir, Habitar, pensar*. Ensayo traducido por Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos, Barcelona, 1994.

El espacio por lo tanto debe ser un momento en donde el ser puede expresarse, manifestarse, ese objeto intangible que debemos cuidar.

Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta; a las estaciones del año, su bendición y su injuria; no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo (Heidegger, Op cit).

Hemos fracturado el equilibrio de la cuaternidad. Nuestra vida fuera de equilibrio [Koyaanisqatsi. Godfrey Reggio, 1983]⁴⁰, le hemos quitado su esencia al construir, el habitar ha perdido sentido y ha dado paso a un vivir patológico, de consumo.

Pero ¿Cómo habitamos construyendo?

El ejemplo del puente expresado a través de una imagen, la esencia de la cuaternidad en armonía, deja que el río siga su cauce, nos muestre las orillas que parecían inexistentes, hacer una extensión del paisaje, te hace sentir parte del lugar, de recorrerlo, de ver como el agua juega con sus pilares; el puente nos permite sentirnos seguros de nuestra mortalidad y por lo tanto de hacernos responsables del cuidado del lugar deviniendo en una apropiación, porque en el puente habitamos, a través de él nos apropiamos del lugar, lo hacemos parte y extensión de nuestras vidas, y nos permite desplazarnos.

60

Metafóricamente el puente es una liga de nuestro ser y los divinos, de la tierra y el cielo, del agua y la vida, nuestro ser es un puente, construir como puentes quizá nos ayude a dejar de fingir que habitamos, el puente es la liga entre el ser y el espacio, el puente deviene apropiación dinámica.

Cuando se vive en dos ciudades, cuando el encuadre evolutivo agrupa y diluye las orillas, el puente sufre un colapso, las distancias espaciales y temporales de las dos orillas [la del origen y la del lugar en que uno habite actualmente] se borran, al darse este fenómeno el ser [puente] anda libre por la ciudad, se construye en las dos ciudades, se cuida de las dos orillas, una ya no puede desligarse de la otra.

⁴⁰ singular documental que refleja la colisión entre dos mundos obligados a convivir: por un lado la vida de los hombres en la sociedad moderna, la vida urbana y occidental, llena de tecnología, ciencia y consumismo. Por otro la naturaleza y el medio ambiente del planeta Tierra.

En el panorama global Heidegger se ve como un visionario, los fenómenos por el cambio climático que han impactado fuertemente en muchas poblaciones, son el resultado de la acumulación por años de una individualidad y una sobreexplotación de la tierra, el puente se ha deshecho, ya no existe una relación de cuaternidad.

Sin ir muy lejos las inundaciones por tres años consecutivos en el estado de Tabasco, ubicado en la parte Sur de la República Mexicana, es prueba fehaciente de un desequilibrio, de una falta de construcción del lugar, entendiendo la construcción como el cuidado y apropiación espacial dinámica. Acaso Heidegger fue capaz de ver la destrucción que llevábamos debido a la separación del ser en su cuaternidad.

Vemos en Heidegger una consideración de espacio, como un intermedio, ya que el espacio se concibe en la medida que este se enlaza a otro por medio de sus fronteras, como un engranaje, por lo tanto lo que se considera como espacio no lo es como tal, si no es la esencia de lugares, el lugar es donde el hombre concibe la cuaternidad, entonces, el espacio no es algo fuera o dentro de él... *yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando ya el espacio, y sólo así puedo atravesarlo* (Op cit, 1994). El espacio es el hombre mismo en todas sus manifestaciones dentro de la cuaternidad, por lo tanto no son los metros cuadrados, ni un diagrama de necesidades lo que constituye el espacio; el lugar es la manifestación física del espacio como cosa, expresión de la cuaternidad, porque la admite y la instala.

61

Por lo tanto el inconsciente se vuelve parte de la extensión del espacio, en palabras de Baudrillard, hemos pasado por diversos espacios, los atravesamos estamos aquí y allí, *de la cueva tallada en roca al subterráneo, del subterráneo al agua estancada, hemos pasado del mundo construido al mundo soñado* (Bachelard, 2000, p. 42). Debemos ser capaces de un ensamblamiento del espacio, para habitar en el construir.

Sin embargo en la actualidad hacemos lo contrario, el primer ejemplo que tenemos de una ruptura de la cuaternidad, y de una falta de construir como cuidado, en donde el puente entre los divinos y los mortales se ha borrado, el lugar ha sido explotado, mutilado, desangrado es la ciudad de Dubai, en los Emiratos Árabes.

Pistas de esquí en pleno Golfo Pérsico. Islas artificiales en forma de mapamundi, de palmera, de cualquier cosa. Rascacielos de diseño metidos en esa carrera absurda por poseer el edificio más alto del mundo. Turismo de súper lujo a un paso del desierto.

Aspiraciones de convertirse en un centro financiero mundial. La economía de Dubai está en caída libre y todos esos delirios de grandeza del emirato han hinchado una burbuja enorme que está a punto de reventar.

Ciudad de glamur, futurista pero vacía, ciudad de innovación arquitectónica pero despreocupada de su relación con el ser; ocupada en su mayoría por los numerosos trabajadores que han emigrado en busca de empleos, viviendo en morada insalubres, con la única esperanza de mandar dinero a sus familias.



Im. 25. Vista aérea de la ciudad de Dubai.⁴¹

⁴¹ Imagen extraída de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=512184>



Im. 26. Hotel Burj Al Arab, el único hotel en el mundo con 7 estrellas.⁴²



Im. 27 y 28. Moradas de los trabajadores en la ciudad de Dubai.⁴³



⁴²Imagen extraída de <http://www.primera-clase.com/2005/05/22/hotel-burj-al-arab-hospedaje-cubierto-de-oro-galeria-de-fotos/>

⁴³ Imagen extraída de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/1631907/La-otra-cara-de-Dubai.html>

La otra cara de la moneda, que si bien no cumple con todas las expectativas de una cuaternidad, y de un lugar como manifestación y extensión del ser, si es lo más próximo a ella. Todas las construcciones prehispánicas eran construidas con el objetivo de enaltecer a un Dios, como vinculo entre lo divino y lo mortal, sus edificaciones correspondían al lugar y el espacio muchas veces sagrado era una apropiación, un puente entre la tierra y el sol, entre la vida y la muerte.

Las pirámides de Comalcalco en el estado de Tabasco, puede decirse que es una de las pocas construcciones donde la tierra se hace presente en el lugar, la unión de lo divino y lo terrenal, la tierra dota del material constructivo al sitio, las edificaciones construidas en su totalidad en ladrillo, quizá la única de su especie erigida para su época con un material inexistente, porque en aquel lugar no existen rocas volcánicas que permitieran una edificación como las construidas en el centro de la republica, la pequeña acrópolis, era un puente, entre el ser y lo divino.



Im. 29, 30, y 31. ⁴⁴Pirámides Mayas en el municipio de comalcalco, Tabasco. El empleo del ladrillo y argamasa, como relación entre el ser y la tierra, y el lugar como un acto sagrado entre la divinidad y el ser [mortal].

⁴⁴ Archivo personal. RJM. Enero 2009.

El espacio mantiene su relación de cuaternidad en dos tiempos, el diacrónico y sincrónico. *La diacronía significa, para ella, la sucesión de acontecimientos en tiempos distintos ordenados en una serie temporal.* Digamos pues, la manera en que vamos conociendo la arquitectura desde la académica, a través de periodos, estilos, teorías, etc.

Y, por sincronía [se] entiende la simultaneidad de acontecimientos distintos en un mismo tiempo, ordenados o jerarquizados en él. (Sánchez, 2007, p. 43).

La diacronía y la sincronía igual no deben relacionarse con al espacio urbano arquitectónico como un ente autónomo que solo debe ser analizado como tal [como espacio en sí], como algo abstracto, la diacronía y la sincronía nos lleva a un momento del espacio como algo autónomo pero también como una relación entre el este y la sociedad.

La relación entre espacio y sociedad no debe reducirse solo a una representación de la realidad social, no debe ofrecer una imagen de la sociedad, sino debe verse en su efecto social, lograr esto nos remite a la tesis tercera de Jauss, los horizontes de expectativas, el cual se logra cuando la recepción del espacio [objeto urbano – arquitectónico] entra dentro de la praxis vital [lo cotidiano], la experiencia espacial se integra a la práctica cotidiana. Ya no más pensar el espacio como el elemento del cual solo el diseñador arquitecto, paisajista o urbanista, disponen de él, sino que el espacio cobra importancia cuando este entra en la praxis vital del o los usuarios,

La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia [espacial] del [usuario] entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social. (Ibid, p. 45).

Para ilustrar lo planteado transcribiré un fragmento del poeta Cesar Vallejo que pertenece al poemario Poemas en prosas. *Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombre. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla, una casa vive únicamente de hombre.* (Ramírez, 2004)

El espacio [del otro], es entonces el lugar en donde suceden los eventos, los cuales están relacionados más con el usuario entendiendo que todos somos usuarios, y su estética de recepción, Aunque se ha desglosado a grueso modo la importancia del espacio como praxis vital, y su relación de cuidar aun queda la inquietud ¿Qué es el espacio?, más que

explicarlo, creo necesario narrarlo, devenir en mis recuerdos, el espacio como narración (De Certeau) hablar de cómo este [el espacio], y las vivencias literarias pueden mostrarnos ese espacio otro.

El olor a humedad, de las plantas podridas,
te envolverá mientras marcas tus pasos, primero
sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre
esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro.

Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes...(Fuentes, 2001, p. 6).

Dejo la lectura por un momento, mis pasos me llevan a la cocina de muros blancos, en donde la luz natural o artificial rebota con mucha intensidad, planos empapelados hacen que la mirada se fije en trazos geométricos, me doy cuenta que no estoy encerrado.

Y te das cuenta que cada espacio, cada rincón tiene una sustancia que lo hace único, sustancia que ni el arquitecto ó diseñador pueden transferirle, esa sustancia es creada por el usuario, el sujeto que se apropia del espacio con el uso que le da, por el solo hecho de caminar, sentarse, dormir, comer, etc.

Con estos pensamientos regreso a Donceles 815, me siento algo extraño mi cuerpo se ha transformado, puedo esconderme en zonas que no hubiese imaginado, mis sentidos se han vuelto más agudos y me muestran una casa más amplia, cuyo mobiliario no puedo alcanzar sino es a través de un salto, el olor a comida me indica que es medio día a pesar de no ver un rayo de sol en esta habitación, empujo la puerta con mi cuerpo porque mis manos no tienen la fuerza suficiente para moverla, y me doy cuenta que se me ha privado de la facultad de aprehensión.

*El pasillo no era tan extenso antes; la iluminación es insuficiente a ras de suelo, el oído ha tomado un valor y una importancia que antes no tenía, ya lo decía Montero “**desciendes contando los peldaños: otra costumbre inmediata que te habrá impuesto la casa de la señora** (Ibid, p. 23)” cómo es posible que las autoridades permitan construir edificios yuxtapuestos a casas de un solo nivel, volviéndolas ataúd de sueños y sensaciones, cajas que sólo contienen sombras y humedades; quizá no son las políticas gubernamentales las culpables, sino aquellas personas contratadas para modificar el área, profesionales que se vuelve autistas de intereses personales, no entendiendo que sus creaciones conllevan consecuencias en el contexto que serán construidas.*

Sin darme cuenta he llegado a la cocina llena de manchas y figuras que forman humedad, acaso estas manchas son el producto de pinceladas que el tiempo ha trazado en sus ratos de ocio; la mesa ubicada en medio ha sido invadida de cubiertos, platos, vasos y diversos objetos esperando el momento de iniciar un ritual al que no he sido invitado.

Quiero hablar pero no puedo, al abrir mi boca emito un sonido que ni yo mismo entiendo, y en respuesta han colocado frente a mí... ¡un plato con verduras!, si he dicho bien ¡verduras! Esto es algo desagradable, porque mi paladar está acostumbrado al olor y sabor de la carne. Esta cocina es amplia, podrían estar aquí mis padres, tíos, hermanos y aun así habría espacio para algún invitado más, ahora las cocinas no son creadas o pensadas con este carácter, sólo son construidas para preparar alimentos y guardar los objetos utilizados en un ritual que se repite dos o tres veces por día.

Será acaso porque hemos perdido la facultad de entenderlos como marcos de encuentros, momentos y recuerdos, somos espíritus errantes en nuestras propias casas, no la hacemos nuestra. Quizá sea esto lo que ha hecho que Aura se marche muchas veces de esta morada repleta de sombras y reflejos, quizá sea lo mejor para ella y para mí. Es hora de marcharme con la firme intención de regresar y volver a encontrarme con su espíritu triste y marchito de juventud.⁴⁵

67

Para Kant, el espacio no es una noción empírica, que pueda ser derivada de la experiencia de las cosas, pero es una percepción necesaria, la condición de posibilidad de todas las percepciones externas.

No podemos imaginar que no hay espacio y en cambio sí podemos pensar en la ausencia de objetos en él. El espacio, como el tiempo, es una intuición "a priori", esto es, anterior y necesaria para que puedan operar nuestras percepciones sensoriales.⁴⁶

⁴⁵ Narración del Autor teniendo de referente el libro Aura de Carlos Fuentes.

⁴⁶ Autor. José L. Montesinos. dentro del marco del año mundial de física 2005. Organizado por la fundación Canaria Orotava de historia de la ciencia. Consultado el día 23 de Septiembre 2009.
http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/3/Usrn/fundoro/comunicacion/amf_web_05/amf17.pdf

LAS CONCRECIONES Y EL ESPACIO VACÍO

Hasta este momento y para no hacer un recuento extenso de lo que se ha expuesto en líneas anteriores, sólo mencionare que el espacio urbano – arquitectónico, solo adquiere sentido y significado a partir de un tiempo vivido, es por ello que su exponencialidad como espacio no se da a partir de una cualidad formal, o de uso, si no del encuentro – apropiación con el sujeto, de los eventos objeto – sujeto.

Sin embargo, en este punto cabe hacernos una pregunta ¿Cómo deberá estar constituido el espacio, para que después de haber sido fijado por el diseñador, se permita una intervención del sujeto [habitante] y, por ende se dé una diversidad de apropiaciones o lecturas?

Esta pregunta va encaminada a la naturaleza de la obra, del espacio, naturaleza de la cual pocas veces nos percatamos al mantener una línea racional dentro del que hacer arquitectónico. Vemos entonces que la naturaleza o estructura del texto es un principio planteado por Wolfgang Iser.

Iser parte del principio básico de que el sentido del texto no está en él como una cualidad suya, objetiva que habría que descubrir, sino que sólo aparece cuando es leído. Es decir, sólo surge en el proceso de recepción, en una interacción o cooperación entre el texto y el lector. (Sánchez, 2007, p. 52).

68

Pero en este proceso ¿cómo debe ser la “estructura” espacial que permita y haga posible la intervención del sujeto? Le llamo sujeto y no usuario porque usuario viene de usar, usamos los objetos, un mueble, un celular, un refrigerador, etc., pero los espacios los vivimos, lo apropiamos, los hacemos parte de nuestro mudus vivendi, creamos y conformamos entonces una recepción estética.

Hecha esta aclaración, volvamos a nuestra pregunta, y es que los espacios en su estructura deben contener un grado de **indeterminación**, esta indeterminación está basada en cuanto a que el objeto urbano – arquitectónico, no puede decir todo del espacio que contiene.

A estos puntos de indeterminación existentes en el espacio Iser los nombra dentro de un texto literario “espacios vacíos”.

Estos “espacios vacíos” del texto cumplen la función de incitar al lector a llenarlos... le estimulan a poner en acción su imaginación... el lector va llenando esos “espacios vacíos”, determinando así lo indeterminado. (Ibid, p. 52)

Un espacio vacío contiene grados de vivencias – experiencias. Retomando el espacio como narración, presento aquí una vivencia.

Lentamente camino hasta el fondo donde las sombras me atrapan, la mirada se encuentra pérdida entre claros y oscuros, siluetas calladas atraviesan el espacio, sin darme cuenta alguien está a mis espaldas depositando en silencio la carta del menú, antes de decir palabra ha desaparecido con el silencio de las sombras.

La gente no siente mi presencia ¿acaso soy un fantasma atrapado en el tiempo? Decido apartar estos pensamientos de mi mente y me dispongo a leer, las líneas negras bailan en mis pupilas, alejado del bullicio exterior escucho el sonido de tazas y platos.

Una taza de café ha sido depositada en mi mesa absorbiéndome de mis pensamientos, ¿Qué tiene este lugar que hace que acaricie la soledad del tiempo y del espacio? Pero no soy solo yo, sino mucha gente que día a día regresa por un recuerdo que no ve, por un sonido que no escucha, y sin embargo persiste aun en el tiempo.⁴⁷

69

La narración plantea que la indeterminación se da sólo dentro de un pensamiento complejo y no en un pensamiento racional, la experiencia empírica nos da un punto de partida, para ir completando esos “espacios vacíos”, la indeterminación permitirá que el espacio sea un espacio complejo, no para el diseñador, recordemos que no es este el punto medular de la investigación, si no que sea complejo, para él [otro] los [otros] el sujeto.

Habiendo experimentado un tiempo vivido, Empezare entonces, por la palabra complejidad tomando como referencia a Edgar Morin... *la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones,*

⁴⁷ Narración del espacio como vivencia en el Café La Blanca.

*interacciones, retroacciones, determinaciones, [indeterminaciones] azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.*⁴⁸

Hilando ideas y lecturas la indeterminación se presenta en la arquitectura con Robert Venturi y su manifiesto a favor de una arquitectura equivocada, el cual es un rechazo anunciado a la manera de diseñar y construir en su momento, Venturi busca lo complejo [la incertidumbre, lo indeterminado], lo híbrido, lo ambiguo, etc., y son estos puntos lo que hacen pensar en un arquitectura “equivocada”.

Se diría mejor una arquitectura que rompe los paradigmas existentes en su época, una arquitectura que se va haciendo más “humana” en la medida que se hace impredecible en su habitabilidad, y rica en sus significados.

Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. (Venturi, 1974, p. 26).

Lo estético queda fuera de la forma por la forma misma y su composición geométrica, pero se manifiesta en la utilidad y variabilidad que tiene el espacio para ser habitado y como hacedor de significados, toma en cuenta los eventos los cuales son o pueden ser tan variables como el usuario o los usuarios mismos.

70

Dentro de esta complejidad no hay que descartar sin un razonamiento previo lo que llamaríamos en este momento como simple, la incertidumbre, la contradicción, el fragmento, están ligados o deben estar unidos a la simplicidad, la complejidad no descarta la simplicidad.

⁴⁸ Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Pág.4 ensayo obtenido de la página http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/MorinEdgar_Introduccion-al-pensamiento-complejo_Parte1.pdf.

LO SINCRÓNICO (EL TIEMPO VIVIDO)

La conciencia se conduce ahí como un hombre que, oyendo un ruido sospechoso en el sótano, se precipita al desván para comprobar que allí no hay ladrones y que, por consiguiente, el ruido era pura imaginación. En realidad ese hombre prudente no se atrevió a aventurarse en el sótano. (Bachelard, 2000, p. 39).

La presencia de diversos eventos dentro de un fragmento del tiempo nos remite a la idea de Bergson⁴⁹, en donde el pasado se manifiesta como una acción del cuerpo humano como pivote entre el presente y los recuerdos, estos recuerdos son tan diversos como el sujeto mismo, y dan pauta para la significación de lugares.

Es a partir de esta acción del pasado convergiendo en el presente [a través del cuerpo], la cual permite que el espacio ya sea urbano o arquitectónico, participe en una sincronía, generando una apropiación del lugar, con líneas de fuga a un futuro en donde el receptor [habitante] se reconoce en el lugar, humanizando el objeto arquitectónico.

Todos los momentos de nuestras vidas convergen en el espacio matizándolo, tal como lo menciona Bergson, la matización se obtiene a través del modo de habitar el espacio, y esta habitabilidad mantiene una correlación de la vida como un hecho a través del tiempo.

Sin embargo, diversas son las formas en que el espacio arquitectónico es puesto en escena dentro del *océano de las ciudades* (Bachelard, 2000, p. 45), lugar de encuentros de lo diverso, cada zona puede ser parte del sujeto [significándolo] o simplemente pasar desapercibido por la conciencia de este, más no por su inconsciente.

En este inter del sujeto desplazándose obtenemos una imagen del pasado (el recuerdo⁵⁰) como un momento estático, que se mantiene suspendido en la reminiscencia de la memoria⁵¹, un fragmento que se adhiere al inconsciente del sujeto y se le niega el enfrentamiento con la parte raciona del ser, por lo tanto es confinada a estar en las

⁴⁹ Ver capítulo uno. Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.*

⁵⁰ La idea de recuerdo es tomada como lo menciona Bachelard, el cual es generado y conformado en el pensamiento a través de la casa, entendiendo a la casa como el espacio primigenio en la conformación de los sueños y el pensamiento.

⁵¹ La memoria para Bergson no está en el cerebro del ser, sino que esta se extiende como una acción, a través de todo el cuerpo. *Henri Bergson. Materia y memoria.*

sombras, y solo puede emerger cuando el espacio – cómplice perfecto – reduzca la distancia del enfrentamiento [consciencia – inconsciencia].

Para ir discerniendo el vorágine de ideas manifestadas, y teniendo de referencia a Bachelard cuando habla de *la casa como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar... fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo. (2000, p. 28).*

Analogamos tanto el fuego como el agua con la capacidad de transformar un lugar de manera positiva o negativa, llegando a la reconfiguración del espacio que permanece impregnado, grabado, tatuado en él sujeto, llegando a sentir un lugar como parte de sus memorias siempre y cuando el espacio tenga la capacidad de devenir recuerdos.

Debemos concebir en principio, de qué manera el espacio puede devenir recuerdos, ya que, como dice una frase coloquial, cada cabeza es un mundo, y por lo tanto el recuerdo se expande de tal manera que el diseñador sería incapaz de capturar estos recuerdos, y presentarlos como una evocación en el espacio.

Es prudente, traer a colación lo planteado por Jauss cuando menciona que el horizonte de expectativas, tiene la capacidad de acercar la obra al sujeto [cada sujeto tiene su bagaje cultural] a través de lo que Iser le llama indeterminaciones [espacios vacíos o concreciones] cuya características, es la capacidad de hacer que el sujeto sea capaz de ir determinando estos espacios vacíos a través de sus recuerdos.

Esto nos lleva, como lo expresa Jung, a un inconsciente colectivo, por lo tanto el espacio es apropiado por la colectividad, y el inconsciente es el detonador principal de esta apropiación, para ilustrar un poco más esta parte, recordemos lo que Fernando del Paso pronuncio en su discurso al recibir el premio Ciudad de México 2005.⁵²

...pero podría yo vivir de nuevo en todas esas ciudades [Estados Unidos, Londres, París], o en otras tres, cinco, 10 ciudades más, distintas, sin dejar, nunca, de vivir en la ciudad de México. Hace muchos años que no habito en ella, pero ella siempre me ha habitado. Le he llevado por el mundo auestas, como el caracol a su casa... porque esta ciudad, la ciudad de México, es la ciudad de mis vivos y de mis muertos, de mis recuerdos y de mis sueños. Es, sobre todo, México, la ciudad de mis amores.

⁵² La Jornada, sección cultura. 21 de Diciembre de 2005.

Para él, como para otras tantas personas que mantienen la nostalgia y el recuerdo de la ciudad como algo vivo, la ciudad es parte y extensión de lo que uno es, el recuerdo es un lazo de acción sincrónica en el tiempo [el presente].

Por lo tanto, el espacio [casa en palabras de Bachelard], es un espacio que conserva *tiempo comprimido*, pero, si al momento de diseñar no evocamos esa colectividad de recuerdos, nostalgias, presencias pasadas, vivencias infantiles, etc., generamos lugares carentes de significados y por ende espacios enfermos por falta de apropiación, llevándolos a un olvido patológico.

...el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria... es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretos por largas estancias. El inconsciente reside. (Bachelard, 2000, p. 31).

Se hace necesario y adecuado hacer un paréntesis para hablar del inconsciente como una línea endeble entre la consciencia y el sujeto, ya que esto, nos permitiría seguir apelando a la inconsciencia como un elementos positivo dentro de la apropiación del espacio, y no como algo que es ajeno al sujeto, derribando los muros [barreras] que lo confinan al sótano, lo oscuro del ser; a pesar que en temas consecuentes se tratara ampliamente este tema, por ahora diremos que la inconsciencia en lo colectivo se manifiesta a través de símbolos y no de signos, ya que el símbolo tiene la capacidad de ir más allá del objeto mismo, le da connotaciones que el objeto por sí solo no puede adquirir.

Lo inconsciente se presenta como un sueño simbólico, *dentro de los símbolos más importantes no es el individual sino el colectivo en su naturaleza y origen, principalmente imágenes religiosas.* (Jung, 1977, p. 49).

El inconsciente primero fue visto de manera personal con Freud, como un lugar de contenidos olvidados y reprimidos, tal pensamiento es el que domina la mayor de las veces cuando se trata el tema de la inconsciencia, pero con Jung, se desprende un inconsciente colectivo, cuya existencia se mantiene con cierta carga afectiva, por lo tanto, es idéntico a sí mismo en todos los hombres [universal] a través de los arquetipos, estos – los arquetipos – son contenidos arcaicos o primitivos expresados en los mitos y las leyendas.

Hecho esta pequeña digresión, retomemos pues, nuestro discurso sobre lo sincrónico, entendiendo esta sincronía como la correlación de diversos eventos [los recuerdos] en un fragmento del tiempo [el presente].

Los recuerdos evocan una intimidad oculta en una policromía de tonalidades, el espacio debe evocar intimidades, tiempos vividos, que permitan al sujeto cohesionarlo en un lugar congestionado de anuncios visuales, sonoros, táctiles, etc., que no son más que objetos vulgares, con una falta de valor simbólico para el sujeto y más apegado a un sistema económico en decadencia.

Hemos perdido la capacidad de reconocernos en los objetos, una botella de agua no es significativa al sujeto, es sólo un objeto de uso, pero no de reconocimiento del yo, si esto pasa con un elemento micro, que pasara con el elemento macro [la ciudad].

Quizá sea sensato tener en los espacios urbanos una verticalidad de acciones, tal como Bachelard lo manifiesta, una verticalidad de movimientos entre el sótano y la guardilla, movimientos de nuestro consciente e inconsciente.

El espacio debe mantener una estrecha línea de recepción del sujeto, es prudente en cierto sentido dejar de lado, nuestra subjetividad individual al momento de diseñar, e insertarnos en una subjetiva de lo colectivo, de los recuerdos, el símbolo y las concreciones son referentes directos para poder considerar un espacio como obra artística, ya que en la medida que este [el espacio] sea vivido, de la misma manera el espacio cobrara sentido en la colectividad.

Lograr confluir estos elementos en un objeto es tarea algo difícil, más no imposible, y tan así es, que daremos un ejemplo de estas vivencias espaciales como evocación a los recuerdos desde el inconsciente [el arquetipo].

Haciendo un poco de historia habré de mencionar que Tabasco, se localiza en la parte Sur de la Republica Mexicana, sin embargo más que su ubicación geográfica que es importante claro está, la peculiaridad que tiene el estado se aprecia en un sin número de ríos, lagos, lagunas, pantanos, los cuales dan esa características símil de Edén [haciendo referencia al estado], el agua es parte fundamental en la historia de la ciudad, Tabasco es agua, ya lo decía Carlos Pellicer en su poema, cuatro cantos a mi tierra.

*Más agua que tierra. Aguaje
para prolongar la sed.
La tierra vive a merced
del agua que suba o baje.
Brillan los laguneríos;
en la tarde tropical
actitud de garza real
torna el aire de los ríos.*

El agua forma parte del modo de vida del tabasqueño, a ella se hace referencia en cualquier libro de historia que consultemos en el estado, nuestros antepasados eran consciente de esta relación directa entre el agua, la siembra y la construcción de sus viviendas, cada época del año contenía una carga muy fuerte de experiencias, porque el modo de vivir no era el mismo en meses como abril, mayo o junio, en que el sol es más intenso y las lluvias son escasas, o mejor dicho nulas, a diferencia de Julio, Octubre y Noviembre, que tienen la características de ser lluviosos, como diría un paisano, hasta caen pejelagartos⁵³ por lo tanto el habito de vivencia en el lugar cambia en relación con el crecimiento de ríos y lagunas; esto era muy claro para nuestras generaciones pasadas.

Sin embargo con el auge petrolero en los 80's la ciudad empezó a volverse genérica, los meses carecían de significados, para muchos el mes de abril era lo mismo que Octubre, con la diferencia de las intensidades de calor de cada temporada, los momentos vividos se mantenían en una linealidad constante a lo largo del año, daba lo mismo si llovía o no, se fue perdiendo la capacidad de hacer de nuestros recuerdos una acción que permitiera entender los lugares para concebir una apropiación de ellos.

Al existir esta ruptura del agua y el *modus vivendi* del tabasqueño y con los asentamientos en zonas susceptible a inundación en los meses de lluvia, [cabe aclarar que existieron otros factores para que se dieran estas condiciones - de inundaciones - políticas públicas sin un criterio coherente con la región, la mala administración del suelo urbano, las invasiones a zonas bajas, el ímpetu económico de la ciudad, ayudaron a que las

⁵³ El pejelagarto es un pez, nativo de la región el cual hasta nuestros días conserva características prehistóricas, su boca es alargada y con pequeños diente, es carnívoro y puede llegar a medir metro y media de largo. La frase "hasta caen pejelagartos" se menciona como analogía a la metáfora "llueve a cantaros".

condiciones de vida perdieran el lazo fuerte con el lugar], dieron como resultado “desastres” y lo escribo entre comillas porque no es la naturaleza la causante, sino los factores descritos con anterioridad los que generaron un pensamiento del agua como el enemigo a vencer, como algo negativo y perjudicial para la ciudad.

El inconsciente colectivo retomando a Jung, se nos presenta como una laguna, a la que debemos acceder para poder enfrentarnos a nosotros mismos, nuestros antepasados sabían muy bien como sumergirse en las profundidades del inconsciente y eran capaces de mantener otro modo de vida en los meses lluviosos, el inconsciente pues, generaba recuerdos que permanecían en la memoria, como acciones de cambio en el modo de trabajar, de comer, de vestir, etc.

El inconsciente se volvió costumbre, escribo costumbre y no hábito porque la costumbre es concebida por la sociedad por lo tanto puede ser juzgada, de hecho esa es su función primigenia, y en contraparte el hábito que no puede y no es cuestionado, la costumbre tiene una función de completud para el hábito.

Los recuerdos, el símbolo del agua como renovación del lugar, el espacio vacío que proporcionaba la naturaleza para que el hombre lo concrete a través de pequeños cambios en sus costumbres mantuvieron una coexistencia sincrónica cuyo tiempo vivido permite ser partícipe del lugar de manera creativa dentro de la cuaternidad, para una apropiación del espacio.

Ya que, *para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.* (Bachelard, 2000, p. 32).

Es en el cuerpo donde podemos localizar la intimidad de los espacios, no es entonces en el lugar como tal que encontraremos la intimidad, *mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe.* (Bergson, 2006, p. 37).

Nuestro cuerpo nos guía en el recorrido de los espacio, el cuerpo tiene memoria proporcionada por el inconsciente, a manera de ejemplo, pocas personas al no poder recordar el número de teléfono de algún amigo, lo que hacen, es posicionarse frente al aparato de comunicación, tomar el auricular y permitir que los dedos marquen de manera automática, sin pensar en el numero, y sorprendentemente cuando es contestada la llamada, comprobamos que efectivamente se ha marcado el número correcto, nuestros dedos como parte del cuerpo tienen memoria.

La apropiación del espacio se puede dar dentro de esta acción del cuerpo, el inconsciente en lo colectivo tiene memoria, y el cuerpo cuando dejamos que actúe por sí mismo sin racionalizar las cosas se apropia del lugar, y volvemos a repetir lo significa.

Entendiendo esta apropiación del espacio a través de los eventos del sujeto, al cuerpo como liga entre la inconsciencia y el lugar, y a su vez dejando de lado el inconsciente personal para ser parte del colectivo, permitirá crear lugares que sirvan de prótesis al sujeto, que día a día los sienta suyo, para ir humanizando en poco nuestras ciudades.

**LO DIACRÓNICO Y LA VIDA DE UN ARTISTA O QUÉ PASO CON GARIBALDI.
LA ESTÉTICA QUE NO SE VE – SEGUNDA PLATAFORMA VISUAL DE
ESTUDIO.**



Im. 32 Plaza Garibaldi, año 2005.⁵⁴ Parte de la dialéctica estética para la apropiación del espacio por parte del viandante, es codicar al lugar de tal manera que se mantengan en una espera de ser agenciado.

Im. 33 Plaza Garibaldi, año 2005.⁵⁵ Al igual que la “espera” la “fatiga” espacial, crea las condiciones necesarias para que los sujetos al entrar en el [el espacio], a través del cuerpo generen redes inconscientes de apropiaciones, el cuerpo pues, permite que la estética se vuelva participativa y no contemplativa.



78



Im. 34 Plaza Garibaldi, año 2005.⁵⁶El análisis estético - visual de la plaza Garibaldi no se sustenta en lo formal, sino en la acción, en las vivencias que se generan noche a noche, la estética entonces, mantiene un valor en cuanto al personaje [músico, visitante, vendedor] perciban como suyo el lugar.

⁵⁴ Imagen obtenida. www.google.com. Noviembre 2009.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.



Im. 35. Callejón de los locos actualmente Plaza Garibaldi, años 30's Aprox.⁵⁷ Las configuraciones formales varían con forme el tiempo, al

igual que el imaginario colectivo, pero ¿Porqué Garibaldi, a pesar de los años transcurridos sigue manteniendo el mismo imaginario. Parte de este fenómeno se deba a una estética como tiempo sincrónico.

LA HISTORIA DEBE SER SEGREGADA

POR LOS PERSONAJES.

Im. 36, 37 y 38 Plaza Garibaldi, actualmente.⁵⁸ El fenómeno existente en la plaza es su nula apropiación durante la mayor parte del día, en las imagenes, el cuerpo no está a la espera de una apropiación más bien, el choque estético, se reduce a una línea endeble de desplazamientos, la plaza se vuelve invisible.



⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Archivo personal. RJM. Abril de 2010.



Im. 39 Plaza Garibaldi, actualmente.⁵⁹ Con motivo del bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución, la plaza sufrió, y digo sufrió porque la propuesta espacial casi terminada va más ad hoc a la estética subjetiva de quien lo adecuó que a la construcción espacial como prótesis de lo diverso, en la imagen museo del tequila, obra que se contrapone al colectivo a sus costumbres.



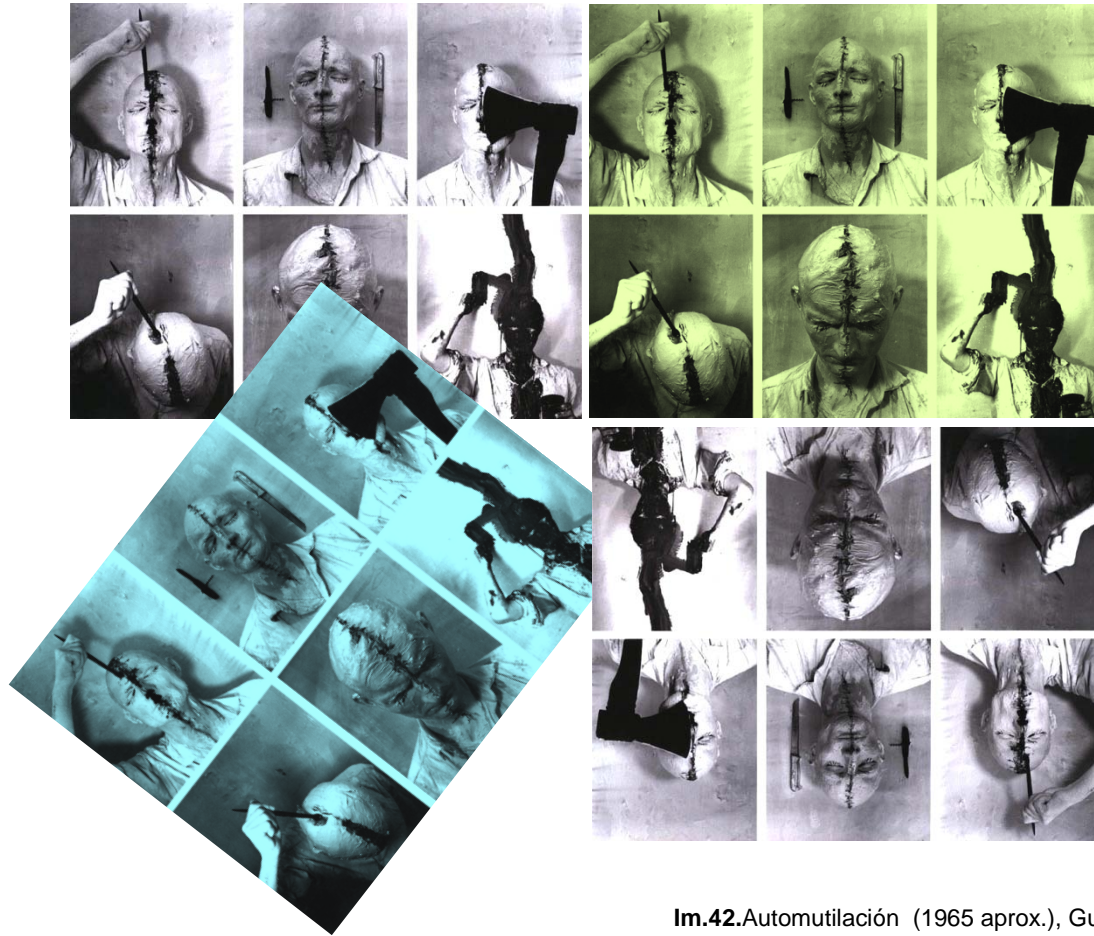
80



Im. 40 y 41. Plaza Garibaldi, actualmente.⁶⁰ Y qué paso con Garibaldi, el cuerpo busca el refugio, algo que Garibaldi no ofrece, las fronteras de la plaza mantienen una extrapolación muy marcada por un lado las sillas vacías y por el otro sujetos en espera de que suceda “algo”.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.



Im.42.Automutilación (1965 aprox.), Gunter Brus ⁶¹

4. 1+1=3 UNA TRAYECTORIA ESQUIZO DE LO ESTÉTICO

⁶¹ Imagen modificada por el autor, Archivo personal. RJM. Abril 2010.

EL INCONSCIENTE ESTÉTICO EN LO COLECTIVO (EL IMAGINARIO)

El compositor,...no monopoliza el proceso creador, pues éste...
es llevado a su término por su intérprete...la obra producida ofrece la posibilidad...
de compartir el proceso creador, ya que éste no se cierra.
(Sánchez, 2007, p. 86).

El hecho estético se conforma a través de diversos planteamientos en donde la calidad estética no se da a partir de la obra misma, si no en la apropiación y recepción del sujeto [habitante – lector]. Tal como le menciona Jauss (Sánchez, 2007), la estética se aprecia como una acción a partir de la recepción de la obra, al lector se le confieren diversos procesos que determinan si, en el caso de Jauss, la obra literaria es considerada obra de arte, y la estética deja de ser contemplación para dar paso a un acción de apropiación, la estética debe ser entendida como un encuentro con el otro[s]

Al ser el receptor en que recae la obra como un hecho artístico, es indispensable y sano para apartar subjetividades individuales retomar los estudios realizados por Jung en relación al inconsciente colectivo.

82

Partiendo de las disertaciones de Jung en lo referente al inconsciente colectivo, y para una mejor comprensión de estos, mencionare la diferencia entre el *signo* y el *símbolo* (Jung, 1977), el primero no va más allá que del objeto mismo, la utilización de las siglas por ejemplo no llevan a algo más de lo que pretende dar a entender, sin embargo, una cruz, quizá sea uno de los objetos con más connotaciones simbólicas que traspasan al objeto mismo, puede ser símbolo de salvación, redención, protección, esperanza, etc.

Pero ¿cuál es la importancia de esto?, ¿Cómo puede el inconsciente colectivo formar parte de una estética en un encuentro con el otro?

Antes de Jung el inconsciente era considerado como un *contenedor de sucesos olvidados y reprimidos* (Jung, 1984, p. 9), este inconsciente era visto de manera individual y dotado de un complejo de carga afectiva, colocándose en un estrato superficial, sin embargo profundamente en nuestro ser, tenemos un inconsciente colectivo que se manifiesta a través de dos maneras conscientes, el mito y la leyenda.

El inconsciente colectivo se nos presenta a través de los símbolos que se exteriorizan en nuestros sueños, pasando por un proceso cognitivo que da como resultado el mito y la leyenda, dos fenómenos que nos ayudan a interrelacionarnos en lo consciente dentro de lo social.

Estas manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza de nuestra alma, y que permiten que los sujetos se congreguen en diversos eventos, religiosos, políticos, deportivos, etc., contienen una carga afectiva llamado arquetipos (Jung, 1984). Los arquetipos son la sustancia primitiva del inconsciente colectivo, son tipos arcaicos o como él les dice – primitivos.

Dentro de esta vertiente, lo primitivo no se debe confundir como una visión cósmica, sin embargo, no hay que dejar de lado que dicha cosmovisión es el resultado visual y consciente de los arquetipos colectivos, los dioses, figuras, ídolos, etc. no son contenidos del inconsciente sino formulas de lo consciente.

El inconsciente es un sujeto actuante y no un objeto donde sólo existen recuerdos reprimidos, los arquetipos que son la sustancia del inconsciente colectivo son clasificados de tres maneras, aclarando que no sólo son estas las únicas ya que de acuerdo con Jung existen mucho más clasificaciones, pero para un primer planteamiento de la importancia de entender el inconsciente colectivo bastara conocer estos tres; el arquetipo sombra, el arquetipo anima y el arquetipo significativo o anciano sabio.

83

Lo tangible casi siempre es objeto de estudios o análisis, desechando por lo tanto todo aquello que sea “ajeno” al sujeto, el inconsciente colectivo por el contrario es el que dicta la mayor de las veces nuestras aficiones, intereses; es el complemento de nuestra conciencia, cuando estamos en un espacio que resulta agradable a nuestros sentidos, lo expresamos con una frase, “este lugar tiene un no se qué, y hace que me guste estar aquí”, ese no se qué, es el inconsciente que se hace presente, y es difícil de describirlo por lo tanto se apela al mito o la leyenda.

Esos valores de albergues son tan sencillos, se hallan tan profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación, que por una descripción minuciosa. (Bachelard, 2000, p. 34).

El inconsciente hace que nos apropiemos de un lugar, sentirlo nuestro Bachelard les llama valores albergados, Jung les dice arquetipos en estado activo en espera darse a conocer.

En este sentido, Carl Jung considera “la sombra” como uno de los arquetipos del psiquismo humano que contiene deseos que permanecen en el inconsciente personal. En la sombra se encuentra lo que es reprimido por la persona, porque ella lo considera como negativo, pero también aquello que es despreciado porque lo considera sin valor respecto a su individualidad.

Transcender la inconsciencia personal es ver la “propia sombra” enfrentarse a ella, soportar el saber que uno la tiene [enfrentarse uno mismo]. El encuentro con la sombra genera resistencias. Nos cuesta mucho desde la conciencia reconocer su existencia, porque nos sentimos amenazados por ella.

Ver en esta fealdad aparente de la ciudad de México condiciones óptimas para entender el espacio y apropiarse de él por medio del enfrentamiento de nuestros miedos, debe ser considerado como un primer paso hacia una distorsión estética y un entendimiento de belleza en la colectividad, si el diseñador no es capaz de enfrentarse a sí mismo, de enfrentar la sombra desde el sótano en palabras de Bachelard, estará incapacitado para poder hacer frente a este tipo de estética de acción en su recepción.

Otro ejemplo muy puntual para ilustrar el enfrentamiento arquetípico con la sombra, es la iglesia de la Asunción, en la comunidad de Cupilco, municipio de Comalcalco, Tabasco. La policromía existente en la iglesia es rica en significados, sus colores chillantes son parte de una estética en lo colectivo, y es tan importante que la iglesia mantenga este colorido, que año con año hacen peregrinaciones y ofrendas para conservarla, ya que, se ha convertido en patrimonio de la comunidad.



Im. 42. Iglesia De la Asunción. Comalcalco, Tabasco.

Para el “buen gusto” de un diseñador, ver una iglesia así es o debe ser perturbador, un pintoresquismo con falta de sensibilidad de un pueblo, el arquetipo sombra está ahí enfrentándonos, mostrándose ante la pasividad e incertidumbre de nuestro ser consciente.

Sin embargo, existe un modo de entrar en el mundo de la Sombra; esto es, por medio del material onírico y el viaje hacia sus escenarios a través de la imaginación activa, técnica que Jung desarrolló a partir de experiencias de místicos, buscadores espirituales y de las experiencias de “ensoñación despierta” desarrolladas por el francés *Desoilles*.

Pero, así como la sombra es un enfrentamiento de nuestros miedos a la fealdad, y rechazo a los lugares para no dejar que nuestro inconsciente se apropie de él, existe un ánima, la cual es un arquetipo natural, es un factor en el sentido propio de la palabra; no es posible crearla, sino que es el a priori de los estados de ánimo, reacciones, impulsos y de todo aquello que es espontáneo en la vida psíquica. Es algo viviente por sí, que nos hace vivir, una vida detrás de la inconsciencia, y del cual procede la conciencia, entramos a otro arquetipo, el Anima.

El anima es un hecho femenino... [por lo tanto]... la imagen del anima es sobre la mujer (Jung, 1984, p. 30). Autores post junguianos, como Hillman y Whitmont, sintieron la necesidad de la representación bipolar de los arquetipos de género en la personalidad, para en ellos enraizar no sólo el polo opuesto sexual del Ego, sino también el género del

propio Ego. Así, postularon la inclusión del Anima y del Animus, tanto en la personalidad del hombre como en la de la mujer.

Lo unisex se hace presente en los objetos, existe actualmente una línea divisora endeble entre lo masculino y lo femenino, casi todo es unisex. Entonces ¿El espacio no puede tener género? Si es así, la estética debe exponenciar las características de un espacio masculino o femenino, debe volverse ontológico en su anima y animus, permitiendo de esta manera, que el colectivo [como sujetos] puedan encontrar variables y espacios vacíos dentro del lugar que permitan hacer una concreción en su apropiación del espacio, llenar los espacios vacíos con elementos femeninos o a la inversa, es ver a la estética nuevamente como un accionar del sujeto habitante y no del objeto por el objeto mismo, el acto estético es dinámico, es un tiempo vivido y no algo contemplativo.

Pero el ánima también tiene además algo extrañamente significativo, algo así como un saber secreto o sabiduría oculta...Entonces sobreviene un hundimiento en una última profundidad, *cuando todos los apoyos y muletas se han roto, y ya no hay detrás de uno seguridad alguna que ofrezca protección, sólo entonces se da la posibilidad de tener la vivencia de un arquetipo que hasta entonces se había mantenido oculto en esa carencia de sentido cargada de significado que es propia del ánima.* (Jung, 1984, p. 45).

86

Vayamos al último arquetipo y por ende no menos importante que los anteriores. Jung llama al arquetipo del "significado" arquetipo del "anciano sabio", este arquetipo tiene un aspecto positivo y otro negativo, es como el ánima, un demonio inmortal que atraviesa con la luz del sentido las oscuridades caóticas de la vida; es el iluminador, el instructor y maestro, un "psychopompos"(conductor del alma). Se presenta dual (bien-mal, blanco-negro), nos coloca ante el acto de resolución de los opuestos, que supone una equivalencia funcional entre los mismos.

Para el espacio es indispensable tener una cooperación de los opuestos [moral] una relativización de estos, no todo lo bueno es bueno y no todo lo malo siempre es malo. Hay que tomar como primordial no sólo lo bueno sino también lo malo.

Entendiendo por malo aquellos fenómenos que a simple vista carecen de interés o pareciese que no son tan importantes en la toma de decisiones al momento de diseñar, el hecho de una escasez económica puede ser un punto inflexible para la realización de un proyecto.

El inconsciente es amoral, el espacio debe ser amoral, no debe apuntar hacia algo bonito o feo, sino a la significación del lugar y sobre todo en palabras de Saldarriaga, por una arquitectura para todos los días, una arquitectura de los opuestos, una estética de lo bello pierde sentido, el objeto no contiene los valores, si no el lugar en la medida que es apropiada por el habitante para dar rienda suelta a sus deseo, celebraciones, etc.; es menester apostarle a una estética que apuesta por la incertidumbre, por los espacios vacios en espera de ser llenados por el individuo.

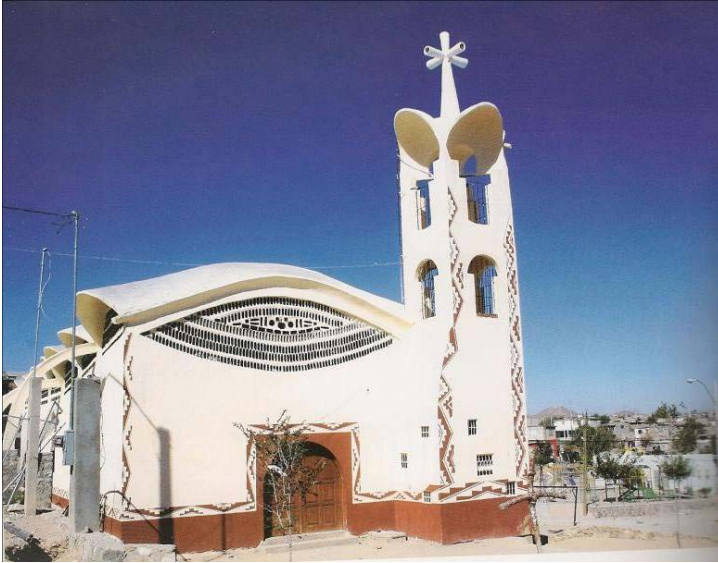
A manera de ejemplo y casi para finalizar, pero tratando de no perder el sentido de ejemplos simbólicos como lo son las iglesias, existe una, llamada "Iglesia del pinole"⁶², Kobishi Teopa, en un barrio tarahumara al poniente de Ciudad Juárez, Chihuahua, diseñada y construida por la comunidad con asesoría del Arquitecto Carlos González Lobo.

La necesidad y el deseo como colectivo para su actividad comunitaria principal: *"bailar para que no se caiga el cielo"...de modo que la comunidad pobre e inquieta se formulo [¿cómo construir una iglesia?]....cómo lo harían, si no había dinero, construirla entre todos por tandas y tequio era otra opción, o acudir a alguna universidad para que les hicieran un "dibujito". Por supuesto lo más urgente eran los recursos, así que entre todos decidieron producir, embolsar y vender pinole: era su producto y signo identitario; el cual comerciarían en sus transhumancias por la ciudad, transportándolas en morrales.*⁶³ Una iglesia de pinole con ventanas de botellas, en donde los aspectos negativos, permitieron generar un espacio raramuri, el bien se presento como mal, la significación del espacio se da en la medida que los imaginarios tarahumaras lo hicieron suyo, para danzarle al cielo y que no se caiga.

87

⁶² Bitácora, Arquitectura. Revista de la facultad de Arquitectura, Unam. No. 19. Año 2009. Pág. 27.

⁶³ Ibid. Pág. 28.



Im. 43. Iglesia Kobishi Teopa. Ciudad Juárez, Chihuahua.



Im. 44. Interior, Iglesia Kobishi Teopa. Ventanales de botellas “como vitrales de iglesia antigua”, al fondo el ojo de pescado o Vésica el “ojo de Dios” requirió para su realización 700 botellas.

Los imaginarios se van conformando desde el inconsciente a través de los arquetipo, así como la iglesia del pinole la iglesia de San Juan Chamula en Chiapas, mantiene una mezcla simbólica de santería y de catolicismo, en un recorrido dentro de ella podemos ver, botellas de vidrio representando alguna enfermedad de la cual el creyente desea curarse, diversas plantas aromáticas como la albahaca por decir alguna, gallinas u otras aves de plumas oscuras, símbolos que no son cuestionados por el colectivo, porque han adquirido una significación sacra y de esperanza, estos objeto – símbolos que se originan desde el inconsciente, desde la ensoñación, mantienen una carga afectiva formulada para exteriorizarse de manera consciente.

El imaginario colectivo no es algo arbitrario, basado en un mero gusto de las personas, sino todo lo contrario, tal como se ha tratado de explicar y si entendemos que este – el imaginario – es una manera de ver mundos, diremos que el imaginario surge en una objetivación y concientización de lo externo al sujeto, cuyo inconsciente desde lo colectivo no es otra cosa más que un ser actuante cuya importancia radica en la imagen común en diversos individuos, por lo tanto esta visión del inconsciente nos coloca en una estética en que lo colectivo cohesiona el espacio, lo narra y lo mantiene en un movimiento constante no en lo formal, sino en el tiempo, en su significación.

89

Pero qué pasa en una ciudad como lo es México, será posible que en esta megalópolis existan imaginarios colectivos, apropiaciones y significaciones de espacios comunitarios – lo comunitario sólo se emplea por ahora como lo común, el consenso – ya que en una entidad pequeña, apartada de las grandes ciudades resulta sencillo poder identificar los imaginarios, pero ¿una ciudad plagada de heterogeneidades puede mantener imágenes arquetípicas?

Dentro de la ciudad existen factores, la palabra factor viene del vocablo *facere* (*hacer*) (Jung, 1984) *hombre que hace algo*⁶⁴ por lo tanto somos objetos de factores y somos a su vez factores, parafraseando a Merleau – Ponty vemos y somos visto; dentro de la ciudad creamos y a la vez nos crean en una dinámica social, política, económica, etc., por lo tanto el imaginario se va estructurando en este diario hacer en la casa, la calle, la cuadra, el barrio, el mercado, o cualquier lugar en donde el sujeto interactúa con sus congéneres, y estos imaginarios a su vez son la herramienta útil para vincularse con otras colectividades, permitiendo una conexión caótica de los espacio, el caos como hemos

⁶⁴ Definición consultada el día 24 de Mayo del 2010, en la página www.rae.es

señalado anteriormente contiene características estéticas de entendimiento y apropiaciones en una ciudad.

Ahora bien, si asumimos que el imaginario colectivo son imágenes comunes a todos los individuos y que estas imágenes contienen significados que permiten a los sujetos apropiarse del espacio en este hacer diario, estamos asegurando que, para una propuesta de diseño urbano – arquitectónico se debe partir del entendimiento del lugar desde un inconsciente, y para llegar a ello, los creadores se tendrían que despojar de complejos y dogmas académicos e impregnarse de otros símbolos y elementos estéticos ajenos a su formación académica.

¿Acaso todo lo planteado nos estaría llevando a decir si a todo lo que uno o varios clientes soliciten, considerando a primera vista la inexistencia de carácter al momento de diseñar? Pareciera que el imaginario mantiene una relación de sumisión por parte del diseñador, sin embargo, es todo lo contrario, al adoptar símbolos y arquetipos desde el inconsciente del otro [los otros], el proceso creador se abre a significaciones colectivas.

El espacio se concibe como una obra abierta, en espera de ser completada por el habitante en el hacer diario, lo estético puede moverse en el tiempo del grupo, comunidad, etc., porque el espacio al ser concebido desde una subjetividad colectiva no le pertenece al creador, sino al actor [habitante], y es este el que lo constituye como obra de arte, dentro de ella se crean vacíos para mantener una significación del lugar a partir del acto vivencial, en otras palabras, desde cada individuo, por lo tanto el espacio en lo colectivo deviene el espacio en lo individual.

La ciencia, la técnica, el proceso constructivo, la conducta de los hombres deben tener una cohesión virtual de la apropiación, por ejemplo, en una sociedad donde la temperatura en días calurosos oscila entre los 36 y los 45 grados centígrados, volviendo al caso Tabasco, en donde 8 de los 12 meses se tiene esta temperatura, sería inhumano e irrazonable construir muros o superficies de concreto armado, un mobiliario urbano de metal, edificar fachadas de vidrio para conferir al espacio una contemporaneidad, si los factores técnicos – constructivos no reflejan lo colectivo, este espacio está destinado al olvido y al desprecio de los habitantes, ya que los símbolos no corresponden al grupo, es necesario llegar entonces a una ontología urbana – arquitectónica, para permitir desde el punto de vista estético una apropiación del lugar.

UN CIRCO DE TRES PISTAS [EL RITORNELO ESTÉTICO]

Circo 1...

*Lugar destinado entre los antiguos romanos para algunos espectáculos, especialmente para la carrera de carros o caballos.*⁶⁵

Circo 2...

*Edificio o recinto cubierto por una carpa, con gradería para los espectadores, que tienen en medio una o varias pistas donde actúan malabaristas, payasos, equilibristas, animales amaestrados, etc.*⁶⁶

Circo 3....

*Un circo es un espectáculo artístico, normalmente itinerante, que puede incluir a acróbatas, payasos, magos, adiestradores y otros artistas. Es presentado en el interior de una gran carpa que cuenta con pistas y galerías de asientos para el público. Las pistas de los circos suelen ser áreas circulares donde se presentan las funciones; por consiguiente, el circo de tres pistas es considerado más atractivo por la variedad de espectáculos que se disfrutan al mismo tiempo.*⁶⁷

91

El espectáculo del diario vivir, el andar por la ciudad, dispersos y ajenos a sus lugares, con el desprecio en el rostro, en las actitudes, ir errantes en las calles, agenciarnos al espacio, a lo social, para ser lo menos indicado, es preferible entrar en el caparazón del iPod, colocar barreras al espacio, le tenemos miedo porque se mueve tan rápido y su dinámica es tan apabullante que un día nos encontramos con una marcha, al otro un tianguis, horas después un asesinato, miedo, solo el miedo nos mueve.

El miedo a tres pistas de esta la gran ciudad llamada México, sus lugares – Tepito, Iztapalapa – su gente – los darks, punketos, emos, o alguna otra tribu urbana, miedo al cuerpo tatuado, transformado, lacerado en un arranque de ansiedad, depresión – al futuro

⁶⁵ Definición consultada en el Diccionario de la lengua española www.rae.es el día 28 de mayo de 2010

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Definición consultada en <http://es.wikipedia.org/wiki/Circo> el día 28 de mayo de 2010.

– cual cliché de un pasado como lo mejor, antes el agua era de todos, en otros tiempos no necesitabas un guardia en la entrada de la unidad habitacional, el fraccionamiento, la calle; ahora todo está hecho para durar poco, la obsolescencia del objeto.

Y qué decir de la arquitectura, *el objeto de la arquitectura ha volado en pedazos. ¡Es inútil aferrarse a lo que fue o a lo que debería ser! Situada en la intersección de juegos políticos de primera importancia, de tensiones demográficas y étnicas, de antagonismos económicos, sociales y regionales nunca en vías de resolución, agujoneada por constantes mutaciones tecnológicas e industriales, está irreversiblemente condenada a ser jalada en todos los sentidos.*(Guattari, 2008, p. 134).

Sin contar que el arquitecto deambula indeciso entre el cemento, el vidrio y el acero, qué material es lo mejor para la forma, digo forma porque el espacio no es significativo para él diseñador, las trayectorias no tienen valores jerárquicos, lo que importa es el contenedor, y miramos a Barragán y reproducimos a Le Corbusier.

En nada afecta si el colectivo mantiene símbolos, creencias, es lo que se dice en el gremio arquitectónico, pero al no considerarlos sucederá lo impensable, el abandono, como ejemplo se tiene la Mega biblioteca José Vasconcelos que arroja de sus dimensiones constructivas a los grupos urbanos que en el diario convivir se apostaban y transitaban en el lugar, el miedo a la gente se hace presente, una obra cuyo resultado se debió a los caprichos megalómanos de nuestro ex presidente Vicente Fox, cargada en su concepción y consecuente construcción de miedos e incertidumbres, ¿Qué era lo mejor para su representación tangible, el cemento o el vidrio?

No se trata de acrecentar lo formal como el enemigo a vencer, ya que esté es solo la manifestación de un miopía espacial, por parte del o los arquitectos, ni se busca descartar lo hecho en estos momentos en la ciudad, lo trascendental es retornar en el espacio, permitir que el sujeto se apropie en sus recorridos, que se relacione en su individualidad y en su colectividad, que el espacio se mantenga abierto en espera de ser concretado por el habitante, mantener un ritornelo espacial.

Entendiendo el ritornelo como lo manifiestan Deleuze y Guattari en el libro Mil mesetas, es toda expresión que permite trazar un territorio, agenciarse de él a través de imágenes o sonidos, el territorio lo hace suyo de manera temporal, en sus afecciones y en su

corporeidad. Retornar en el pasado, en el presente, porque el espacio no se relaciona con el tiempo, sino en el choque de afecciones y a través de estos choques origina imágenes.

Oí el dulce sonido de un laúd y lo seguí no sé si buscándolo o si porque esa confusión mental a la que he llamado mis recuerdos y mis deseos no pudo aguantar más al venenoso vendedor de encurtidos y me indicó una salida.

Bajé la cuesta. Me mezclé con la multitud. Después de la oración de la tarde maté el hambre en el establecimiento de un vendedor de asaduras. Escuché atentamente lo que me contaba el dueño del vacío establecimiento, que me alimentaba contemplándome masticar tan cariñosamente como si estuviera dando de comer a un gato. Con la inspiración y las indicaciones de las que me proveyó, doblé por una de las estrechas calles de atrás del mercado de esclavos bastante después de que oscureciera y allí encontré el café. (Pamuk, 2003, p. 23, 24).

El territorio del sonido, del gusto, de la palabra, todas ellas manifestaciones propias de una producción subjetiva que va de lo exterior al interior y viceversa, territorios que se repiten en pequeño en lo cotidiano. El ritornelo permite la territorialización del sujeto, por lo tanto el espacio confiere características únicas desde la individualidad hacia la colectividad, un ritornelo polifónico simultáneo en el individuo pero conformando en su armonía desde lo colectivo, si esto fuera así, porque seguir aferrados a un complejo de modernidad cuyo lema es el progreso, la técnica y la tecnología por encima de los símbolos, los sonidos, o todo aquello que permita una apropiación del espacio desde el espíritu y con el cuerpo.

El cuerpo afirma la subjetividad, desde su singularidad el cuerpo como imagen – pensamiento se aleja de un modelo del cual realiza una copia, crea un espacio de ensoñación y virtualidad, generando una desterritorialización -salir de nuestro territorio – para nuevamente territorializarnos, retornar en el espacio y sus tres pistas, sin miedo, porque el espacio deja de ser abstracto, para devenir intensidades, propias de cada región o lugar, retornando nuevamente otros devenires.

DE UNA COEXISTENCIA DIONISÍACA, UNA ESTÉTICA DE CAOS Y ORDEN

Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria. (Pacheco, 1986, p. 12)

Dentro del actuar diario, entre el ir y venir de un lugar a otro, desde el hecho de estar en contacto con el espacio las 24 horas al día genera bombardeos de elementos ajenos a nuestra conciencia, pero si captados por nuestro inconsciente, todas estas imágenes, sonidos, formas, objetos, configuran nuestra subjetivación.

La subjetivación es *el conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial sui – referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva.* (Guattari, 1996, p. 20).

Cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones. (Ibid. p. 22).

El afuera y el adentro, en la arquitectura mantiene una relación concreta con el cuerpo y su condición de ser otro, hacerse otro, devenir espacio, música, palabra, crear condiciones de afectos y el preceptos desde un ángulo de individualidad agenciando la naturaleza – del espacio – en sus dos sentidos, lo racional y lo irracional, lo formal y lo virtual, lo apolíneo y lo dionisíaco.

Hablar de una coexistencia Dionisíaca, es realizar una conversación con Nietzsche que en su obra de juventud el origen de la tragedia mantiene la tesis de dos impulsos por si sólo antagónicos en su naturaleza, pero que nos ayudara a dilucidar el concepto de apropiación, ahora, desde la ensoñación (lo racional) y la embriaguez (lo irracional).

Tenemos dos antagonistas... entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dionisios. Estos dos instintos tan desiguales caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente para creaciones nuevas. (Nietzsche, 2003, p. 11).

El primero de los impulsos es el Dionisiaco el cual surge antes que el apolíneo, este primer impulso, es una vinculación con la vida, con la naturaleza, es lo que nos permite fusionar nuestra subjetividad con el mundo, nuestra existencia en este estado dionisiaco es pura, el instinto y lo irracional se manifiestan, la individualidad tiende a extinguirse, desaparecer, el límite de nuestro ser se diluye, y se expone al espacio, se transforma en espacio, el lugar deja de ser externo y se fusiona para mutar en cuerpo, en un cuerpo – espacio vivencial.

Lo apolíneo es el impulso de lo racional, es el orden de los lugares, es lo que nos ayuda a distinguir, a discernir entre una cosa y otra, nos permite observar, hacer conexiones, a diferenciar los espacios de manera lógica – la lógica que se aplica es la que adoptamos o adquirimos durante nuestro desarrollo social o académico – el pensar crea un principio de individuación del espacio, a partir de una apropiación en lo individual.

Cuando recorremos la ciudad mantenemos uno de los dos instintos, casi siempre es lo apolíneo, ya que la educación recibida va dirigida hacia el dominio de la razón, proyectar un espacio euclidiano, en contrasentido lo dionisiaco nos lleva al encuentro de uno mismo, el espacio como envolvente del cuerpo, de la naturaleza, desdibuja la forma, se escapa de ella y busca el origen a través del inconsciente, estos dos impulsos rivalizan en su naturaleza, pero a la vez se mantienen uno al lado del otro se complementan.

Nietzsche hace una comparación con lo dionisiaco y el estado de embriaguez y lo apolíneo con el soñar. *Imaginemos por un momento, para una comprensión más justa, estos dos instintos como los mundos estéticos diferentes del sueño y de la embriaguez.* (Ibid).

Dentro de la ensoñación la parte apolínea se muestra en forma, en imagen – la imagen se toma en el sentido del tiempo como una acción no de linealidad sino de flujos, una temporalidad gaseosa en donde los choques crean afecciones, no para el espacio, sino en el espacio – y es en la ensoñación donde la imagen se conforma, claro que en este mundo de ensoñación la imagen es fabricada como una fabula y apariencia, estas

imágenes concebidas en este estado nos invaden durante el día, en nuestros recorridos, nuestras acciones vienen configuradas desde la ensoñación.

La apropiación apolínea, configura una estética que surge a partir de la semiinconsciencia, la forma arquitectónica mantiene un estado de realidad falsaria cuando se adopta la forma como la única alternativa en el proceso de diseño, la forma falsaria deviene espacio ilusorio cuando se piensa que la arquitectura llega a su fin al momento en que la edificación es entregada al o los habitantes.

Así como la ensoñación se relaciona con lo apolíneo, la embriaguez es comparada con lo dionisiaco, el arte sin forma, el estado que retorna a su unidad primera, al arquetipo, a lo primitivo, para Nietzsche lo dionisiaco mantiene una estrecha relación con la música, es a partir de ella y con ella en donde se percibe este tipo de arte, el cual eleva a universal, la universalidad para Nietzsche expresa *aquellos procesos que se dan en el interior del ser humano y que la razón subsume bajo el amplio concepto negativo de sentimientos.* (Ibid, p. 50).

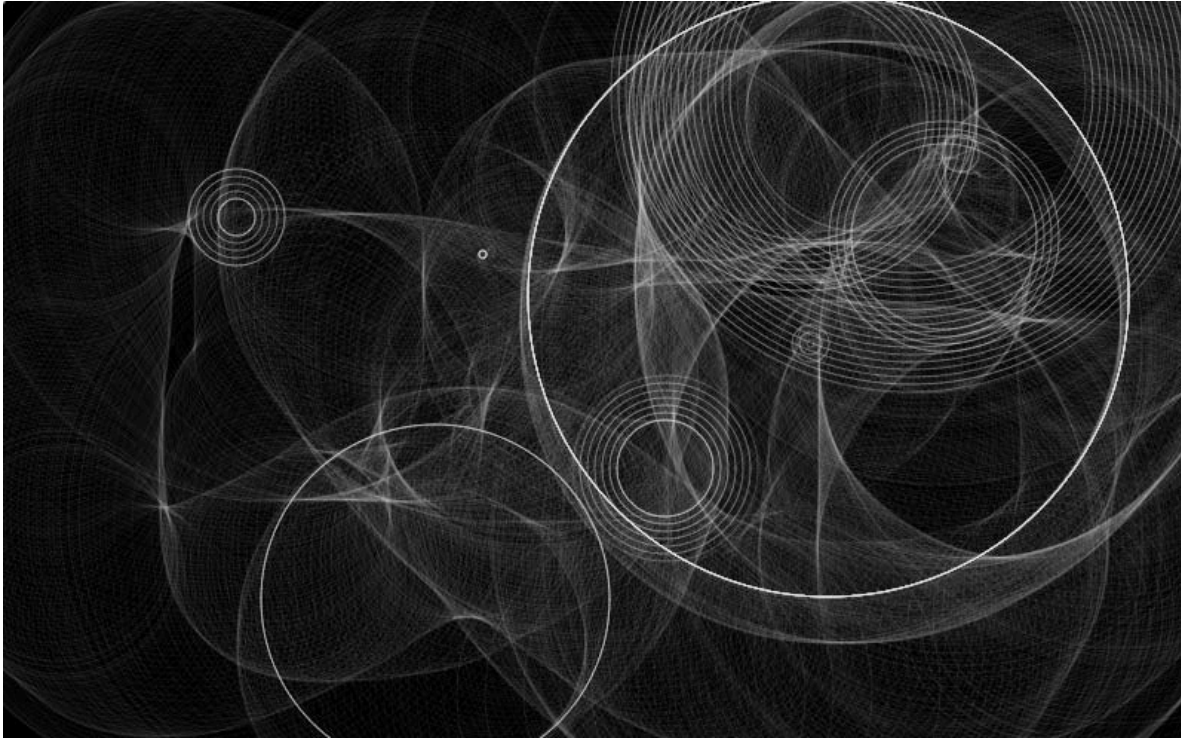
El sentimiento siguiendo con la lectura de Nietzsche se percibe a través de diversas melodías, se expresa a través de ellas, a la vez la melodía deviene sentimiento, la forma se desdibuja, desmaterializa sus contornos, por lo tanto la apropiación del espacio en un estado dionisiaco genera una multiplicidad de imágenes – música, permitiendo la significación del espacio desde el oyente – habitante; el sentimiento como transfiguración de eventos en un lugar, no da cabida a la abstracción, ni a la razón sino es el espíritu el que se libera hacia una sensibilidad del espacio, por lo tanto este ya no es ajeno al ser, más bien es el complemento.

La coexistencia en el espacio debe ser creativa, no una comedia, sino una tragedia, el espacio debe sentirse, ser una prótesis para el cuerpo, el instinto artístico en el diario acontecer debe ser apolíneo y dionisiaco, ya que, a pesar de ser contrarios, opuestos, no pueden ser entendidos uno sin el otro, unir los dos estados acrecienta una apropiación espacial, como si fuera una obra de arte, el arte del vivir, de danzar en las calles, de escuchar los sonidos generados cada mañana, porque la coexistencia dionisiaca y apolínea nos mantiene en la ensoñación de las formas y en el desprendimiento de nuestro

ser con el objetivo de volvernos flujos, movimientos y narraciones del espacio, para hacerlo vivo, mantenernos en lucha constante, apropiarnos del espacio desde la **espera**.⁶⁸

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco: del modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa periódicamente. (Op cit. p. 11).

⁶⁸ El cuerpo cotidiano se apresta a una ceremonia que tal vez no llegará nunca, se prepara para una ceremonia que tal vez consistirá en esperar. *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento* en Imagen tiempo. Deleuze G. pág 254



Im. 44. Violencia, pintura digital Generativa.⁶⁹

5. EUREKA ¿LO HABRÉ ENCONTRADO?

⁶⁹ Archivo personal, RJM. Abril 2010.

DEL NEGRO AL BLANCO PASANDO POR LO GRISES

Herón II, rey de Siracusa, pidió un día a su pariente Arquímedes (aprox. 287 a.C. - aprox. 212 a.C.), que comprobara si una corona que había encargado a un orfebre local era realmente de oro puro. El rey le pidió también de forma expresa que no dañase la corona.

Arquímedes dio vueltas y vueltas al problema sin saber cómo atacarlo, hasta que un día, al meterse en la bañera para darse un baño, se le ocurrió la solución. Pensó que el agua que se desbordaba tenía que ser igual al volumen de su cuerpo que estaba sumergido. Si medía el agua que rebosaba al meter la corona, conocería el volumen de la misma y a continuación podría compararlo con el volumen de un objeto de oro del mismo peso que la corona. Si los volúmenes no fuesen iguales, sería una prueba de que la corona no era de oro puro.

A consecuencia de la excitación que le produjo su descubrimiento, Arquímedes salió del baño y fue corriendo desnudo como estaba hacia el palacio gritando: "¡Lo encontré! ¡Lo encontré!".

*La palabra griega "**¡Eureka!**" utilizada por Arquímedes, ha quedado desde entonces como una expresión que indica la realización de un descubrimiento.*

99

Al llevar a la práctica lo descubierto, se comprobó que la corona tenía un volumen mayor que un objeto de oro de su mismo peso. Contenía plata que es un metal menos denso que el oro.⁷⁰

La capacidad resolutoria a un problema llega de la manera menos inesperada, siempre y cuando exista un antecedente de trabajo intelectual para la solución del mismo, las respuestas necesarias a los problemas que aquejan en el diario vivir, deben ser reinterpretadas, enlazadas para su correcta aplicación, la anécdota de Arquímedes nos presenta un razonamiento paranoico que da como resultado la solución al problema que lo aquejaba.

⁷⁰ CienciaNet. <http://ciencianet.com/eureka.html>. página consultada el día 13 de Julio 2010

Así como el necesitaba comprobar que la corona era de oro, en mi caso, y para este tesis necesitaba comprobar que la estética contenía líneas de apropiación que hacen posible una construcción espacial acorde con el tiempo en el que se construye y al imaginario al que pertenece.

Durante el desarrollo, parte del trabajo daba “vueltas y vueltas” cual atractor, estos breves periodos tanto en su inicio como en su proceso, obligaron al autor a ser más reflexivo, más analítico, a decantar por meses el fenómeno en el que gira la investigación, lo estético.

Queramos o no, las emociones afectivas al momento de abordar un tema en el que se involucra la estética, hacen una reflexión quizás un tanto desapegada a la objetividad, algo que se trato de evitar en el proceso analítico.

Sin embargo, las emociones no se excluyen dentro del diseño, todo lo contrario, para que la estética mantenga un valor de “uso” está debe emerger de una colectividad y no partir de una subjetividad.

Porque las *emociones cotidianas y signos comunes se adhieren a la superficie de los diseños: los embozan o los arropan con aquellas metáforas que más convienen al sistema de creencias de las comunidades a las que pertenecemos* (Martín, 2002, p. 139). Estas emociones – creencias son producidas por choques en los imaginarios a los cuales el diseño debe dar una respuesta cabal, los espacios estéticamente adecuados se precipitan en respuesta a los movimientos - recuerdos, a las imágenes afeción, a los símbolos inconsciente de los diversos sectores existentes en una ciudad.

100

Si como diseñadores, entendemos esta manera de actuar, la arquitectura entonces, será arrebatada de las manos capitalistas a la cual sirve, frenando la crisis espacial en la que nos encontramos – desapego a las calles, a los barrios, a los espacios abiertos - todos ellos ya no son nuestros, son suyos, del otro, del político, del economista, de la moda.

Por la tanto, la mirada estética recurre al cuerpo, a su memoria, a nuestra memoria como colectivo, alejando la individualidad espacial como ente creador. Si los recuerdos no son estables, por consiguiente la arquitectura menos. ¿Qué pasa cuando un objeto se mantiene estable?

Creo que sólo basta mirar a nuestro rededor para saber la respuesta, lo que obtenemos son objetos o espacios sin razón de existir, objetos o espacios que no llegan a satisfacer a un usuario, objetos o espacios que van quedando en el olvido de la comunidad o del individuo.

Cuando un objeto se mantiene estable busca obtener un **choque**, y para ellos es necesario que modifique su configuración primigenia.

Debemos **concebir la violencia del choque** (Farías, 2003, p. 773) estético [los imaginarios], necesitamos exponernos a los efectos que esta violencia conlleva, para determinar un espacio que se modifica con forme los imaginarios lo hagan, catalogándose en un tiempo estético en el que función y forma pierden sentido y sólo el movimiento, el desplazamiento, los recuerdos y el inconsciente dotan de un valor estético a la arquitectura, valor cuya medida se sustenta en la apropiación espacial por parte del individuo.

Ya que, los artefactos mecánicos y eléctricos, y el desarrollo de los métodos científicos de investigación y construcción han transformado la vida humana en tal forma que el universo intemporal de la estética hace mucho tiempo heredado ha sufrido un colapso.



Im. 45. Rectoría, UNAM.⁷¹

6. BIBLIOGRAFÍA

⁷¹ Archivo personal, RJM. Agosto 2009.

HOMBROS DE GIGANTE**LIBROS**

Anales de la asociación de ingenieros y arquitectos de México. Tomo II (1889). México: Imprenta de la secretaria de fomento de México

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro.* Barcelona: Ed. Kairós.

_____ (1981). *De la Seducción.* Madrid: Ed. Cátedra.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* Argentina: Fondo de cultura Económica.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Ed. Cactus.

Braun, E. (2000). *Caos, fractales y cosas raras.* México, D.F: Fondo de cultura económica.

Briggs J, Peat F. D. (1990). *Espejo y reflejo del Caos al orden, guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia en su totalidad.* Barcelona: Gedisa.

Cabrea Lelo de Larrea, J. (2005). *Interior – exterior. Binomio espacial en revisión.* México: UNAM edición limitada [Tesis de Doctorado en Arquitectura].

Carrera Olvera, E. (1995). *Comprensión de imágenes con técnicas fractales.* México: UNAMT edición limitada [Tesis de licenciatura, Ingeniería en computación].

Cassigoli, A, Villagrán, C. (1982) *La ideología en los textos, tomo II.* México: Marcha editores.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer.* México: ITESO, UIA.

Deleuze, G. (1987). *La Imagen - tiempo, estudios sobre cine 2,* Barcelona: Paidós.

_____, Guattari F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

_____ (1985). *El anti-Edipo, capitalismo y Esquizofrenia.* México: Paidos.

Dorfles, G. (1974). *Las oscilaciones del gusto, el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo.* Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.

_____ (1998). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Eisenstein, S.M. (2001) *Hacia una teoría del montaje 2*. España: Paidós.

Farías Villanueva, C. (2003). *Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente, Rem Koolhaas*. México: UNAM [Tesis de Doctorado en Arquitectura].

Foucault, M. (2003). *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: La marca.

Freud, S. (1972). *Psicología de las masas: Más allá del placer*. Madrid: Alianza.

Fuentes, C. (2001). *Aura*. México: Era.

Guattari F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

_____ (2008). *La ciudad subjetiva y post- mediática La polis reinventada*. Colombia: Fundación comunidad cali.

_____, Rolnik S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Vozes Ltda.

Hernández Álvarez, Ma. E. (2003). *La arquitectura en la poesía (compilación)*. México: UNAM Facultad de Arquitectura.

Hobsbawm, E. Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Jung, C. G. (1984). *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

_____ (1977). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.

Koolhaas, R. (2002). *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gilli.

_____, Stefano, Boeri, etal. (2001). *Mutaciones*. Barcelona: ACTAR.

Lacan, J. (1979). *Las formaciones del inconsciente: Segundo de "el deseo y su interpretación"*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mandelbrot, B. (1987). *Los Objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.

Marc, A. (1999). *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.

Masiero, R. (2003). *Estética en la arquitectura*. Madrid: Machado.

Mejía, I. (2005). *El cuerpo post – humano, en el arte y la cultura contemporánea*. México: UNAM – ENAP.

Montaner, J. M. (2002). *Las Formas del siglo XX*. Barcelona: G. Gili.

Nietzsche, F. (2003). *El origen de la tragedia en Obras inmortales tomo III España*: Edicomunicación.

Pacheco, J. E. (1986). *Batallas en el desierto*. México: Era.

Pamuk, O. (2003). *Me llamo rojo*. México: Santillana.

Pérez Rubio, C V. (2003). *Utopía de cristal*. México: UNAM Facultad de Arquitectura.

Piña Zentella, M. (2007). *La ciudad en la obra de Octavio Paz*. México: [Tesis de Doctorado en Letras].

Ramírez Ponce, A. (2004). *Habitar una Quimera*. México: Pretextos.

105

Ramos, S. (1994). *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa – Calpe Mexicana.

Ruskin, J. (1985). *Fragmentos escogidos*. México: EOSA.

Saldarriaga, A. (1988). *Arquitectura para todos los días: la práctica cultural de la arquitectura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

T. Hall, E. (2007). *La dimensión oculta*. España: Siglo XXI.

Valéry, P. (2007). *Eupalinos o el arquitecto*. México: UNAM Facultad de Arquitectura.

Venturi, R. (1974). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vitruvio Polión, M.L. (2004). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza forma.

Waisman, M. (1995). *La arquitectura descentrada*. Colombia: Escala.

Wenders, Win. (2005). *El acto de ver. Textos y conversaciones*. España: Paidós.

LINKS. (PÁGINAS WEB)

CienciaNet. <http://ciencianet.com/eureka.html>. Página consultada el día 13 de Julio 2010.

Galeano, Eduardo. *La escuela del crimen*. <http://www.sololiteratura.com/gal>
Página consultada el día 18 De Noviembre de 2009.

<http://web.educastur.princast.es/ies>. Página consultada en día 15 de Mayo de 2009.

Michael Foucault, Los espacios otros (ensayo)
<http://textosenlinea.blogspot.com/search/label/Foucault%20Michel%20-%20Los%20espacios%20otros>, página consultada en Octubre de 2008.

Poesía de Carlos Pellicer. <http://www.poesi.as/cp999011.htm>. Página consultada el día 18 De Noviembre de 2009.

Real academia española en línea. <http://www.rae.es/rae.html>. Página consultada los meses de Mayo y Junio de 2009.

http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/MorinEdgar_Introduccion-al-pensamiento-complejo_Parte1.pdf. Página consultada durante los meses de Agosto a Octubre del 2008.

<http://es.wikipedia.org/>

106

REVISTAS – PERIÓDICOS

Bitácora, Arquitectura. Revista de la facultad de Arquitectura, UNAM. No. 19. Año 2009.

La Jornada, sección cultura. 21 de Diciembre de 2005.

Nuevas dimensiones de las problemáticas urbanas y regionales. Pág. 12. Revista. Ciudades, análisis de la coyuntura, teoría es historia urbana. Enero – Mayo 2002.

PELICULAS

El Apando, Director Felipe Cazals, México, 1975.

Luz Silenciosa (Stellet Licht), Director Carlos Reygadas, 2007.